

**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

Наталя Студенець – відповідальний секретар

Андрій Бокотей, Валерій Геєць, Іван Дзюба, Микола Жулинський,  
Володимир Овсійчук, Борис Олійник, Олексій Онищенко, Мирослав Попович,  
Галина Стельмащук, Петро Толочко, Андрій Чебикін, Ярослав Яцків

**Київ**

# **ІСТОРІЯ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ**

**Народне мистецтво та художні  
промисли ХХ століття**

**Том четвертий**

**Редколегія четвертого тому:**

Ганна Скрипник – головний редактор  
Тетяна Кара-Васильєва – науковий редактор  
Олена Клименко – відповідальний секретар  
Андріана Вялець, Петро Гончар, Людмила Дяченко, Надія Капустіна,  
Ігор Кожан, Сергій Чайковський, Роман Чмелик,  
Ольга Курчакова, Сергій Лаєвський

**Київ, 2011**

УДК 730/749 (477) "19"

ББК 85.123 (4УКР) 6

I-90

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

**Історія декоративного мистецтва України : У 5 т. Т. 4 / [голов. ред. І-90 Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2011. – 512 с.: ілюстр. – 178 с.**  
ISBN 978-966-02-6057-3

У четвертому томі «Історії декоративного мистецтва України» висвітлено історію народного мистецтва ХХ ст.; охарактеризовано розвиток основних його видів – ткацтва, вишивки, вбрання, килимарства, гончарства, різьблення по дереву, плетення з рослинних матеріалів, художньої обробки металу, хатнього й станкового малювання, витинанки, писанкарства; розглянуто творчість народних майстрів провідних осередків різних регіонів, діяльність земських майстерень та підприємств системи народних художніх промислів.

Видання зацікавить мистецтвознавців, художників, істориків, етнологів, краєзнавців та широке коло шанувальників історії української художньої культури.

**ББК 85.123 (4УКР) 6**

**ISBN 978-966-02-6057-3** © ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011



## Передмова

Запропонований том «Історії декоративного мистецтва України» присвячений історії народного мистецтва ХХ ст. У ньому охарактеризовано розвиток основних видів українського народного декоративного мистецтва: ткацтва, вишивки, народного одягу, килимарства, гончарства, різьблення по дереву, плетіння з рослинних матеріалів, художньої обробки металу, декоративного малювання, витинанки, писанкарства. Матеріал згруповано за окремими видами народного мистецтва з урахуванням усіх напрямів і форм його розвитку, а також за регіональним принципом з характеристикою художніх особливостей виробів певного регіону. У межах кожного виду висвітлено творчість окремих майстрів і подано характеристику земських майстерень та артільно-заводської продукції.

Автори тому аналізують творчість народних майстрів, які працювали в традиційних осередках народного мистецтва й дотримувалися давніх традицій власних шкіл. Їхня творчість розвивалася в межах двох головних напрямів: 1) виробництво в домашніх умовах на засадах місцевих традицій; 2) артільно-заводське виробництво, початком якого були земські практики організації майстерень, шкіл, учбово-показових пунктів (центральні й східні регіони України) та художньо-промислових шкіл (західні регіони). Артільно-заводське виробництво було насамперед зорієнтоване на предмети декоративного й декоративно-вжиткового призначення. З артільно-заводським виробництвом тісно пов'язана творчість художників-професіоналів у народних промислах.

В історії українського народного мистецтва ХХ ст. з урахуванням впливу соціально-економічних та політичних факторів, які зумовлювали художньо-стильові особливості творчості народних майстрів, виокремлено чотири основні етапи: 1) кінець ХІХ ст. – початок 1930-х років; 2) 1930-ті – середина 1950-х років; 3) друга половина 1950-х – 1980-ті роки; 4) 1990-ті – 2000-ні роки.

Українське народне мистецтво ХХ ст., як і вся вітчизняна культура, розвивалося в складних умовах: війни, революції, Голодомор, роз'єднання українських етнічних земель до середини століття та їх остаточне об'єднання спочатку в межах СРСР, а потім – утворення незалежної держави.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. розвиток українського народного мистецтва був позначений рисами, наміченими в попередній період. Більшість його видів, зокрема килимарство, вишивка, ткацтво, гончарство, настінне малювання, переживали розквіт. Існувало багато осередків народного мистецтва, працювала величезна кількість майстрів, проте вже на той час у більшості видах народного мистецтва доволі відчутними стали риси занепаду, що мали місце ще в останній чверті ХІХ ст.

У перших десятиліттях ХХ ст. продовжувалася робота щодо підтримки кустарних промислів. Її в Центральній та Східній Україні здійснювали губернські й повітові земства, у Західній Україні – різні товариства й дорадчі комітети. Ці заходи, що в цілому сприяли збереженню багатьох центрів і видів народного мистецтва, були спрямовані на економічну підтримку промислів та передбачали вплив на художні особливості виробів шляхом орієнтації кустарів на національну традицію. Земства створювали кустарні склади, учбові майстерні, музеї, влаштовували виставки, направляли в провідні осередки інструкторів, організовували збут виробів. Проте не всі намагання допомогти кустарним промислам мали позитивні результати (особливо це стосується впливу на художній бік виробів), але загалом діяльність земств на деякий час загальмувала процес зникнення українського народного мистецтва. Одним з найактивніших на теренах України було Полтавське губернське земство. Важливу роль у цій справі відіграла творча інтелігенція (О. Сластьон, В. Кричевський, М. Самокиш, Олена Пчілка та ін.), а також фахівці із західних регіонів України, які працювали на сході

(Юрій Лебідь, Осип та Микола Білоскурські), що сприяло об'єднанню ідей у пошуках єдиного національного стилю.

У перше пореволюційне десятиліття в умовах досить інтенсивного розвитку деяких видів народного мистецтва (зокрема гончарства, деревообробництва, вибійки, вишивки, ткацтва) як наслідку нестачі промислових товарів, а також за умов непу, який у цілому сприяв одноосібній діяльності кустарів, продовжувалася земська програма роботи з кустарями, хоча позитивна роль земств щодо розвитку народних промислів замовчувалася.

У цей час розпочато кооперування народних майстрів і організацію артілей, що стало одним з аспектів посилення централізації влади. Промислами керувала Українкустарспілка, створена 1922 року на I Українському з'їзді кооперації в Харкові. Насамперед налагоджували ткацький та вишивальний промисли, які не потребували значних асигнувань. Вироби українських майстринь, особливо вишивальниць, мали значний попит і активно експортувалися<sup>1</sup>. Цими питаннями опікувався Кустекспорт, створений 1920 року<sup>2</sup>.

Після прийняття 1927 року XV з'їздом ВКП (б) курсу на колективізацію кустарів насильницькими методами зобов'язували вступати до колгоспів або працювати в артілях. Здійснювалося подальше підпорядкування державним органам усіх сфер життя суспільства, руйнування незалежних настроїв селянства (особливо українського), а отже, і народних майстрів (кустарів). Під час Голодомору 1932–1933 років загинуло багато народних майстрів.

У 1930-х роках лише деякі митці, працюючи в артілях, мали можливість у вільний час займатися промислами вдома для продажу на базарі. Одиниці з тих, котрі не входили до артілей, робили для ринку простий гончарний посуд, дерев'яні вироби, ткали килими, виготовляли домашні тканини тощо. Проте «для себе» повсюдно в Україні продовжували вишивати, в окремих місцевостях ткали, створювали традиційний одяг.

Паралельно з катастрофічним скороченням домашнього виробництва «офіційна» лінія народного мистецтва з прославленням радянської влади та її керівників, з орієнтацією на створення речей виставково-декоративного плану, із впливом головних тенденцій архітектури й професійного декоративного мистецтва, з демонстрацією на виставках, пафосними публікаціями в пресі набирала дедалі більшого розмаху. Робота велася з членами артілей (в Опішному, Решетилівці, Богуславі, Дігтярях, Кролевіці, Петриківці, Клембівці та інших осередках), а також з окремими «обраними» майстрами. Одна з показових рис цього періоду – запровадження в декорі виробів народних майстрів тематики станкового малярства, зображення портретів вождів та державної символіки.

Від 1936 року всі художні промисли республіки було підпорядковано Укрхудожпромспілці, яка об'єднувала 115 артілей Київщини, Чернігівщини, Харківщини та Полтавщини, а також приєднаних 1939 року західних областей. У її віданні було також вісім навчальних закладів, експериментальні лабораторії та бази<sup>3</sup>.

1935 року в Києві з метою підготовки до I Республіканської виставки українського мистецтва при Київському державному музеї українського мистецтва було створено Школу народних майстрів, реорганізовану наступного року в Центральні експериментальні майстерні з відділами килимарства, ткацтва, гончарства, декоративного малювання та деревообробки<sup>4</sup>.

У майстернях працювали Іван Гончар із с. Кришинці, Прокіп Лавренюк із с. Жерденівка, Яків та Яким Герасименки із с. Бубнівка (Вінницька обл.), Федір Олексієнко із с. Луб'янка, Параска Власенко, Марія Щур та Наталка Вовк із с. Скопці, Марія Примаченко із с. Болотня (Київська обл.), Віра Москаленко з Опішного (Полтавська обл.), група майстринь з Петриківки (Дніпропетровська обл.) – М. Тимченко, П. Глущенко, сестри Галина й Віра Павленки<sup>5</sup>. Майстрів закликали до збереження традицій власних осередків, проте мали місце технологічні нововведення, орієнтація на станкове мистецтво в декорі, збагачення колориту.

<sup>1</sup> Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво // ІУМ: у 5 т. / Голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5. – С. 230.

<sup>2</sup> Там само. – С. 231.

<sup>3</sup> Антоненко Г. К. Архітектура і художня промисловість // Архітектура Радянської України. – 1941. – № 3. – С. 6.

<sup>4</sup> Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. – К., 1966. – С. 140.

<sup>5</sup> Мусієнко П. Н. Школа народних майстрів // НТЕ. – 1982. – № 3. – С. 81–83.

Водночас здійснювали експерименти щодо «обміну досвідом» представників різних видів народного мистецтва: частину виробів, виточених гончарями братами Якимом та Яковом Герасименками, І. Гончаром та П. Лавренюком, розмальовували М. Примаченко та П. Власенко. Килимарниці втілювали в життя ескізи художників, що ґрунтувалися на засадах станкового малярства. П. Лавренюк та інші гончарі створювали облицювальні плити з підполив'яним розписом у традиціях подільського гончарства.

Під час Другої світової війни й упродовж перших повоєнних років у зв'язку з відсутністю промислових товарів і підвищенням попиту на предмети першої необхідності (одяг, посуд та інші побутові речі) деякі майстри відновили заняття промислами – гончарством, ткацтвом, килимарством, деревообробкою. Проте вже на початку 1950-х років унаслідок підвищення податків та інших несприятливих факторів відбувалося подальше скорочення домашнього виробництва, у якому традиції зберігалися, хоча необхідність працювати якомога швидше впливала на якість виробів. В артільному виробництві, що поступово відроджувалося після війни, відчувався вплив стилістики архітектури й професійного декоративного мистецтва доби «прикрашателства» з вимогою обов'язкового введення портретів вождів, тематичних елементів, державної символіки, тобто поглиблювалася проекція соціалістичного реалізму на народне мистецтво, намічена в 1930-х роках. Ці тенденції тривали протягом певного часу й після постанови «Про усунення надмірностей в проектуванні й будівництві», яка вплинула на зміну стилістики декоративного мистецтва. У народному мистецтві її вплив був опосередкований і виявився вже в 1960-х роках у вигляді деякого спрощення й узагальнення форм і декору у виробках артільного виробництва.

Такі народні майстри-гончарі, як О. Железняк, Ф. Олексієнко, Я. Падалка, М. Маринченко працювали в лабораторії архітектурно-художньої кераміки в Києві<sup>6</sup>. Вони робили вази, декоративні таріли, облицювальну плитку за ескізами художників та архітекторів, а також створювали самостійні речі (переважно дрібну пластику), на що їх активно орієнтувала Н. Федорова, яка протягом багатьох років (1946–1979) очолювала лабораторію.

Урядовою постановою 1960 року «Про промислову кооперацію» артілі було реорганізовано у фабрики та заводи, а від 1962 року підпорядковано Міністерству місцевої промисловості. Безпосередньо підприємства народних промислів перебували у віданні Укрхудожпрому.

У 1960–1980-х роках продовжувався поступовий занепад народного мистецтва. Постанова 1974 року «Про народні художні промисли» мала лише окремі позитивні результати щодо його підтримки. Проте, незважаючи на всі проблеми народного мистецтва, система народних художніх промислів на той час ще не була остаточно зруйнована й досить успішно функціонувала. Ескізи часто розробляли художники-професіонали з урахуванням традицій певних регіонів та осередків. Зразки для масового виробництва створювали й народні майстри, хоча найчастіше вони виконували вироби за ескізами, запропонованими лабораторією Укрхудожпрому. Особливо успішним був розвиток вишивки, ткацтва та килимарства.

1971 року було організовано низку виробничо-художніх об'єднань, що мали філії в багатьох центрах, – київське об'єднання імені Т. Шевченка, полтавське «Полтавчанка», харківське «Україна», вінницьке «Вінничанка», косівське «Гуцульщина», львівське ім. Лесі Українки. Із цими підприємствами пов'язана творча діяльність багатьох талановитих народних майстрів, серед яких – вишивальниці О. Великодна (Полтава), О. Василенко (Решетилівка Полтавської обл.), М. Коржук і П. Березовська (с. Клембівка Вінницької обл.), Г. Герасимович (Косів Івано-Франківської обл.), а також ткалі Г. Верес (с. Обуховичі Київської обл.) і Г. Василяшук (с. Шешори Івано-Франківської обл.).

У цей період доволі активно в Прикарпатті працювали майстри художньої обробки дерева: В. Гуз, М. Тимків, В. Корпанюк, М. Кіщук та І. Грималюк. При деревообробних комбінатах у центральних та східних областях успішно налагоджено виробництво декоративно-

<sup>6</sup> Майстерня (згодом – лабораторія) архітектурно-художньої кераміки була заснована в Києві 1944 року. Підпорядковувалась Академії архітектури УРСР (1945–1956), Академії архітектури і будівництва УРСР (1956–1964), починаючи з 1965 року, функціонувала при Київському зональному науково-дослідному інституті експериментального проектування. У лабораторії, головним завданням якої було оформлення архітектури, працювали керамісти, архітектори та гончарі.

вжиткових речей, що їх оздоблювали традиційним для цих регіонів різьбленням (роботи М. Зацеркляного, В. Корякіна, В. Нагнибіди, М. Переверзіної). Серед майстрів круглої скульптури відомі А. Штепа (Чернігівщина), В. Свида (Закарпаття), а також різьбяр-лемки – А. П. Сухорський, М. Орисик, В. Одрехівський та брати М. і Ю. Амбіцькі.

Значного розвитку набуло народне станкове малювання, насамперед у творчості майстрів Г. Собачко-Шостак, Є. Миронової, П. Хоми, М. Мухи та сестер І. та С. Гоменюк.

В окремих гончарних осередках працювали лише поодинокі майстри, що позначилося на подальшому занепаді промислу. Водночас виокремилися два великі центри – Опішне та Косів. Відомі імена родини Пошивайлів, І. Білика, В. Омеляненка, М. Китриша, О. Селюченко, А. Білик-Пошивайло (Опішне), П. Цвілик, Н. Вербівської, О. Козак, В. Джуранюк (Косів). Свої роботи успішно експонували на виставках у 1970–1980-х роках гончарі Закарпаття (І. та М. Галаси, М. Лемко, В. Газдик), димлену кераміку – жителі с. Коболчин (Чернівецька обл.) та Миколаєва (Львівська обл.).

У другій половині ХХ ст. народними майстрами опікувалася Спілка художників. Деякі майстри мали змогу продавати вироби через салони Художнього фонду. Дирекція художніх виставок України та Художній фонд Спілки художників закуповували твори народних майстрів на виставках. Іноді замовляли роботи майстрам і потім передавали їх до музейних колекцій. Часто з виставок закуповували зразки фабрично-заводської продукції, твори окремих майстрів, які працювали на підприємствах. Позитивну роль відігравали (і продвжують відігравати) музеї: виставки-ярмарки в Національному музеї народної архітектури та побуту України (Київ), симпозиуми в Національному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному. Створена 1990 року Національна спілка майстрів народного мистецтва України, що регулярно організовує виставки, запровадила Премію імені Данила Щербаківського.

Однак усе це поодинокі заходи, які не є елементами загальнодержавної політики щодо розвитку народного мистецтва. Прикро, що після здобуття Україною державної незалежності ситуація погіршилася. Народне мистецтво неухильно занепадає. У 1990-х роках було остаточно зруйновано систему народних художніх промислів. Майже всі підприємства припинили існування, деякі з них перейшли в приватну власність.

Народному мистецтву ХХ ст. присвячено неабияку кількість публікацій, ідеологічне спрямування яких тісно пов'язане з настановами певних історичних періодів. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., виконуючи земську програму підтримки кустарних промислів, народне мистецтво досліджували переважно статистики, економісти, етнографи<sup>7</sup>. Продовжувалося збирання відомостей про стан розвитку окремих видів народного мистецтва, розпочате в другій половині ХІХ ст. Активну діяльність губернських земств демонструють видання Полтавського, Подільського, Чернігівського, Київського земств зі статистичними даними щодо кількості майстрів та осередків, відомостями про організацію праці, соціально-побутові умови роботи кустарів, прибутки, зв'язок із сільським господарством, сировину, технологію, асортимент продукції, зі згадками про деяких майстрів і в окремих випадках з намаганням охарактеризувати художні особливості виробів<sup>8</sup>. З'являються дослідження, присвячені кустарним промислам окремих повітів<sup>9</sup> та осередків<sup>10</sup>. Серію альбомів «Украинское народное творчество», зі зразками виробів для використання вишивальни-

<sup>7</sup> Продовжувалося видання «Отчетов и исследований по кустарной промышленности в России», розпочате 1892 року. На початку ХХ ст. вийшло кілька випусків (Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. – С.Пб., 1900. – Т. VI; Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. – С.Пб., 1903. – Т. VII).

<sup>8</sup> Кустарная промышленность в Киевской губернии. Итоги анкетного и местного исследования, проведенного Киевской губернской земской управой по поручению Киевского губернского земского собрания. – К., 1912; Краткий обзор кустарных промыслов Черниговской губернии с приложением очерков по производству изделий из прута и кожевенному производству. – Чернигов, 1914; Кустарные промыслы Подольской губернии. – К., 1916.

<sup>9</sup> Очерки кустарных промыслов Полтавской губернии / Собр. и обраб. В. И. Василенко. – Полтава, 1900. – Вып. 1: Прядение и ткачество в Зиньковском и Миргородском уездах; Лисенко С. Очерки домашних промыслов и ремесел Полтавской губернии: Роменский уезд. – О., 1900. – Вып. 2; Лисенко С. Очерки домашних промыслов и ремесел Полтавской губернии: Промыслы Лохвицкого уезда. – Полтава, 1904. – Вып. 3.

<sup>10</sup> Русов М. Гончарство у с. Опішні у Полтавщині // Матеріали до українсько-руської етнології. – Л., 1905. – Т. VI. – С. 41–59.



цями, килимарницями, різьбярами та гончарями, видано за сприяння Полтавського губерньського земства<sup>11</sup>. Детальні звіти про діяльність останнього також містять відомості про розвиток кустарних промислів<sup>12</sup>. Згадки про окремих майстрів знаходимо в публікаціях, присвячених кустарним виставкам<sup>13</sup>. Стан розвитку промислів демонструють також матеріали з'їзду діячів з кустарної промисловості, який відбувся 1901 року в Полтаві<sup>14</sup>. Відомості про кустарні промисли публікували в періодичних виданнях – журналах «Киевская старина» (1882–1906), «Рідний край» (1905–1916), «Украинская жизнь» (1912–1916), «Искусство Южной России» (1913–1914), «Сяйво» (1913–1914), «Ілюстрована Україна» (1913–1914), «Археологическая летопись Южной России», «Літературно-науковий вісник», «Керамическое обозрение», газетах «Рада», «Хуторянин» та ін.

Активну діяльність із дослідження народного мистецтва здійснювали науковці Західної України, зокрема, Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Серед її публікацій кінця ХІХ – початку ХХ ст. – п'ятитомна монографія В. Шухевича «Гуцульщина»<sup>15</sup>.

В осмисленні народного мистецтва в перших десятиліттях ХХ ст. поступово намітився мистецтвознавчий підхід (праці М. Біляшівського, К. Широцького, Д. і В. Щербаківських)<sup>16</sup>, який поглибився в 1920-х роках, коли продовжувалося накопичення матеріалів з окремих видів народного мистецтва. Творчість тогочасних майстрів розглядалася як закономірне продовження давніх традицій, вивчалися технологічні процеси, форми, декор, асортимент виробів, фіксувалися імена майстрів. Особливу увагу науковці приділяли гончарству<sup>17</sup>, настін-

<sup>11</sup> Мотивы малороссийского орнамента (ткачество, ковров. дело, вышивка). – С.Пб., 1907. – XX табл.; Украинское народное творчество: В VI сериях. – Серия II. Ковры. – Вып. 1. – XX табл.; Украинское народное творчество: В VI сериях. – Серия III. Рукодельные работы. – Вып. 1. Ручники, шитые цветной бумагой. – С.Пб., 1912. – 28 с.; Украинское народное творчество: В VI сериях. – Серия III. Рукодельные работы. – Вып. 2. Ручники, шитые цветными нитками. – Полтава, 1913. – 28 с.; Украинское народное творчество: В VI сериях. – Серия III. Рукодельные работы. – Вып. 3. Хусточки, шитые цветной бумагой. – Полтава, 1913. – 28 с.; Украинское народное творчество: В VI сериях. – Серия IV. Древоделие. – Вып. 1. Резные пряничные и кафельные формы и проч. – М., 1912. – 28 с.; Украинское народное творчество: В VI сериях. – Серия IV. Резьба по дереву. – Вып. 2. Предметы домашнего и хозяйственного обихода. – М., 1912. – 28 с.; Украинское народное творчество: В VI сериях. – Серия VI. Гончарные изделия. – Вып. 1. Типы украинской гончарной посуды / Изд. Кустарного склада Полтавского губернского земства. – М., 1913. – 28 с.: XX табл.

<sup>12</sup> Отчет Полтавской губернской земской управы за 1914 год. – Полтава, 1915. – Вып. 1; Отчеты по содержанию Опошнянского гончарного учебно-показательного пункта за 1912, 13 и 14 гг. – Полтава, 1915; Полтавское губернное земство // Отчет по кустарному складу за 1908 год. – Полтава, 1909. – 20 с.; Полтавское губернное земство // Отчет по кустарному складу за 1914 год. – Полтава, 1916. – 50 с.; Отчет Полтавской губернской земской управы за 1914 год. – Полтава, 1915. – Вып. 1; Отчет по кустарному складу. – Полтава, 1907. – 20 с.; Отчет по складу кустарных изделий Полтавского губернского земства за 1907 год. – Полтава, 1908. – 24 с.

<sup>13</sup> Указатель Всероссийской кустарно-промышленной выставки, состоящей под августейшим покровительством ее императорского величества государыни императрицы Александры Феодоровны: 1902. – С.Пб., 1902; Отчет выставки прикладного искусства и кустарных изделий. – К., 1907; Кустарный отдел на Полтавской сельскохозяйственной выставке 1909 года. – Полтава, 1912; Земский отдел на Киевской Всероссийской выставке 1913 г. – К., 1913; Український відділ на Другій всеросійській кустарній виставці в Петербурзі в 1913 році // Ілюстрована Україна. – 1913. – № 11. – С. 5–6; Каталог Всероссийской выставки 1913 г. в г. Киеве. – К., 1913.

<sup>14</sup> *И. Д.* Обласной съезд деятелей по кустарной промышленности // Хуторянин. – 1901. – № 4. – С. 678–680; *И. Д.* Обласной съезд деятелей по кустарной промышленности в г. Полтаве // Хуторянин. – 1901. – № 44. – С. 716–718; № 45. – С. 742–743; № 46. – С. 768–770; № 47. – С. 789–791; *И. Д.* Обласной съезд деятелей по кустарной промышленности (Полтава) // Хуторянин. – 1901. – № 41. – С. 664–666.

<sup>15</sup> *Шухевич В.* Гуцульщина: у 5 ч. – Л., 1899–1908.

<sup>16</sup> *Широцкий К.* Очерки по истории декоративного искусства Украины. – К., 1914. – Т. I: Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем; *Bilachevsky N.* The Peasant Art of Little Russia (the Ukraine) // Peasant Art in Russia. – London, 1912. – P. 15–31; *Щербаківський В.* Українське мистецтво. I. Дерев'яне будівництво і різьба на дереві. – Л.; К., 1913. – XX, 62 с.; *Щербаківський В.* Основні елементи орнаменту українських писанок та їхнє походження. Студія. – Прага, 1925. – 34 с.; *Щербаківський Д.* Український килим (попередні студії). – К., 1927.

<sup>17</sup> *Геттнер Н.* Жерденівські гончарі. – К., 1928; *Самарин Ю. А.* Подольские гончары. – М., 1929; *Риженко Я.* Гончарство Полтавщини (до виставки кераміки 25. XII. 1929 р. – 25. I. 1930 р.). – Полтава, 1930; *Риженко Я.* Форми гончарних виробів Полтавщини // Науковий збірник Харківської науково-дослідної кафедри історії української культури ім. акад. Д. І. Багалія. – Х., 1930. – Т. IX. – С. 22–42; *Риженко Я. Е.* Техніка гончарного виробництва // Гончарне виробництво, його шкідливості та шляхи оздоровлення. – Полтава, 1929. – С. 19–40; *Спаська Є.* Орнамент бубнівського посуду // Матеріали до етнології. – К., 1929. – Вип. II. – С. 201–223; *Шульгіна Л.* Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі // Матеріали до етнології. – К., 1929. – Вип. II. – С. 111–187; *Фриде М. А.* Гончарство на юге Черниговщины // Матеріали по етнографії. – 1926. – Т. III. – Вип. 1. – С. 45–58; *Фриде М.* Форма й орнамент посуду з Поділля // Науковий збірник ленинградського това-

ному малюванню<sup>18</sup>, килимарству<sup>19</sup>, вишивці<sup>20</sup>. У дослідженні народного мистецтва окремих регіонів<sup>21</sup> переважав етнографічний підхід до осмислення матеріалу. Водночас посилилась увага до характеристики художніх особливостей виробів. Насамперед це стосується робіт Н. Гепшенер, Є. Спаської, С. Таранушенка, Д. Щербаківського<sup>22</sup>.

Історична ситуація 1930-х років докорінно змінила підхід до вивчення народного мистецтва. Дослідників спрямовували на «оспізування» розквіту народної творчості в післяреволюційний період і прославлення радянської влади та її вождів. Найталановитіших учених було знищено фізично або вислано за межі України. «Місце об'єктивного науковця зайняв пристрасний пропагандист, який забезпечував функцію славлення розвитку українського радянського мистецтва під проводом Всесоюзної комуністичної партії більшовиків»<sup>23</sup>. Найбільший інтерес у пресі 1930-х років викликала Перша республіканська виставка українського народного мистецтва, яка відбулася в Києві, Москві та Парижі.

Серед видань повоєнного часу – поодинокі монографії, присвячені окремим видам і осередкам народного мистецтва, перші загальні праці, альбоми<sup>24</sup>. Попри ідеологічну заангажованість і деякі фактологічні похибки, вони містять доволі цінний ілюстративний матеріал і відомості про народне мистецтво, що їх упродовж наступних періодів було осмислено та узагальнено.

Наприкінці 1950-х років було опубліковано цікаві розвідки західноукраїнських учених Л. Сухої та К. Матейко з ґрунтовним аналізом гончарства й художньої обробки металу<sup>25</sup>. Серед видань 1960-х – початку 1970-х років неабиякий інтерес становлять альбоми серії «Українське народне мистецтво», що репродукують зразки вишивки, ткацтва, килимарства, вибійки, художньої обробки дерева й металу, малювання, гончарства<sup>26</sup>. У цей час виходять друком дві фундаментальні монографії Б. Бутника-Сіверського, присвячені радянському народному мистецтву, написані з позицій офіційної ідеології<sup>27</sup>, а також відповідні розділи в «Нарисах з історії українського мистецтва»<sup>28</sup>, «Нарисах з історії українського декоративно-прикладного мистецтва»<sup>29</sup>, п'ятому та шостому томах шеститомної «Історії українського мистецтва»<sup>30</sup>.

Народне мистецтво ХХ ст. у працях мистецтвознавців, етнографів, численних публікаціях журналістів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. розглядається переважно за окремими

рства дослідників української історії, письменства та мови. – К., 1928. – Вип. II. – С. 81–92.

18 *Кржемінський К.* Стінні розписи на Уманщині. Мотиви орнаменту. – Кам'янець-Подільський, 1927; *Левитська Л. А.* Селянський стінний розпис на Поділлі (Зіньківський та Солобковецький р-ни). – К., 1928.

19 *Риженко Я.* Килимарство й килими Полтавщини: До виставки килимів Полтавського державного музею. – Полтава, 1928; *Щепотьєва М.* Українські килими. – Х., 1926; *Щербаківський Д.* Український килим...

20 Тульчинщина, село Орлівка. Вишивки низько: Альбом / Текст В. Гагенмейстера. – Кам'янець-Подільський, 1929.

21 *Зарембский А.* Народное искусство подольских украинцев. – Л., 1928. – 48 с.

22 *Гепшенер Н.* Жерденівські гончарі; *Спаська Є.* Орнамент бубнівського посуду; *Таранушенко С.* Українські писанки як пам'ятки народного малярства (До постановки питання) // Праці науково-дослідної кафедри історії української культури. – Х., 1929. – Вип. 3. – С. 449–454; *Щербаківський Д.* Український килим;

23 *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К., 2005. – С. 19.

24 *Колос С., Хурґін М.* Декоративні тканини. – К., 1949; Українське народне декоративне мистецтво: у VII вип. / За ред. Н. Манучарової. – К., 1952–1956; *Дмитрієва Є. М.* Мистецтво Опішні. – К., 1952. – 60 с.; Українське народне декоративне мистецтво. Декоративні тканини / За ред. В. Заболотного. – К., 1956; *Манучарова Н. Д.* Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР. – К., 1952; Українське народне декоративне мистецтво. Різьба та розпис / За ред. В. Заболотного. – К., 1962.

25 *Суха Л.* Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини ХІХ – ХХ ст. – К., 1959; *Матейко К. І.* Народна кераміка західних областей Української РСР: Історико-етнографічне дослідження. – К., 1959.

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

27 *Бутник-Сіверський Б. С.* Українське радянське народне мистецтво. – К., 1966; *Бутник-Сіверський Б. С.* Українське радянське народне мистецтво. 1941–1967. – К., 1970.

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

29 Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Л., 1969. – 192 с.

30 Історія українського мистецтва: у 6 т. – К., 1967. – Т. 5; 1968. – Т. 6.

його видами та деякими регіонами<sup>31</sup>. Головним тенденціям у розвитку вишивки присвячені праці Т. Кари-Васильєвої та Р. Захарчук-Чугай<sup>32</sup>; особливостям ткацтва й килимарства – монографії С. Сидорович, О. Никорак, А. Жука, Я. Запаска<sup>33</sup>; убранню та його аксесуарам – К. Матейко, Т. Ніколаєвої, М. Білан, Г. Стельмащук, Г. Врочинської<sup>34</sup>; металоластиці – С. Боньковської<sup>35</sup>. Гончарне мистецтво детально проаналізовано в дослідженнях Ю. Лашука, Л. Данченко, В. Гудака, О. Пошивайла, Л. Мельничук, О. Слободяна, Г. Івашків<sup>36</sup>; художня обробка дерева – у працях А. Будзана, М. Станкевича<sup>37</sup>. Настінне малювання, витинанки, народну іграшку вивчали О. Найден, М. Станкевич, Л. Герус, Н. Студенець<sup>38</sup>, орнаментику – М. Селівачов<sup>39</sup>. Проблеми теорії народного мистецтва порушено в окремих колективних монографіях, наукових збірниках, матеріалах конференцій. Народне мистецтво ХХ ст. висвітлено на шпальтах таких провідних журналів, як «Народна творчість та етнографія», «Образотворче мистецтво», «Народне мистецтво», «Народознавчі зошити», «Українська керамологія». Матеріали, присвячені Україні, активно публікувалися в 1950–1980-х роках у журналі «Декоративное искусство СССР».

Майже в усіх згаданих працях народне мистецтво ХХ ст. розглядається як один з етапів розвитку мистецтва; окремої розвідки, що висвітлює народне мистецтво ХХ ст., немає. Винятком є відповідні розділи Т. Кари-Васильєвої, присвячені народному декоративному мистецтву, у п'ятому томі «Історії українського мистецтва» й монографії Т. Кари-Васильєвої та З. Чегусової «Українське декоративне мистецтво ХХ ст. У пошуках великого стилю»<sup>40</sup>. Автори IV тому «Історії декоративного мистецтва України», намагаючись заповнити лакуну, у своїх розділах не лише враховують та узагальнюють досвід своїх попередників, але й праг-

<sup>31</sup> Бушина Т. Декоративно-прикладне мистецтво радянської Буковини. – К., 1986; Гургула І. В. Народне мистецтво західних областей України. – К., 1966; Етнографія Київщини: традиції й сучасність. – К., 1986; Лашук Ю. Народне мистецтво Українського Полісся. – Л., 1992; Поділля: Історико-етнографічне дослідження. – К., 1994; Соломченко О. Г. Народні таланти Прикарпаття. – К., 1969; Чугай Р. В. Народне декоративне мистецтво Яворівщини. – К., 1979.

<sup>32</sup> Кара-Васильєва Т. В. Полтавська народна вишивка. – К., 1983. – 135 с.; Кара-Васильєва Т. В. Українська вишивка: Альбом. – К., 1993; Кара-Васильєва Т. В. Історія української вишивки. – К., 2008; Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка (Західні області УРСР). – К., 1988.

<sup>33</sup> Сидорович С. Художня тканина західних областей УРСР. – К., 1979; Никорак О. І. Сучасні художні тканини Українських Карпат. – К., 1988; Никорак О. Українська народна тканина ХІХ–ХХ ст. Типологія, локалізація, художні особливості. – Л., 2004. – Ч. 1: Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України); Жук А. К. Сучасні українські художні тканини. – К., 1985; Жук А. Українські народні килими (ХVII – поч. ХХ ст.). – К., 1966; Жук А. Український радянський килим. – К., 1973; Запаско Я. П. Українське народне килимарство. – К., 1973.

<sup>34</sup> Матейко К. І. Український народний одяг. – К., 1977; Ніколаєва Т. Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье. – К., 1988; Ніколаєва Т. Історія українського костюма. – К., 1996; Ніколаєва Т. Український костюм. Надія на ренесанс. – К., 2005; Стельмащук Г. Традиційні головні убори українців. – К., 1993; Білан М., Стельмащук Г. Український стрій. – Л., 2000; Врочинська Г. Українські народні жіночі прикраси ХІХ – початку ХХ ст. – К., 2007.

<sup>35</sup> Боньковська С. Ковальство на Україні (ХІХ – початок ХХ ст.). – К., 1985.

<sup>36</sup> Лашук Ю. Ф. Украинская народная керамика ХІХ–ХХ ст.: Автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. – К., 1971; Лашук Ю. П. Гуцульська кераміка. – К., 1956; Лашук Ю. Закарпатська народна кераміка. – Ужгород, 1960; Лашук Ю. Покутська кераміка. – Опішне, 1988; Лашук Ю. Українські гончарі. – К., 1968; Данченко Л. Народна кераміка Наддніпрянщини. – К., 1969; Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К., 1974; Івашків Г. Декор української народної кераміки ХVI – першої половини ХХ ст. – Л., 2007; Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині ХІХ – ХХ ст.: Історико-етнографічне дослідження. – К., 2004; Пошивайло О. Гончарство Лівобережної України ХІХ – початку ХХ ст. і відображення в ньому основних духовних настанов української народної свідомості. – К., 1991; Пошивайло О. Етнографія українського гончарства. Лівобережна Україна. – К., 1993; Слободян О. Пістинська кераміка ХІХ – першої половини ХХ ст. – Косів, 2004.

<sup>37</sup> Будзан А. Різьба по дереву в західних областях України (ХІХ–ХХ ст.). – К., 1960; Станкевич М. Українське художнє дерево ХVI–ХХ ст. – Л., 2002.

<sup>38</sup> Найден О. С. Орнамент українського народного розпису: Витоки, традиції, еволюція. – К., 1989; Найден О. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості. – К., 1999; Станкевич М. Українські витинанки. – К., 1986; Герус Л. Українська народна іграшка. – Л., 2004; Студенець Н. Традиційний стінопис Поділля кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. – К., 2010.

<sup>39</sup> Селівачов М. Лексикон української орнаментики...

<sup>40</sup> Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво // ІУМ: у 5 т. / Голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5: Мистецтво ХХ ст.; Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Українське декоративне мистецтво ХХ століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005.

нуть з погляду сучасного мистецтвознавства переосмислити факти, події та явища одного з найскладніших періодів в історії вітчизняного народного мистецтва.

IV том «Історії декоративного мистецтва України» має на меті висвітлити історію народного декоративного мистецтва й художніх промислів з позицій найновіших засад теорії мистецтва з урахуванням досягнень суміжних наук – історії, етнології, фольклористики тощо. Маємо надію, що він стане новим словом в історії мистецтвознавчої думки в Україні.

Авторський колектив висловлює щиру подяку директорам і співробітникам музеїв, які дозволили працювати у фондах і використати матеріали для ілюстрування видання, а також усіляко сприяли роботі авторів книги, а саме: Вінницького обласного краєзнавчого музею; Волинського краєзнавчого музею; Державного історико-культурного заповідника м. Дубна; Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького; Закарпатського музею народної архітектури та побуту; Івано-Франківського краєзнавчого музею; Кам'янець-Подільського державного історичного музею; Козелецького музею історії ткацтва Чернігівщини; Косівського музею народного мистецтва і побуту Гуцульщини; Краківського музею етнографії ім. С. Удзелі; Кременецького краєзнавчого музею; Кролевецького краєзнавчого музею; Літературно-меморіального музею с. Вілія; Львівського історичного музею; Млинівського краєзнавчого музею; Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України; Музею історії Богуславщини; Музею народної архітектури та побуту у Львові; Національного заповідника «Хортиця»; Національного історико-культурного заповідника «Переяслав»; Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному; Національного музею історії України; Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського; Національного музею українського народного декоративного мистецтва; Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького; Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара»; Нетішинського міського краєзнавчого музею; Острозького державного історико-культурного заповідника; Полтавського краєзнавчого музею; Полтавського художнього музею; Рівненського краєзнавчого музею; Сумського краєзнавчого музею; Тернопільського краєзнавчого музею; Ужгородського краєзнавчого музею; Чернівецького краєзнавчого музею; Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарновського.

О. КЛИМЕНКО



# Вишивка



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

*О. Тихонова.* Панно «Вишивальниці». 1936 р. Київ.  
Полотно, муліне; гладь. НМУНДМ

## ВИШИВКА

Вишивка є одним з найпоширеніших видів декоративного мистецтва, що розвивалась як творчість народних майстрів і митців художніх промислів. Ця галузь мистецтва є найчутливішою та найдинамічнішою стосовно до нових вимог часу. Вишивка найтісніше пов'язана з життям суспільства, його економікою, смаками і вподобаннями.

XX століття відкрило нові шляхи для подальшого розвитку й удосконалення стилістичних особливостей художньої вишивки. Ґрунтуючись на різних засадах творчості, народні майстри, художники і майстри художніх промислів упродовж XX ст. і далі розвивали й поглиблювали традиції українського вишивального мистецтва, розширювали діапазон кольорів, орнаментальних мотивів, технік виконання.

Дослідження історії народної вишивки впродовж XX ст. дає підстави стверджувати, що цей вид мистецтва живе повнокровним життям, активно розвивається, прикрашає сучасний інтер'єр і одяг, надаючи їм своєрідності й неповторності. До невичерпних джерел народного вбрання постійно звертаються художники, дизайнери. Вивчаючи традиції народного костюма, художньої вишивки, вони створюють сучасні моделі одягу, у яких відчуваються риси індивідуального смаку й майстерності вишивальниць. Вибух особливого інтересу до української вишивки в часи незалежності України є свідченням зростання етнічної свідомості народу, посилення його зацікавленості вітчизняною історією та культурою. Звернення до життєдайних джерел народного мистецтва, до збереження й оновлення мистецтва вишивки – це усвідомлення свого родоводу, духовних традицій, відродження культурних традицій, свідчення необхідності збереження традиційного народного мистецтва як генофонду його духовності, втрата якого є загрозою існуванню самого народу.

Упродовж XX ст. народна вишивка зберігала особливості своїх локальних відмінностей, високу духовну наснаженість і художню образність.

На початку XX ст. відбулися зрушення в психології та свідомості народу, переосмислення естетичних поглядів, нове розуміння та утвердження ідеалів прекрасного.

Народне мистецтво в цілому, і вишивка зокрема, зазнали впливу міської культури, виробів фабричного виробництва. У вишивці початку XX ст. простежується інтенсивний процес втра-

ти притаманного їй художньо-образного світобачення і формування нової стилістики художньої мови. Ці зрушення особливо інтенсивно проявилися на Полтавщині, Київщині, Катеринославщині та Півдні України, які були промислово розвинутими регіонами і де вплив міських смаків був найсильнішим. Так, у вишивці замість домотканих ниток почали використовувати фабричні, забарвлені в яскраві кольори хімічних анілінових фарб. Це кардинально вплинуло на кольорову гаму. Водночас відбувалося освоєння нових матеріалів. Замість м'якого кольору рослинних барвників з'явилися «відкриті», різкі поєднання.

Зміна характеру засобів шитва вплинула на стиль орнаментальних мотивів. Набула поширення вишивка хрестиком. Завдяки простоті й доступності вона була легкою для виконання й перезнімання узорів, надавала неабиякі можливості для колірної розробки площини орнаментальних мотивів, насамперед у червоно-чорній гамі. Техніка хрестиком повсюдно витіснила давні традиційні засоби шитва, усталену колористичну гаму та орнаменти, типові для кожного етнографічного регіону.

На Лівобережній Україні кольорова гама вишивок була насичена червоним із широким уведенням мотивів троянд, лілій, гвоздик, жоржин та хмелю. У цей час почали видавати альбоми з узорами квіткового походження з натуралістичним трактуванням орнаментальних мотивів для подальшого їх виконання у вишивці.

Зміна естетичних поглядів селян, нове розуміння краси вплинули на рішучі зміни в народній вишивці. Особливо це позначилося на вишиванні рушників, у яких почали переважати малюнки з друкованої продукції. Натуралістичне трактування сюжету, нехтування декоративними принципами вишивки утверджували псевдонародний стиль, нівелюючи традиційні особливості та регіональні відмінності вишивки.

Негативні наслідки в розвитку народної вишивки з усією повнотою постали перед прогресивними діячами культури та мистецтва. Інтерес до відродження національних традицій утвердився в широких колах громадськості не лише як патріотичний рух, але й як закономірний процес розвитку тогочасної культури.

Представники творчої інтелігенції О. Слосіон, Олена Пчілка, С. Васильківський, М. Коцюбинський, І. Франко та інші намагалися сприяти розвитку народного мистецтва, пробудити інтерес широких кіл до народної культури. Тенденція відродження промислів, створення національного стилю перетворилася на суспільний рух, який підтримали земські організації, поміщики ліберальних поглядів, видатні етнографи та фольклористи.

Зусиллями губернських земств, приватних осіб і державних установ на початку ХХ ст. було організовано мережу навчальних закладів, учбово-показових і «роздавальних» пунктів, вишивальних майстерень.

Земські організації надавали економічну й технічну допомогу сільським кустарям, зокрема вишивальницям, забезпечували їх новими зразками, організовували збут готової продукції.

У селах Вербівка, Сунки, Кагарлик, Скопці (нині – Веселинівка) було утворено міцні приватні артіль, кустарні школи, де працювали талановиті народні майстри, а художнє керівництво здійснювали професійні художники. Роботи цих майстерень з успіхом експонувалися на всеросійських і міжнародних виставках, отримуючи високі оцінки.

Так, у с. Вербівка в 1912 році Н. Давидовою було організовано художню майстерню, у якій, починаючи з 1915 року, художником працювала О. Екстер; у с. Сунки – художньо-руководільну майстерню княгині Яшвіль, де художнє керівництво здійснював М. Прахов; у с. Скопці А. Семиградова організувала в 1910 році ткацько-вишивальну майстерню, у якій художницею працювала Є. Прибильська.

Показовими є експонати Всеросійської кустарної виставки в Санкт-Петербурзі (1913). Основне спрямування вишитих виробів – відродження народних узорів, а також переосмислення шитва ХVIII ст. і пристосування його до тогочасних вимог і смаків міського споживача.

У 1919 році в Києві було організовано виставку «Сучасна творчість українського села», приурочену до святкування Першого травня. Особливе місце на ній належало роботам із сіл Київщини, зокрема тих майстерень, які було засновано на початку століття. На виставці народне мистецтво було представлено не безіменною творчістю, а сузір'ям яскравих народних художників, серед яких особливо вирізнялися роботи П. Власенко, Г. Собачко (Скопці) та Є. Пшеченко (Вербівка). Також експонувався ескіз скатертини Г. Собачко. Це звивиста гілка рослинного характеру з різноманітними польовими квітами, виконана в спокійному ритмі різнокольоровими барвами<sup>1</sup>.

Унаслідок розрухи в період громадянської війни, іноземної інтервенції художні промисли України зазнали значних збитків, їх відновлен-

ня розпочалося в 1921–1922 роках. Для розвитку кустарних промислів, залучення сільських кустарів у промислові кооперативи важливе значення мав декрет від 7 червня 1921 року «Про кустарну та дрібну промисловість», у якому підкреслювалася необхідність сприяння кустарям, об'єднаним в артілі і кооперативні спілки, з боку державних органів. Ці артілі і спілки були важливим економічним фактором, що мав неабияке значення для відбудови народного господарства. Ось чому в Україні відбувався інтенсивний процес організації артілей під керівництвом Українкустарспілки – Всеукраїнського союзу кустарно-промислових кооперативів, створеного на I Всеукраїнському з'їзді кооперації в Харкові 1922 року.

У 20-х роках ХХ ст. в Україні налагодили активну діяльність насамперед ті кустарні промисли, які не потребували значних асигнувань на відбудову та устаткування і які задовольняли потреби населення в товарах широкого вжитку. До них належав і вишивальний промисел, який повністю ґрунтувався на ручній праці.

Крім того, українські вишивки мали величезний попит за кордоном і могли посісти почесне місце в експорті країни.

На початку 20-х років ХХ ст. розпочали діяльність вишивальні центри Полтавщини та Київщини.

Незважаючи на тяжкі роки розрухи, нестачу матеріалів і фарб, продовжували працювати майстерні в Решетилівці, Дігтярях, Полтаві, Оленівці та Скопцях, ткацько-руководільна майстерня в Кагарлику, вишивальна артіль у Клембівці, а також зозівський вишивальний пункт на Київщині.

Ці майстерні мали деякі запаси матеріалів, зберегли зразки виставочних виробів, що дало змогу не втратити досконалість техніки вишивки. Цьому сприяло також відкриття в 1920 році в Полтавському краєзнавчому музеї художньо-кустарного відділу, створення в Харкові в 1921 році художньо-промислового товариства «Мистецтво Слобожанщини»<sup>2</sup>. До нього належали художники, майстри і дослідники декоративного мистецтва, які ставили собі за мету вивчення музейних та приватних колекцій і на їх основі створення нових зразків, які були використані Українкустарспількою для виготовлення художніх виробів на експорт.

З відбудовою народного господарства, зміцненням економіки відбулися певні зрушення в розвитку вишивального промислу. Це дало змо-

<sup>1</sup> Скатертина експонувалася на виставці «Сучасна творчість українського села» (Київ, 1919 р.; Москва, 1923 р.), на міжнародних виставках у Берліні та Дрездені (1924–1925 рр.) (НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 48–2, од. зб. 12, арк. 1–2; *Кара-Васильєва Т.* Полтавська народна вишивка. – К., 1983. – С. 13).

<sup>2</sup> Кооперативне товариство «Мистецтво Слобожанщини» (1921–1922 рр. у Харкові) // Промислова кооперація. – Х., 1922. – № 10/11. – С. 38, 39.

гу промкооперації об'єднати розпорошених кустарів в артілі, організувати їх навколо роздавальних пунктів. Таким чином, поступово, починаючи з 1921–1922 років, сформувалася чітка широка мережа вишивальних центрів.

У 1920 році в Україні було створено Головне управління із заготівлі і збуту кустарних виробів «Укркустторг», який відав не тільки продажем кустарних виробів, але й сприяв відбудові кустарних промислів, кооперуванню кустарів в артілі.

Широко ставилось питання про покращення якості виробів, підвищення технічних знань, організацію інструкторських курсів при учбово-показових майстернях, постійних і пересувних виставок та музеїв<sup>3</sup>. Це дало змогу значно підвищити якість вишивки, зорієнтувати її на вимоги часу. Неабиякого розвитку набули школи-майстерні, зразково-показові пункти, відродилася діяльність музеїв при майстернях, які були центрами з вивчення й розповсюдження рисунків народних вишивок<sup>4</sup>. Так, тільки в Дігтярях роздавальний пункт при музеї обслуговував 4,5 тис. кустарок рисунками, зразками для вишивки і ткацтва<sup>5</sup>. У розпорядженні кооперації перебували школи й артілі. Кооперативні форми організації давали значні переваги – кооперація сама готувала необхідну кількість спеціалістів, регулювала замовлення, централізовано постачала матеріали, здійснювала продаж та експорт товарів.

У 1922 році на Полтавщині було створено Союз-Кустар<sup>6</sup>, який почав планову роботу з об'єднання кустарів в артілі. Уже впродовж року промкооперація охоплювала ткацько-вишивальний промисел у Кобеляках, Нових Санжарах, Решетилівці, Опішні та Зінькові.

За Полтавським Союзом-Кустарем було закріплено п'ять майстерень<sup>7</sup>, зокрема, решетилівську ткацько-вишивальну майстерню, абазівський вишивальний пункт і полтавський учбово-показовий ткацько-художній пункт. Союзу-Кустарю було передано дві спеціальні рукодільні майстерні – диканську і горбанівську, а також ткацькі майстерні, де виготовляли й вишивку<sup>8</sup>. У 1920-х роках відродила роботу школа-майстерня в Опішні як артіль «Шлях до кращого».

Школа-майстерня об'єднувала вишивальниць із навколишніх сіл та мала двадцять дві бригади в Опішнянському повіті<sup>9</sup>. Набули широкого розвитку й відроджувалися ткацький і вишивальний промисли в Зіньківському повіті, де особливо славився пункт у Куземіні<sup>10</sup>.

Багато артілей працювало в Прилуцькому повіті. Відновила свою діяльність школа-майстерня в Дігтярях, де організаційними питаннями керувала М. Лещук, а художником з вишивки працювала Г. Цибульова – відомий майстер народного мистецтва, учасниця кустарних виставок (з 1913 р.). Кількість вишивальниць у Прилуцькому повіті була найбільшою на Полтавщині. Тут діяли роздавальні пункти в Сокиринцях, Ладанському, Гнідинцях, Варві та Губинцях<sup>11</sup>.

Не переривала своєї роботи решетилівська майстерня. У 1922 році тут було організовано кооперативну артіль, що приступила до активної творчої праці<sup>12</sup> під творчим керівництвом художниці В. Болсунової. У 1922–1923 роках в артілі вишивали різноманітні вироби декоративного оздоблення інтер'єру: рушники, скатерті, покривала, фіранки, декоративні панно; виготовляли плаття, блузи, сорочки, вишиті краватки. Для більшості виробів застосовували традиційні техніки – «вирізування», «лиштву»<sup>13</sup>.

Роботи талановитих майстрів розходилися по всьому світу, експонувалися на виставках народного мистецтва в Мюнхені (1924), Парижі (1925) та Лейпцигу (1928)<sup>14</sup>. У сухорабівській артілі, де виготовляли вироби на експорт, працювали такі майстрині, як П. Пальчик, Н. Циган, Л. Третяк, Г. Чован, Г. Дикоплавленко, М. Шевченко та О. Черкун.

<sup>3</sup> Так, перші курси вишивальниць було організовано в с. Скопці, які закінчила 41 кустарка (НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 48–3, од. зб. 1, арк. 23), а також у Трипіллі та Вишеньках (Там само).

<sup>4</sup> ЦДАВОВУ. – Ф. 337, оп. 1, од. зб. 751, арк. 64.

<sup>5</sup> Там само. – Арк. 118.

<sup>6</sup> Волобуїв П. Кустарно-промислова кооперація // Полтавщина. – Полтава, 1927. – Т. II. – С. 308.

<sup>7</sup> ЦДАВОВУ. – Ф. 351, оп. 1, од. зб. 58, арк. 8.

<sup>8</sup> Дігтярівська, смілянська, миргородська, олефірівська, тахтаульська, кобеляцька майстерні, куземинський показовий пункт (ЦДАВОВУ. – Ф. 351, оп. 1, од. зб. 58, арк. 24).

<sup>9</sup> Її першою завідуючою була О. Висич, інструктором з вишивки – М. Білик. Школа мала бригади в селах Батьки, Заїченці, Лазьки, Пишненки, Глинське, Малі Будища, Саранчівка, Ганнівка, Котелівка (Опішнянська фабрика ім. Н. Крупської. Історична довідка. Фонди Укрхудожпрому).

<sup>10</sup> Виробнича діяльність Полтавського Союз-Кустаря // Промислова кооперація. – Х., 1922. – № 8/9. – С. 37.

<sup>11</sup> Рерг Л. Вишивальні промисли України // Вісник промислової та промислово-кредитової кооперації України. – 1927. – № 3. – С. 25, 26.

<sup>12</sup> У періодичній пресі решетилівська артіль згадується як «Червона квітка» до 1928 року (*Прибыльская Е. Десятилетие художественно-кустарных мастерских на Украине // Вестник промислової кооперації. – 1928. – № 3/4. – С. 121*), а в кінці 1920-х років її було перейменовано на артіль ім. Клари Цеткін.

<sup>13</sup> Суха Л. М. Артіль ім. Клари Цеткін в Решетилівці Полтавської області // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – 1961. – Вип. 6. – С. 4.

<sup>14</sup> Там само.



У 1925 році в Нових Санжарах було організовано артіль «Червоний промінь».

У середині 1920-х років створено вишивальні артілі в Лубенському та Кременчуцькому повітах. Так, у 1925 році в Кременчузі було організовано артіль «Коопвишивка»<sup>15</sup>. Тут виробляли сорочки-чумачки, жіночі блузи, доріжки, краватки, вишиті подушки. До Полтавщини належав значний на той час осередок вишивки в с. Скопці.

На Київщині у відбудовний період продовжували працювати колишні приватні майстерні в Оленівці, Кагарлику, Зозові та Сунках. Саме ці артілі були найміцнішими й посідали провідне місце у вишивальному промислі України.

У 20-х роках ХХ ст. на Поділлі та Чернігівщині також існувала мережа вишивальних артілей. У 1925 році відновила роботу заснована ще в 70-х роках ХІХ ст. клембівська артіль «Жіноча праця». Тут виготовляли чоловічі сорочки, жіночі плаття, скатерті, порт'єри. Працювали за народними зразками, а також за малюнками місцевих художників-самоуків В. Пасінецького та Н. Луценка. Артіль мала широку розгалужену мережу бригад і філіалів у навколишніх селах.

Одночасно було організовано городківську артіль «Художня праця»<sup>16</sup>.

Таким чином, уже до кінця 1920-х років було створено всі передумови для організації широкої мережі кооперативних вишивальних артілей, які об'єднували значну кількість вишивальниць. Жоден з видів тогочасних кустарних промислів не переживав такого бурхливого зростання, як вишивальний. Це були роки зміцнення техніко-економічної бази артілей, стрімкого збільшення їх чисельності. До кінця 1920-х років тривав процес укрупнення раніше існуючих артілей і організації нових, які в майбутньому посядуть провідне місце в системі художніх промислів. Так, у 1927 році в Полтаві створено артіль ім. Лесі Українки<sup>17</sup>, де виготовляли насамперед вироби, необхідні в побуті:

скатерки, серветки, купони вишитих чоловічих і жіночих сорочок.

У праці «Українське шитво» Я. Риженко наводить відомості, що стосуються широкого розвитку вишивального промислу на Полтавщині. Так, на 1 січня 1929 року лише в межах Полтавського повіту функціонувало дев'ять спеціалізованих вишивальних товариств: полтавське ім. Лесі Українки, абазівське «Селянка-кустарка», ново-санжарське «Червоне проміння», кустолівське ім. Олени Пчілки, білоцерківське ім. Н. К. Крупської, кобеляцьке «Квітка», яреськівське ім. 8 Березня, славківське «Незаможник» та диканьківське «Надія». Крім того, у центрах народного мистецтва поруч із ткацтвом і килимарством широко займалися і вишивкою.

У 1928 році було створено уманську художньо-промислову артіль «Розкріпачена жінка»<sup>18</sup>. Інструктором з вишивки тут працювала Б. Сморовська, в артілі «Червоний ткач» у Новій Басані на Чернігівщині – відома вишивальниця М. Лисенко.

Організація кооперативних артілей охоплювала всю територію України. У 1929 році під керівництвом С. Литвинової виникла охтирська промартіль, що спеціалізувалася на вишивці рушників, скатертей, жіночих сорочок. У 1930 році було засновано чернігівську артіль ім. 8 Березня<sup>19</sup>.

Особливо бурхливо відбувалося залучення народних майстрів до кооперативних артілей на Київщині. На 1930 рік тут уже діяло двадцять вишивальних осередків<sup>20</sup>.

Починаючи з 1930–1931 років, художньо-вишивальна промисловість Київщини підпорядковувалася київському товариству «Текстиль-експорт» із двадцятьма філіалами, які повністю відали експортом вишивки за кордон.

<sup>15</sup> Її організаторами були А. Журавльова та О. Кондратець. Артіль мала систему бригад і філіалів у селах Вороновка, Омельник, Подорожнє, Байдуково, Келеберда, Соловка, Ракитне, Патоки, Велика Терешкова (Кременчуцька фабрика художніх виробів ім. Зої Космодем'янської. Історична довідка. Фонди Укрхудожпрому).

<sup>16</sup> «Художня праця» мала філіали в селах Ободівка, Петребівка, Вільшанка, Горячківка, Вапнярка, Піщанське (Городківська артіль «Художня праця»). Історична довідка. Фонди Укрхудожпрому).

<sup>17</sup> Її організаторами були К. Осауленко, Є. Решетнікова, А. Білявська, Н. Залозна, Г. Тихонова. Артіль мала філіали в селах Тахтаулове, Нехвороща, Коротеньки, Мачухи, Милорадове, Мар'ївка, Абазівка (Виробничо-художнє об'єднання «Полтавчанка»). Історична довідка. Фонди Укрхудожпрому).

<sup>18</sup> Філіали в селах Кузьмина Гребля, Тальне, Бабинці, Косенівка, Мілодецьке (Уманська фабрика художніх виробів. Історична довідка. Фонди Укрхудожпрому).

<sup>19</sup> Філіали в селах Анисів, Веблі, Горбів (Чернігівська фабрика художніх виробів ім. 8 Березня. Історична довідка. Фонди Укрхудожпрому).

<sup>20</sup> Київське художньо-промислове товариство, березанське «Килимар», скопечке ім. Н. К. Крупської, трипільське «Червона Зірка», кагарлицьке «Ткачів, шовководів, вишивальниць ім. Олени Пчілки»; ще п'ять було засновано при інших товариствах: «Червоне колесо» у Вишеньках, «Поступ» у Літках, у Гаврилівці, Нових Петрівцях, Луб'янці і десять при промкредитових товариствах у Барішівці, Броварах, Василькові, Гоголеві, Чорнобилі, Макарові, Катюжанці, Іванкові, Переяславі, Хабному (див.: *Спаська Є.* Промислова вишивка Київщини. – НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 48, од. зб. 69, арк. 22).

Основною формою організації праці в артілях було надомництво, яке об'єднувало значну масу вишивальниць через розгалужену мережу роздавальних пунктів. Розширення мережі кооперативних артілей, активна участь у всесоюзних і міжнародних виставках, експонування вишивок – усе це накладало величезну відповідальність на промисел, у зв'язку з чим виникла необхідність у кваліфікованих кадрах майстрів, інструкторів та художників. Значними центрами підготовки вишивальниць були дігтярівська і решетилівська школи-майстерні з дворічним терміном навчання. Крім цього, було організовано інструкторські курси з дворічним курсом навчання, які по закінченні давали право працювати інструкторами в ремісничих школах, кустарних артілях<sup>21</sup>.

Саме такі курси діяли в Полтаві в 1928 році. Щорічні курси вишивальниць, які сприяли підвищенню кваліфікації майстринь, опануванню секретами народної вишивки, нового асортименту виробів, було організовано в с. Скопці, у 1929 році – у с. Трипілля, у 1930 – у с. Вишеньки.

По закінченні курсів організовували виставки робіт. Як свідчать фото з виставок у Вишеньках і Трипільлі, майстрині опановували перш за все традиційні шви, орієнтувалися на народну вишивку й художнє шитво XVIII ст. «гладдю», шовковими та срібними нитками<sup>22</sup>.

Навчальні заклади залучали до співпраці талановитих професійних художників (Є. Прибильська, В. Болсунова, Г. Цибульова, Є. Спаська та ін.), які брали безпосередню участь у роботі художніх промислів і шкіл-майстерень. 1920-ті роки характеризуються організацією значної кількості наукових експедицій у села Республіки для виявлення та вивчення кращих зразків народної творчості, потенційних можливостей для кооперування кустарів. У середині 20-х років ХХ ст. в організації художніх промислів, зокрема вишивального, відбулися якісні зміни. Уже було створено міцну матеріальну базу, кустарне виробництво посіло певне місце в народному господарстві, окремі майстри, які набули досвіду ще в земських кустарно-промислових артілях, у пореволюційні роки продовжували працювати у звичних художніх формах.

Переважала тенденція до деякої декоративності, особливо у виробках, які виготовляли на експорт. Так, збереглися відомості, що ладанський вишивальний пункт виконував золото-

швейні вироби, які широко експортувались<sup>23</sup>, а також вишиті бісером, золотом і сріблом, що їх виробляли в Зозові в ткацько-вишивальній артілі «Ткач»<sup>24</sup>. На початку 1920-х років відбувалися спроби скерувати роботу художніх артілей вишивки на шлях механічного повторення старих зразків, особливо професійного шитва XVIII ст. «гладдю» різнокольоровими нитками. Цей напрям, що отримав назву «музейництво», знайшов своє відображення в намаганні імітувати вишиті вироби, килими під давнину. Цю тенденцію згодом було засуджено художницями Є. Прибильською, В. Болсуновою та ін.

Основну увагу в 1920-х роках приділяли питанням правильного розуміння і вивчення народних традицій, їх новаторського продовження, негативного ставлення до стилізаторства. Дослідники вказували на необхідність глибокого вивчення, збереження та подальшого розвитку кращих прогресивних традицій народного мистецтва, підкреслювали, що саме «народний орнамент повинен стати основою розвитку місцевих художніх промислів»<sup>25</sup>.

З цього погляду дуже показовою стала Всесоюзна сільськогосподарська виставка та кустарно-промислова в Москві (1923).

Перелік представлених експонатів засвідчує, що вишиті вироби посідали провідне місце на виставці. Тут поруч із традиційними складовими народного костюма – вишитими керсетками, фартухами, хустками, свитами – було представлено й вироби тогочасного міського побуту: плаття та блузи, дитячий одяг; предмети декоративного оздоблення інтер'єру: доріжки, фіранки, скатерті<sup>26</sup>. Особливий інтерес становить робота з комплексного вирішення інтер'єру: кімната робочої сім'ї з вирішеними в єдиному плані меблями, вишитими фіранками, столовою білизною<sup>27</sup>.

На виставці експонувалися роботи Г. Цибульової. Як згадує художниця, основними експонатами виставки були полтавські вишиті вироби. Це перш за все рушники, скатерки, хусточки, вишиті на домотканому полотні чер-

<sup>21</sup> Е. М.-В. Кустарно-ремесленное образование в УССР // Вестник промысловой кооперации. – 1929. – № 1. – С. 55.

<sup>22</sup> ІМФЕ АН УРСР. – Ф. 48, од. зб. 69, арк. 21–23.

<sup>23</sup> Виставка до X роковин. Прилуцький промсоюз // Вісник промислової та промислово-кредитової кооперации України. – 1929. – № 11. – С. 52.

<sup>24</sup> Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво. – К., 1966. – С. 56.

<sup>25</sup> Троценко В. Бережіть старі зразки та рисунки художніх виробів // Промислова кооперация. – 1922. – № 8/9. – С. 5, 6.

<sup>26</sup> Бюллетень Украинского комитета первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки СССР. – К., 1923. – С. 80, 81.

<sup>27</sup> Подготовка к участию на Московской выставке // Голос труда. – 1923. – № 41. – С. 4.

воними нитками або «білим по білому» в традиціях народного вишивання.

Характерною рисою виробів тих років були скатерті «рушникові» та «хусточкові». «Рушникові» склалися з трьох рушників, з'єднаних декоративним швом. У «хусточкових» усе поле розбивали на квадрати 50 x 50 см і кожен вишивали як хусточку.

На виставці було багато подушок, доріжок, панно, вишитих шовком художньою гладдю за ескізами з альбому М. Васильківського, а також за малюнками Г. Собачко. У Г. Цибульової збереглася подушка «Очерет», яку вона вишила для виставки за ескізом Г. Собачко<sup>28</sup>.

Загалом Україна на виставці 1923 року здобула шість дипломів, одне з перших місць було присуджено майстерні «Українкустарспілка» за ляльки в народних костюмах. Диплом I ступеня отримала Г. Собачко за зразки вишивок вільної композиції, дипломами нагороджено вишивальниць з Опішні Є. Ковпак і В. Тутковську<sup>29</sup>.

Виставка продемонструвала, що в Україні збереглися і повністю відновлені найзначніші центри народної вишивки, насамперед Решетилівка, Нові Санжари, Опішня (Полтавщина), Зозів та Кагарлик (Київщина). Вироби цих осередків засвідчили глибоку нерозривну єдність художніх промислів із традиціями народного мистецтва, розширення та оновлення асортименту. Центром експозиції виставки було «грандіозне панно», виконане за ескізом Г. Собачко, яке, на жаль, не збереглося.

Традиційний народний орнамент по-новому звучав у сучасних моделях жіночого, чоловічого та дитячого одягу.

На виставці «Мистецтво народів СРСР» у Москві в 1927 році було відзначено роботи художниці з Решетилівки В. Болсунової, яка поноваторськи, творчо продовжувала традиції народної вишивки<sup>30</sup>.

У цілому ж, характеризуючи виставку 1927 року в статті «Десятилетие художественно-кустарных мастерских на Украине», Є. Прибыльська зауважувала, що експонати вишивок, насамперед з Решетилівки, свідчать не тільки про кількісне, але і якісне відродження вишивального промислу, оновлення орнаментів.

Особливо виокремила авторка виробу, виконані за ескізами Г. Собачко та Є. Пшеченка, підкреслила риси нового, які є «вираженням сучасної селянської творчості»<sup>31</sup>.

У 1920-х роках у вербівській майстерні розквітли такі таланти, як В. Довгошия та Є. Пшеченко, якого Є. Прибыльська назвала «автором багатьох розписів по дереву, ляльок, рисунків для вишивок, художником примітивом із чудовим і ніжним поетичним світосприйняттям»<sup>32</sup>. Є. Пшеченко цікаво й плідно працював над осучасненням малюнків вишивок, створенням нових орнаментів, розробкою ескізів рушників. Він чітко вибудовував вертикальну композицію рушника, якого сприймав твором громадського звучання. Малюнки Є. Пшеченка спокійні, побудовані на поєднанні м'яких тонів рожевого, червоного, зеленого й блакитного кольорів. Вони дещо наївні, але щирі й безпосередні у виявленні глибоких емоційних почуттів.

Ескізи Г. Собачко, створені нею для київських та решетилівської артілей, свідчать про яскраву самобутність її творчої натури, оригінальність мислення, яке проявилось у специфічному баченні навколишнього світу, багатстві почуттів композиційного та колористичного вирішення.

Творчість Г. Собачко – це яскрава сторінка українського народного мистецтва, її рисунки та ескізи для вишивок з успіхом експонувались на численних виставках за кордоном – у Парижі (1913), Берліні та Дрездені (1914, 1922, 1924, 1935). Народні майстри Г. Собачко, Є. Пшеченко та В. Довгошия плідно співпрацювали з художниками авангарду, що стало своєрідним творчим експериментом. Про цей напрям у мистецтві вишивки йтиметься у 5 томі «Історії декоративного мистецтва України».

У 1920-х роках роботу у вишивальних артілях України цілеспрямовано скеровували в трьох основних напрямках. Це, по-перше, створення нових, оригінальних малюнків, породжених яскравою індивідуальністю таких майстрів, як Г. Собачко, П. Власенко та Є. Пшеченко; по-друге, вивчення орнаментів шиття XVIII ст. з пристосуванням його до нових вимог; по-третє (ця лінія була магістральною) – глибоке й усебічне звернення до тра-

<sup>28</sup> Записано зі слів Г. Цибульової (Барішівка, 1978 р.).

<sup>29</sup> Кустарна промисловість та кустарно-промислова кооперація на першій Всесоюзній с.-г. та кустарно-промисловій виставці (список нагород). – 1924. – № 1/2. – С. 54, 55.

<sup>30</sup> *Соболев Н.* На юбилейной выставке народов СССР // Вестник промысловой кооперации. – К., 1928. – № 2. – С. 62.

<sup>31</sup> *Прибыльская Е.* Десятилетие художественно-кустарных мастерских на Украине (Выставка искусств народов СССР в Нескучном дворе) // Вестник промысловой кооперации. – 1928. – № 3/4. – С. 121.

<sup>32</sup> *Крестьянское искусство Украины // Русское искусство.* – М., 1928. – № 2/3. – С. 115, 116; *Кара-Васильева Т. В., Коваленко Г. Ф.* Відроджені шеври. – К., 2009. – С. 81, 82.



дицій народного вишивання, вивчення технічних засобів і малюнків.

Так, у Скопцях вишивали подушки, в орнаменті яких використовували узор київського рушника у вигляді букета, який вдало розміщували на квадратному полі<sup>33</sup>.

Популярності набуло також оформлення порт'єр рушниковим рослинним орнаментом, що виглядає природно й цікаво<sup>34</sup>.

Тут же в Скопцях жіночий одяг декорували за малюнками народних рушників, поширених у цій місцевості, які виконували геометричним орнаментом у техниках «вирізування» і «лиштва»<sup>35</sup>.

У 1920-х роках на Київщині над оздобленням одягу в традиціях народної вишивки працювали такі майстри, як З. Зозуленко, А. Полянчик з трипільського товариства «Червона зірка», М. Клименко зі Скопців, а також художники Г. Мороз, К. Нестерова, Харченко та ін. Їхні роботи цього періоду – це переосмислення і вільне оперування народним орнаментом, нові підходи до його композиційного розміщення.

Так, сукня, виконана Харченко, наслідує узор народної сорочки с. Ханів (Радомишльський р-н), виконаний у червоному кольорі технікою «набірування». Але його композиційна побудова у вигляді трикутників із суцільним заповненням орнаменту, незвичне для народного мистецтва розміщення – результат власних пошуків художниці.

Г. Мороз у панно 1929 року наслідувала принцип орнаменталізації рушників. Вона розмістила поряд два елементи дерева-квітки й вибудувала композицію відповідно до призначення панно. Одноманітність у прорисовці мотивів і абсолютна симетрія в розташуванні видають руку художника-професіонала, а не народного майстра.

У зозівській та ладанській майстернях виготовляли вироби, вишиті шовком, золотою та срібною ниткою, які мали неабиякий попит за кордоном, продавались у магазинах Лондона й Парижа та з успіхом експонувалися на виставці 1923 року в Москві<sup>36</sup>. У київському художньо-промисловому товаристві було проведено роботу з глибокого всебічного вивчення надбань вишивки сухозліткою, пристосування її до вимог сучасного побуту, створення експортних виробів. Художниця К. Нестерова розробила низку цікавих малюнків для диванних подушок, доріжок, гаманців, сумочок, які

виконували майстрині товариства і широко експортували за кордон.

У 1920-х роках українські вишивки склали солідну частку експорту кустарної художньої продукції нашої країни до Канади, Німеччини, Англії, США та Франції<sup>37</sup>.

Починаючи з 1920-х років, вироби народних майстрів вишивки з успіхом демонструвалися не тільки на всесоюзних і республіканських виставках, але й репрезентували наше мистецтво на міжнародних виставках-ярмарках. Перша зарубіжна виставка відбулася в 1922 році в Берліні і мала неабиякий успіх, а потім – у Празі, Гамбурзі, Лондоні. На виставці експонувалися вишивка, килими, кераміка, різьблення по дереву Полтавської, Київської, Подільської губерній<sup>38</sup>. Газети звернули увагу на красу «дивних вишивок», високі художні якості рушників, скатерок та доріжок<sup>39</sup>.

Ці експонати продемонстрували як традиційне мистецтво, так і нові тенденції в народному мистецтві вишивальних артілей. Саме тому газети відзначали, що вишивка є дивним доказом живого народного мистецтва, «багатої культури, в якій традиційність робіт поєднується з сучасним міським впливом»<sup>40</sup>.

Основною метою виставки було не тільки розширення економічних відносин з ринками Західної Європи, але й пропаганда українського народного мистецтва.

Після виставок у Празі, Берліні, Західній Європі та Америці виникла мода на кустарні вироби, попит на які дедалі зростав. Причому левова частка належала полтавським вишивкам<sup>41</sup>.

У 1925 році кустарні вироби України було з успіхом продемонстровано на закордонних виставках у Лейпцигу, Мюнхені, Франкфурті-на-Майні та Ліоні<sup>42</sup>. У Парижі на Всесвітній виставці 1925 року Решетилівка за вишивки «білим по білому» отримала диплом I ступеня і золоту медаль, причому серед решетилівських вишивок були вироби, виконані за ескізами художниці В. Болсунової<sup>43</sup>.

<sup>37</sup> К вопросу экспорта украинских кустизделий // Вісник промислової та промислово-кредитової операції України. – К., 1928. – № 1. – С. 21.

<sup>38</sup> ЦДАВОВУ. – Ф. 217, оп. 1, од. зб. 75, арк. 8. Відомості з німецьких газет цитовано за фондом 217, у якому зібрано матеріали, присвячені виставці в Берліні в 1922 році.

<sup>39</sup> Там само. – Арк. 17–26.

<sup>40</sup> Там само. – Арк. 11, 25.

<sup>41</sup> Там само. – С. 17.

<sup>42</sup> Ярослав Ю. Кустарно-промышленная кооперация Украины и Кустекспорт // Вестник промышленной кооперации. – 1925. – № 4. – С. 43.

<sup>43</sup> О мастере народного искусства В. В. Болсуновой. – Архів ПКМ. – Спр. I/Д-34.

<sup>33</sup> ІМФЕ АН УРСР. – Ф. 48, 48-5, оп. 54, арк. 2.

<sup>34</sup> Там само. – Арк. 3.

<sup>35</sup> Там само. – Ф. 48-5, оп. 54, арк. 4.

<sup>36</sup> Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво. – С. 56.

Високохудожні вишивки України, виконані народними майстрами артілей, з успіхом експонувалися в 1920-х роках на всіх міжнародних виставках. Так, на Лейпцизькій Міжнародній виставці-ярмарку найбільший успіх мали українські вишивки Полтавщини, Поділля та Київщини.

На Міланському ярмарку в 1927 році в перші ж дні італійські фірми уклали вигідні угоди на експорт київських і полтавських вишивок<sup>44</sup>. Географія експорту вишиваних виробів незмінно розширювалася не тільки за рахунок ринків Європи, але й Південної Америки, де найпопулярнішими були вишиті із селянського полотна скатерті, фіранки, подушки, серветки, купони на плаття та блузи<sup>45</sup>. Таким чином, у 1920-х роках вишивки українських артілей стали вагомим внеском у експорт радянських кустарних виробів.

У середині 1930-х років було прийнято ряд заходів щодо підвищення якості масової продукції. Особливо важливе значення мало створення Укрхудожпромспілки в 1936 році. Художні промисли виокремилися в самостійну організацію, що сприяло поглибленню та розвитку питань художньої якості, майстерності. Особливу увагу приділяли вишивальному промислу, який складав 80 % від продукції спілки. При Укрхудожпромспілці було створено Центральну науково-експериментальну лабораторію з відділами ткацтва, килимарства і вишивки, яку очолила художниця решетилівської артілі В. Болсунова.

Аналіз робіт В. Болсунової 20–30-х років ХХ ст. свідчить про глибоке вивчення художницею традицій полтавської народної вишивки. Моделі жіночих блуз і суконь вирізнялися поєднанням тогочасного крою з традиційними техніками виконання («вирізування», «лишт-ва»), їх логічним розміщенням у загальній композиції виробу. Художниця перенесла вишивку з домотканого полотна, що має крупну рельєфність, на тонкі тканини – шовк, батист. Це, звичайно, спричинило нові вимоги до художньо-образного вирішення вишивки, насамперед вплинуло на її архітектонічне розміщення в композиції виробів. Уперше художниця почала працювати над дитячим асортиментом, розробляючи принципи використання вишивки. Як

<sup>44</sup> *Кремянский В.* Наши кустарные изделия на миланской международной выставке-ярмарке в Италии // Вісник промислової та промислово-кредитової кооперації України. – 1927. – № 5. – С. 57.

<sup>45</sup> *Кремянский В.* Кустари на международной ярмарке-выставке в Лейпциге (Германия) // Кустарь-кооператор. – 1927. – № 3. – С. 11, 12.

головний художник експериментальних майстерень Укрхудожпромспілки В. Болсунова створювала рисунки для вишивок артілей України. Її роботи експонувалися на виставках у Нью-Йорку (1938) та Берліні (1939). На Всесвітній виставці в Парижі (1937) за свої роботи художниця отримала золоту медаль<sup>46</sup>.

Основним напрямом творчих зусиль експериментальних майстерень кінця 1930-х років було поглиблення традицій народної вишивки різних етнографічних районів України. Це виявилось у ретельному вивченні технік виконання, кольорової гами, орнаментальних мотивів та їх композиційної побудови. Художники активно працювали над осучасненням вишивки, що проявилось насамперед у полегшенні орнаментів, виявленні їх більшої лаконічності і виразності, застосуванні технік, які б давали найбільший декоративний ефект. Відбувався цілеспрямований процес наслідування класичних традицій, звільнення від проявів натуралізму, багатоколірності, що виникли в народному вишиванні в 1920-х роках і поширились у 1930-х.

У 1930-х роках вийшли з ужитку деякі елементи традиційного народного одягу, зазнав корінних змін як сільський, так і міський побут. Саме тому постало питання про створення побутових виробів зусиллями народних майстрів і художників. І це завдання повинні були здійснити Центральні експериментальні майстерні Укрхудожпромспілки і художньо-промислові артілі. Над створенням нового асортименту виробів плідно працювали В. Болсунова, А. Бушен, Г. Цибульова та Ніфонтова.

Твори А. Бушен позначені високим рівнем професійної майстерності. Так, робота 1939 року – це результат ретельного вивчення рушникових швів Київщини й Полтавщини, які з успіхом застосовані автором для композиції на диванну подушку. Художниця виявила вибагливість ліній загального контуру, вдало використала різноманітність рушникових заповнень окремих орнаментальних мотивів, що збагатило загальний червоний колір. Чітку, урівноважену композицію побудовано на поєднанні широкої орнаментальної смужки квітково-рослинного мотиву та ряду пташок над нею.

Численні зразки декоративних вишитих білою «лиштвою» наволочок створила художниця Ніфонтова за мотивами поширеної на Чернігівщині «берізки», своєрідних казкових пташок Поділля, вазонів Київщини.

У мистецькому напрямі майстерень 1930-х років простежується тенденція в індивідуальній

<sup>46</sup> О мастере народного творчества В. В. Болсуновой. – Архів ПКМ. – Спр. I/Д-34.

творчості художників до вивчення та впровадження вишивки різних регіонів, відмінних за художньо-образним спрямуванням. Ця практика художників лабораторії відрізнялася від характеру творчості народних майстрів або ж художників, які працювали безпосередньо в промислах і керувалися виключно традиціями певного регіону.

Аналіз творчого доробку художників експериментальних майстерень виявив посилення професіоналізму в побудові композицій, досконале знання кращих традицій. Але водночас роботи демонструють деяку сухість і штучність, що проявляється в надмірній симетричності загальної побудови, вивіреності всіх ліній і мас орнаменту. Відчувається, що мистецтво йде від загального знання художника, а не відчуття народного майстра, у роботах якого завжди присутні невимушеність та імпровізація безпосереднього спілкування з матеріалом.

Одним з основних завдань майстерень була активна підготовка до виставки українського мистецтва в 1936 році.

У своїх пошуках у галузі вишивки Г. Павленко і П. Глущенко керувалися традиціями народного малювання і власними творчими спрямуваннями. Панно Г. Павленко, що експонувалося на виставці, – це типовий петриківський розпис, відтворений технікою «гладі».

Авторка зберегла тонке моделювання кожної деталі, складних за формою елементів квітів, кожну з яких подала в ракурсі, що створює відчуття об'єму.

У середині 1930-х років по-новому розквітнув талант П. Власенко. Створені нею ескізи призначалися для вишитих панно, рушників, килимів і мали суто вжитковий характер. Для робіт майстрині цього періоду типовим був принцип вільної, невимушеної композиції з урівноваженістю і величним спокоєм, водночас сповнений святкового мажорного звучання. П. Власенко вибудовувала свої панно на поєднанні вибагливих квітів і графічного площинного трактування форми. Незважаючи на багатство і різноманітність уживаних фарб, роботи зберігають цілісність завдяки вмілому розміщенню кольорових акцентів, тонкому відчуттю ритму та пропорцій.

Так, її декоративне панно 1935 року зображує райського птаха серед квітів. Він величаво сидить на орнаментальній гілці серед грон стиглого винограду, різноманітних дрібненьких квітів, вибагливих форм листків, що ритмічно розташовані на всій площині виробу. У цій роботі<sup>47</sup> майстриня виявила чіткий і виразний ма-

люнок кожної деталі за загальною ускладненістю композиції. Характерною прикметою творчого методу П. Власенко цього періоду є деталізоване членування кожного елементу з додатковим обведенням усього контуру. Кольорові поєднання цих площин, чудово гармоніюють між собою, створюючи загальну вохристо-золотаву гаму з яскравими спалахами червоного та синього.

Ця робота з успіхом демонструвалася на Першій виставці українського народного мистецтва в 1936 році, яка після Києва і Ленінграда експонувалась у Москві. Саме ця виставка засвідчила як широкий розквіт народного мистецтва, так і посилення впливу на нього професіонального мистецтва.

Вироби, представлені на виставці, відображали загальний стан і основні тенденції в розвитку декоративного мистецтва довоєнного часу. Поряд із традиційними роботами народних майстрів, виробами вишивальних артілей України було виставлено «зразки одягу міського типу»<sup>48</sup>.

Усе це свідчило про широке застосування вишивки не лише в ансамблі народного костюма, але й у сучасному одязі в комплексі з новим кроєм і матеріалами, у руслі тогочасних естетичних смаків. Крім того, на виставці було широко представлено вироби для декоративного оформлення інтер'єру – рушники, диванні подушки, портъери, панно. Були і декоративні, орнаментальні композиції, вишиті за ескізами народних майстринь Г. Собачко та П. Власенко.

Цікаві зразки для вишитих декоративних панно розробила М. Примаченко. Це серія різноманітних фантастичних птахів і звірів. До нашого часу в НМУНДМ зберігся альбом з ескізами вишивки 1936 року, і саме ці роботи було відтворено у вишивці в 2010 році сучасною художницею В. Костюковою. Виконані вони різними видами «гладі» яскравих, насичених кольорів. Ці панно є унікальним прикладом внеску видатної майстрині в розвиток української вишивки.

1920–1930-ті роки були складним періодом пошуків, становлення нового за змістом і формою декоративного мистецтва, зокрема вишивки.

Народні майстри, художники переосмислювали події свого часу і специфічними методами, притаманними цьому виду мистецтва, відтворювали сучасність. Однак у 30-х роках ХХ ст.

<sup>47</sup> Украинское народное искусство. – М.; Ленинград, 1938. – Л. 33.

<sup>48</sup> Виставка украинского народного искусства. Краткий путеводитель по выставке в центральном парке культуры и отдыха им. М. Горького. – М., 1936. – С. 21.

прямолинійне розуміння нового в декоративному мистецтві привело до перенесення у вишивку принципів станкового мистецтва, що не було природним для народного, яке, на відміну від станкового, ніколи «не створює індивідуально-конкретні образи, а в узагальнених, специфічних образах подає “не зображення світу”, а лише натяк на нього»<sup>49</sup>.

Показовими з цього погляду є роботи, що експонувались на виставці, з вишивальних артілей і експериментальних майстерень Укрхудожпромсоюзу. Це рушник «Збір яблук», роботи О. Тихонової «Жнива» і «Вишивальниці», панно «Парашути».

Панно «Вишивальниці» – це жанрова картина, що зображує трьох молодих дівчат у національних костюмах, які схилилися над вишивкою червоного прапора, лише обрамлення з боків у вигляді вибагливої гілки квіткового орнаменту, типового для рушників, зберігає зв'язок цієї роботи з вишивкою Полтавщини.

Нові вимоги, що постали перед майстрами щодо відтворення фігуративних зображень і цілих жанрових сцен та сюжетів, спонукали до відродження техніки старокиївського шва, якою так широко користувалися в образотворчому шитві. Вона дає можливість світлотіньового моделювання форм, перспективного зображення композиції, тонкої градації кольорових переходів. Наприкінці 1930-х років почали створювати численні портрети партійних діячів, представників науки і літератури, великі сюжетні картини, натуралістичні зображення гербів і прапорів союзних республік тощо.

Слід зауважити, що тенденція до посилення станковізму у вишивці не вплинула в цілому на творчий напрям народних майстрів, художніх артілей, і експонати Першої виставки народного мистецтва 1936 року це яскраво засвідчили. Вишивальниці продовжували традиції народного шитва. Так, П. Шумак із с. Барахти (Київська обл.) представила сорочку, виконану в давній техніці «занизування», поширеній у північних районах Полісся. Її композиція складається з двох широких смуг геометричного орнаменту і окремих розеток крупних масивних форм, розкиданих нижче полика. Колір чорний з незначним уведенням червоного.

Сорочки Я. Шелудько та Є. Подвиженко із с. Сміла демонструють типовий для півдня Київщини орнамент, виконаний «лиштвою» і «хрестиком», яскравого червоного кольору з невеликою кількістю чорного. Основну увагу майстрині зосередили на оздобленні рукава.

Є. Подвиженко застосувала суцільну сітку орнаменту, яким у вигляді килимового малюнка заповнила всю поверхню рукава. Я. Шелудько використала різноманітні орнаментальні мотиви, розмістивши їх у шаховому порядку.

На виставці експонувалися численні кілкові рушники, у художньому спрямуванні яких чітко виявилися місцеві традиційні прийоми вишивання, локальні відмінності в інтерпретації рослинного мотиву «дерева-квітки», поширеного в центральних районах України. Рушники із сіл Опішне і Шишаки виконані червоним кольором з різноманітним трактуванням заповнення внутрішньої площини рослинних мотивів. Рушник С. Денисенко з Кам'янки репрезентував стиль київських рушників із суцільним заповненням форм. На противагу їм уманські майстрині експонували роботу, у якій орнамент складався лише з контуру, а всю площину в межах малюнку залишено білою. Це створює враження виняткової легкості й тендітності всієї композиції. У Петриківці червоний колір урізноманітнювали жовтим, зеленим, синім, а двобічний шов поєднували із «занизуванням». Тут поширені також рушники, прикрашені мережкою. Вишивальниця Тимошенко із с. Царичанка на Дніпропетровщині експонувала рушник, оздоблений суцільною мережкою із «зірок», ажурність якої підкреслено тоненькими смужками «бігунця».

Майстрині Клембівки продемонстрували подільські рушники, які вирізняються художньо-образною структурою. Вони виконані в техніці «качалочки» різнокольоровими бавовняними нитками на тонкому полотні «бамбак». Роботи О. Боднар та О. Мельник цікаві тим, що відтворюють давні символічні мотиви жіночих фігур, фантастичних птахів, зображень священного дерева, які збереглися в подільській народній вишивці кінця XIX – початку XX ст. Вишивальниці з Поділля репрезентували вироби високого мистецького рівня в техніці «низь».

Роботи Л. Бачинської зберігають класичний принцип розміщення узору в загальній композиційній схемі сорочки. Це наявність «погрудок» – вертикальних смуг орнаменту, якими оздоблюють перед сорочки (трапляються лише на Поділлі), а також оздоблення рукавів геометричним орнаментом переважно чорного кольору. М. Коржук оздобила сорочку широкою горизонтальною смугою полика. Він складається із чотирьох рядів складного геометричного орнаменту, що лягає суцільною масою і контрастує з легкою витонченою гілкою дрібних мотивів, якими вкрито всю площу рукава.

Досконалі, виконані з неабияким художнім смаком і мистецькою довершеністю роботи при-

<sup>49</sup> Дмитриева А. Вопросы эстетического воспитания. – М., 1965. – С. 129.



вернули увагу на виставці. Провідним майстрам П. Березовській та М. Коржук одним з перших в Україні присуджено звання «Заслужений майстер народної творчості УРСР».

Перша виставка українського народного мистецтва залишила глибокий слід в українському декоративному мистецтві, яскраво виявила основні тенденції і шляхи його подальшого розвитку.

Значним стимулом у розвитку мистецтва вишивки було возз'єднання українських земель в єдиній державі. З неабияким ентузіазмом і натхненням народні майстри західних областей долучилися до загального процесу мистецького життя України. У 1939 році було створено львівську артіль художніх виробів ім. Лесі Українки та станіславську (нині івано-франківська) художньо-промислово артіль ім. Рози Люксембург<sup>50</sup>.

Уже з перших кроків свого існування артілі сконцентрували зусилля на дбайливому збереженні і впровадженні кращих надбань народної вишивки Гуцульщини і Львівщини, залученні сільських майстринь до загального художнього процесу. Саме тоді народна вишивка переживала пору бурхливого розквіту та розвитку художньо-образної мови.

У народному вишиванні Гуцульщини 1930-х років провідне місце посідав геометричний орнамент. Він ґрунтувався на незначній кількості простих мотивів: прямокутник, ромб, квадрат, трикутник з тонкою розробкою внутрішніх елементів, комбінації яких створювали різноманітні композиції.

Так, найпоширенішими узорами в с. Яворів були «сливові», «черешневі», «соснові», «в очка», «у підківки», «кручені», «ріжкати»<sup>51</sup>. Найулюбленішими мотивами косівських майстрів залишались зор «скриньковий» (у вигляді ромбів або зигзагів, утворених прямокутниками – «скриньками») або ж малюнок «головкати» (ромби або трикутники з малими ромбиками – «головками» – на верхніх кутах). Колорит яворівських вишивок – червоний, підсилений жовтим, зеленим та чорним. Поступово гама змінювалася в бік багатобарвності, і в кінці 1930-х років переважали голубі, зелені та сині кольори. У брестурівських виробках домінували зелений і чорний. Вовняні вишивки високого рельєфу поступилися місцем тонким бавовняним, що викликало кардинально новий підхід до художньо-образних вирішень, більш

тонку, філігранну розробку орнаментальних мотивів у техніках «низь», «заглинне». У верховинській вишивці в цей період основним був чорний колір, орнаменти утворювали різноманітною комбінацією ромбів і трикутників. Відмінність вишивки цього мистецького осередку полягала в детальнішій розробці середини елементів. Кожну форму орнаменту подрібнено на маленькі квадратики, якими, мов перлинами, заповнено весь внутрішній простір. Улюбленими мотивами були «очкати», «качуровий», «звіздкати», «скриньковий» та «квіткати».

Окрему групу становлять вишивки Космача, які вирізняються колоритом, технікою та орнаментальними мотивами. Космацька вишивка – яскраве художнє явище, яке тривалий час зберігало своє оригінальне мистецьке обличчя<sup>52</sup>. На протигагу гуцульським вишивкам інших осередків, у яких орнаментом суцільно вкрито поверхню рукава, тут основну увагу в жіночих сорочках зосереджено на вишивці вуставки, яка горизонтальною смугою виділяється на білому тлі рукава. Її вишивали окремо і потім за допомогою вузької стрічки узору «обшиття» прикріпляли до виробу. У результаті різниці між широким рукавом і вузькою вуставкою утворювалися «призбирки», які народні майстрині перетворили на засіб художньої виразності – «пшеничка», «сосонка» та «кривулька». Характерною прикметою космацьких вуставок є те, що їх виконували дрібним хрестиком, лише «снурки», що обрамляють орнаменти в єдину закінчену композицію, вишивали дрібними скісними стібками. Космацька вишивка вирізняється жовтогарячим колоритом і складається з гармонійного поєднання ясних тонів жовтого, оранжевого, темно-червоного кольорів з незначним додаванням зеленого та чорного. Основою всіх орнаментів є «розвід», що тонкою графічною лінією попередньо окреслює контури провідних геометричних мотивів, площини яких потім заповнюють різними кольорами. Орнаменти геометричні, мають чітку побудову міцно з'єднаних між собою дрібних форм. В основі кожного орнаменту – зображення якогось провідного мотиву, який і визначає його назву: «дубовий лист», «сосонковий», «черешневий», «баранковий», «качурів», «павуковий», а також «микуличинський», «рожнівський» тощо. Найулюбленішою є композиція орнаменту «лекачі», яка справляє враження руху завдяки динамічній побудові різноманітних трикутників, зірок, квадратиків.

<sup>50</sup> Артіль мала філіалали в Косові та Космачі, об'єднувала вишивальниць-надомниць із сіл Опришки, Угорники, Микитинці, Крихівці.

<sup>51</sup> Сахро М. Майстриня з родини Шкрібляків // НТЕ. – 1972. – № 4. – С. 100.

<sup>52</sup> Смольський Г. Космацькі вуставки // НТЕ. – 1968. – № 1. – С. 50–53.

Космацькі вишивки лягають густими лініями орнаментів без просвітів білого тла.

У 1930-х роках відбулися певні зміни і в орнаментативній буковинській вишивці. Тут вона посідала провідне місце в художньо-декоративному оздобленні народного костюма. Яскраво і різноманітно прикрашали рукави святкових сорочок у техніках «низь», «настил», «хрестик», «мережка», різнокольоровими вовняними, бавовняними нитками, додавали також шовк, золоту і срібну нитку, металеві пластинки «лелітки»<sup>53</sup>. Композиція рукавів сорочок мала тридільну побудову: полик, зморшка і нижня частина. У Заставнівському районі полики були суцільні, без пробілів білого тла. Основу їхньої орнаментативної складової склали дрібні геометричні мотиви в поєднанні з геометризованими рослинними формами яскравих малинових, голубих, жовтих і зелених тонів. Зморшку, яка здійснює перехід від насиченої за кольором і орнаментом смуги полика до композиції нижньої частини рукава, виконували завжди одним кольором (жовтим, світлозеленим, іноді чорним) у техніці «настилювання». Орнаментативна складалася з поєднання різноманітних за формою ромбів. Нижню частину рукава оздоблювали вертикальними смугами, з яких центральний «стовп» мав форму розвинутої рослинної гілки зі стилізованими листями і квітками.

Поширеним був також принцип ритмічного чергування навскісних смуг, утворених із дрібних геометричних мотивів.

На відміну від Заставнівського району, у Кіцманському композиція поликів складається з крупних орнаментальних мотивів рослинного характеру у вигляді букетів троянд, рож. Іноді у вишивці трапляються мотиви птахів. Нижня частина рукава контрастує з насиченим поликом дрібними, вузькими косими чи вертикальними смугами у вигляді гілочок, а також мотивів птахів з деталізованою розробкою елементів.

У Кельменецькому районі вишивка сорочок дуже стримана як у кольорі, так і в орнаментативній. Нижню частину залишали білою, низ мережили і збирали у зборки – «пшеничку». Поширеними мотивами були різноманітні ягідки, квіти, букети з перевагою чорного кольору. Найулюбленіші сорочки Сокирянського району в цей період – «чернятки» з косими орнаментальними смугами орнаменту.

У 1930-х роках у буковинській вишивці відбулися певні зміни художнього стилю. Вияви-

лося це насамперед у більшій розповсюженості рослинних мотивів, їх реалістичнішому трактуванні. Розширилася кольорова гама яскравих тонів. З'явилися тонкі нитки муліне, кольоровий бісер. Техніки «гладь» і «хрестик» стали провідними, витіснивши давні місцеві народні шви.

Наприкінці 1930-х років у Хотинському, Кельменецькому і Сокирянському районах поширився новий крій сорочок «на кокетці», який повністю змінив традиційне розміщення вишивки. Провідними мотивами орнаментативної склади стали найрізноманітніші квіткові мотиви, галузки, букети яскравих кольорів.

У кінці 30-х років ХХ ст. простежується інтенсивний процес появи нових мотивів, розширення взаємовпливів між мистецькими осередками сусідніх регіонів. Так, буковинська вишивка з її яскравими барвами й застосуванням бісеру вплинула на художнє обличчя вишивки Снятинщини наприкінці 1930-х – у 1940-х роках<sup>54</sup>. Вишивка стала багатоколірною, почали використовувати фіолетовий, коричневий, синій та зелений. Поширення набули мотиви «баранчики», «вазонок» та ін.

Водночас у Львівській області вплив гуцульської вишивки призвів до зворотного процесу. Зміна характеру вишивки відбулася в бік застосування геометричного орнаменту, який у Сокальському районі в 1930-х роках повністю витіснив рослинну орнаментативність. Сокальська вишивка славилася рослинними дрібно членованими мотивами чорного кольору, виконаними такими швами, як «стебнівка», «позаголковий накид», «хрестик», що справляли враження тонкого, мов павутиння, мережива. Починаючи від 1930-х років, поширилися багатоколірні густі, без пробілів, геометричні візерунки<sup>55</sup>. Вишивки Городоцького району теж насичилися кольоровими поєднаннями. Тут популярності набула рослинна орнаментативність, переважно мотиви квіток, галузок у техніках «хрестик» і «позаголковий шов». Вони поступово витіснили характерні для цієї місцевості орнаменти, утворені з масивної, багатопроменевої розетки та її фрагментів. Своєрідний мистецький стиль осередку вирізнявся особливим «городоцьким поверхневим швом», що створював ефект густих, без пробілів, рельєфних узорів, виконаних вишневими або чорними із синіми нитками.

Особливу увагу привертають яворівські вишивки Львівської області, які в 1930-х роках

<sup>53</sup> Костишина М. В. Особливості традиційного жіночого одягу Буковинського Поділля // НТЕ. – 1976. – № 6. – С. 59–67.

<sup>54</sup> Аронець М. Видинівські вишивки вчора і сьогодні // НТЕ. – 1968. – № 3. – С. 68–70.

<sup>55</sup> Гургула І. Народне мистецтво західних областей України. – К., 1966. – С. 24.

також зазнали оновлення художньо образної мови. Замість дрібних елементів галузок, клинців, коліщаток, хвилястих і ламаних ліній, виконаних «стебнівкою» або дрібним «хрестиком», з'явилися багатобарвні вишивки «гладдю». Вироби із сірого домашнього полотна, які прикрашали дрібноузорними орнаментами, змінилися тонкою фабричною білою тканиною, на якій на повну силу зазвучали соковиті, крупнорельєфні орнаменти, що створюють яскраве, оптимістичне<sup>56</sup> враження. Вишивка гладдю, яка у Львівській області має назву «гапт», або «кладення», набула поширення в 1940-х роках на території Київського Полісся. У селах Іванівського й Поліського районів (Зміївка, Мусійки, Болотня, Сукачі) широко побутували «писані», або «рисовані», жіночі й чоловічі сорочки, у яких прикрашали комір, чохли, поділ, рукави, у чоловічих ще й манішки. Це умовно вирішені різноманітні за формою квіти, листочки, пуп'янки із численними пагінцями і вусиками, відростками.

Виконували узор червоним і чорним кольорами. Техніка полягає в тому, що попередньо на полотні від руки малювали майбутній рисунок. Форми окремих елементів повністю зашивали нитками суцільним кольором, що надавало їм площинності та підкресленої декоративності. У селах Мусійки і Сукачі контур центральної червоної квітки ще обводили тоненькою смужкою чорного, що надавало мотивам чіткості, компактності та графічної виразності всьому малюнку. Слід зауважити, що рисунок писаних сорочок (окремих букетів, квітів чи гілок) має надзвичайно енергійний і пружний рух. Оздоблення рукавів жіночих сорочок має традиційний принцип: угорі замість полика прокладають звивисту одну чи дві гілки, а по всьому полю рукава в шаховому порядку розміщують окремі елементи. Вишивання писаних сорочок потребувало неабиякої вправності й художнього хисту як у композиційній побудові орнаментів, так і їх розміщенні, ритмічному зіставленні в загальній схемі сорочки. Так, у с. Мусійки найкращою майстринею була Г. Єрмоленко, у с. Сукачі – К. Онопрієнко. Відомою на всю Болтню була мати Марії Примаченко – Параска Василівна.

На Поліссі в 1920–1930-х роках ще використовували в народній вишивці техніку «занизування», «затягування». У с. Мусійки траплявся мотив «семирог», що є відгомонам давніх часів. У 20–30-х роках ХХ ст. на всій території

Центральної Україні продовжувала побутувати рослинна орнаментация в контрастних поєднаннях червоно-чорних кольорів.

Техніка «хрестик» поступово витіснила давні, традиційні способи шитва, усталену колористичну гаму вишивок.

У чоловічих сорочках вишивка пазухи поступово перетворювалась у широку нагрудну прикрасу, наближалась до російської косоворотки. Кольорова гама була насичена червоним із широким уведенням натуралістичних мотивів троянд, лілій, гвоздик, винограду, жоржин, хмелю. Нові мотиви та яскраві контрастні сполучення активно завойовували популярність. Вони відкрили перед майстринями ширші можливості художніх вирішень. Вишивальниці поступово навчалися домагатися цілісності ритмічного співвідношення білого тла, яскравої насиченої вишивки. Незважаючи на негативний вплив, на перших порах, цих нових мотивів, що різко змінили художньо-виразні особливості української народної вишивки, призвели до нівелювання їхніх локальних відмінностей, вони впевнено утвердилися у роботах сільських майстринь.

Аналізуючи поступовий шлях переробки цих мотивів упродовж 1920–1930-х років, можна стверджувати, що процес їх асиміляції відбувався відповідно до місцевих художньо-естетичних смаків і традиційних уявлень. Трансформація художньо-виразних засобів червоно-чорних троянд відбувалася шляхом відходу від натуралістичності, об'ємності, деталізації до дедалі більшої узагальненості, площинно-декоративного вирішення з певною часткою умовності. Це було могутнім імпульсом для відтворення реалістичних тенденцій, розробки образів живої природи. Вивчення народної вишивки 1930-х років переконує, що жоден з мотивів не повторює інший. Багатство фантазії майстринь, уміння творчо та індивідуально підійти до художнього вирішення спонукали до того, що навіть однакові мотиви кожного разу мали іншу інтерпретацію та осмислення. Мотив, збагачений власною творчістю майстрині, був далекий від першоджерела. У кожній місцевості ці мотиви мали своє трактування.

Так, на Київському Поліссі поширення набули мотиви крупних форм, весь рукав густо, як килим, заповнювали улюбленими мотивами «калина», «копити», «паничі», «крапива». Водночас на півдні Київщини в Богуславському, Миронівському, Ржищевському районах мотиви були розрідженими, чорний колір лише підкреслював і відтіняв переходи однієї форми в іншу. Широко використовували біле тло, мотиви відтворювали спрямованими лише в один бік, що створювало враження руху. Орнаментальні елементи «дош», «перчики», «гвозди-

<sup>56</sup> Чугай Р. Народне декоративне мистецтво Яворівщини. – К., 1979. – С. 3.

ки», «береза», «функція» мають чіткий ритм і сувору симетрію в розміщенні мотивів у загальній композиції. У цих районах у 1920–1930-х роках ХХ ст. ще траплялася вишивка зірочками червоним кольором з підсиленням по контуру чорним, а також широко побутували, особливо в оздобленні подолів жіночих сорочок, «вирізування» і «лиштва» виключно чорного кольору.

У Миронівському районі славилася своїми вишивками с. Карапиші. У 1930-х роках тут побутувала техніка вишивки «брижі», за допомогою якої здійснювали перехід від насиченого поля до композиції внизу рукава. Для цього через усю ширину рукава протягували в певній послідовності червоні та чорні нитки, які потім стягували, від чого утворювалися різноманітні узорі: «кривулька», «палички», «лагоді», «вітряки», «гачки» та ін. Від кількості протягнутих ниток залежала ширина орнаменту, який створював ефект опуклих білих мотивів на мерхтливому тлі. Ця техніка подібна до вишивки на брижах у Львівській і Закарпатській областях. Найкращими вишивальницями в селі були О. Шелудько, Н. Мохонько, Н. Демиденко, П. Бондаренко. Поширеним у Карапишах і Пустовітах було «фальшиве вирізування» – хрестиком зашивають узор не суцільно, а через один, залишаючи тло, у якому білим кольором чітко прочитується орнамент. На Чернігівщині та Миколаївщині ця техніка мала назву «обманна мережка», бо на відстані справляє враження ажурної наскрізної техніки. Ураховуючи це, нею вишивали виключно рушники. На Чернігівщині виконані цією технікою рослинні мотиви, повністю позбавлені натуралістичного трактування, набувають легкості і прозорості. З неабияким хистом і винахідливістю майстрині комбінують різні узорі на рушниках, домагаючись цікавих художніх ефектів. В Ічнянському, Прилуцькому, Срібнянському, Куликівському районах вишивали рушники «білим по білому» стрічковими бордюрними композиціями. У с. Срібне в 1920-х роках М. Козачок плідно працювала над вишивкою рушників у техніках «вирізування» та «лиштва», зберігаючи красу геометричних узорів Чернігівщини.

На Полтавщині в Котелівському та Пирятинському районах у цей період створювали найрізноманітніші за орнаменталією рушники у техніках «вирізування», «лиштва», «мережки».

На всій території України набули розповсюдження друковані народні картинки із жанровими сценами: «У колодязя», «Суперниці», «Била жінка за чуб» та інші, які з незначними нюансами та змінами трапляються в різних місцевостях.

На зміну традиційним рушникам з пишною орнаменталією «деревом-квіткою» рушниковим швом прийшли в народну вишивку хрестикові мотиви, перезняті з друкованих взірців. Їх komponували з горизонтальних гілок рослинного орнаменту, над яким розміщували або вазу з квітами і плодами, або вінок з ініціалами чи птахами. У Миколаївській області в селах Баштанка, Лиса Гора, Олександрівка на рушниках трапляються фігури вершників з рушницями, різноманітні птахи на камені, крилаті коні тощо.

У Полтавській, Сумській і Чернігівській областях у 20–30-х роках ХХ ст. поширеною була також тамбурна вишивка гачком, яка особливого розвитку досягла в Охтирці та Котельві. Головне в ній – це вибаглива контурна лінія загального малюнку, ритмічне співвідношення червоного й білого кольорів. Найрозповсюдженіші мотиви – «дерево», «сонце», «птахи» та ін.

Отже, аналіз вишивки довоєнного періоду виявив два напрями в її художньо-стилістичному розвитку. З одного боку – це широка розгалужена мережа вишивальних артілей, з другого – широке коло майстринь, які вишивали для задоволення власних естетичних потреб.

Основна тенденція розвитку вишивки в художніх промислах, починаючи з 1920-х років, була спрямована на збереження локальних особливостей художньо-образної мови кожного мистецького регіону, орієнтуючись на стильовий напрям мистецтва вишивки ХІХ ст. Водночас відбувався інтенсивний процес збагачення новими мотивами. У промислах, починаючи з 30–40-х років ХХ ст., набуло поширення створення речей підкреслено декоративного значення. Ескізи, розроблені народними майстрами розписів Г. Собачко, П. Власенко, Є. Пшеченко та М. Примаченко, мали характер орнаментальних панно. Художники на підприємствах промислів намагалися скерувати художню вишивку в бік сюжетно-тематичних полотен, де вишивка була засобом художнього втілення.

У вишивці західних областей України процес збагачення проявився в тому, що узорі втратили рельєфність, але урізноманітнилися розробка орнаментальних мотивів, розширилася кольорова гама.

Після тимчасової фашистської окупації, яка нанесла значні збитки народному господарству, у тому числі художнім промислам, розпочалося їх активне і швидке відродження. У 1944 році відновили свою діяльність усі вишивальні артілі Республіки, а також новоутворена чернівецька фабрика ім. Ю. Федьковича. У післявоєнний період виникла гостра потреба в побутових виробках, які б задовольняли широкі верстви населення. У цьому неабияку роль відіграли



художні промисли, які отримали всебічну підтримку й допомогу уряду та з успіхом розвивалися. Провідне місце посідав вишивальний промисел, який не потребував значних затрат на відродження у зв'язку з тим, що широко використовувалося народництво.

Неабияку допомогу артільям надавала Центральна художньо-експериментальна лабораторія Укрхудожпрому в Києві, яка вже в 1944 році разом зі Спілкою художників України оголосила відкритий конкурс на створення кращих зразків художньої вишивки, ткацтва та килимарства. Творчий колектив лабораторії на основі вивчення народної вишивки різних регіонів розробив ескізи рисунків, які було поширено в артілях для масового виробництва. За цими малюнками артілі працювали в 1940–1950-х роках. Це переважно чоловічі сорочки, жіночі плаття, скатерки. Різноманітності досягали насамперед за рахунок вишивки, яка мала яскраво виражені художньо-стилістичні особливості, що виявлялись у традиційних техніках, орнаментальних мотивах, колориті. Ознайомлення з яскравим, самобутнім мистецтвом західних областей України сприяло тому, що в 1950-х роках набули широкої популярності чоловічі сорочки «гуцулки». У зв'язку з цим Укрхудожпром розіслав в усі вишивальні артілі зразки геометричних малюнків у традиціях Буковини і Гуцульщини. Загалом для вишивки 1940–1950-х років ще характерним залишався потяг до сюжетності, широко розповсюджувалися вишиті копії живописних картин, портретний живопис «нитками».

Значним стимулом для розвитку декоративного мистецтва були виставки народної творчості 1949 року в Києві та українського народного мистецтва на декаді української літератури і мистецтва в Москві 1951 року. Вони продемонстрували, що в художній вишивці України 1940–1950-х років продовжували розвиватися тенденції, закладені в попередні роки, які яскраво виявились на виставці 1936 року. У цей період з неабияким натхненням у вишивці плідно працювали майстри петриківського розпису П. Глущенко, М. Тимченко, Г. Павленко, Т. Пата. В їхніх роботах післявоєнного періоду чіткіше виявився індивідуальний талант кожної майстрині за загального художнього світосприйняття. Так, для панно М. Тимченко характерні спокійні, урівноважені композиції, видовжені по горизонталі. Вони побудовані за принципом симетричного розміщення основних елементів.

Композиції вирізняються компактністю побудови з обов'язковим центральним зображенням величного птаха, який граціозно сидить в оточенні квітів, зображених у розрізі.

Численні малюнки для рушників, скатерок та подушок створила Г. Павленко. Її приваблювали вертикальні композиції, які дають змогу відтворити все багатство квітково-рослинних форм, їх буйне, рясне квітування. Найтиповішими є пишні букети квітів, що полум'яніють у вазонах, окремі галузки з трьома великими квітами, обведеними овалом з тоненької смуги бігунця. До декади в Москві в 1954 році Г. Павленко створила два святкових рушника, у яких пишні рослинні форми квіткового мотиву вінчають герб України, що є смисловим і композиційним центром твору. У післявоєнний період у вишивці продовжувала плідно працювати П. Глущенко, для робіт якої притаманні окремі звивисті гілки, основну увагу в яких приділено крупним масивним формам квітів.

Пробувала свої сили в галузі вишивки і художник-кераміст З. Охримович. Вона створювала ескізи для оздоблення декоративних орнаментальних панно, подушок тощо. Свої центричні композиції майстриня будувала у вигляді орнаментально вирішених площинно-трактованих форм квітів і масивних птахів.

По-новому розквітла в післявоєнний період творчість П. Власенко. Досвід, набутий майстринею в галузі килимарства, спрямував її пошуки на створення робіт із крупних площинно вирішених форм квіткових мотивів. Вона свідомо відійшла від техніки художньої гладі, яка підкреслювала живописність і соковитість форм в її попередніх роботах, і застосовувала традиційну техніку полтавського рушникового шва, який дає можливість різноманітного трактування площин однієї і тієї самої форми, завдяки чому досягається підкреслена декоративність малюнку в цілому. П. Власенко відчула специфіку української вишивки з її умовністю малюнку, площинно-декоративним трактуванням орнаментальних форм, використанням одного чи двох локальних кольорів. Саме цю лінію продовжили в 1950-х роках художники О. Машкевич та Л. Ганжа. Для творчості О. Машкевича цього періоду характерна розробка крупних масивних форм рослинного орнаменту. У центрі його робіт – велика розлога гілка симетричної, майже дзеркальної, побудови з ретельною розробкою кожного елемента.

1940–1950-ті роки – період розквіту творчості художниць Г. Мороз, А. Бушен та А. Кулик, діяльність яких була спрямована на відродження локальних особливостей української вишивки всіх етнографічних регіонів України. Водночас вони наполегливо працювали над посиленням образної змістовності; у вишивку панно вводили зображення державної символіки. Як тематичне панно підкреслено

громадського звучання сприймається рушник А. Бушен «Салют», сповнений радістю величної перемоги, спокоєм і щастям мирного часу (1945).

60–80-ті роки ХХ ст. в історії розвитку декоративного мистецтва є дуже складним і неоднозначним періодом як щодо художньої спрямованості, співвідношення пропорційності народного і професійного мистецтва, так і щодо розуміння ролі і значення народного мистецтва у формуванні естетичних категорій. Декоративне мистецтво, і насамперед вишивальне, розвивалось у сфері традиційного народного мистецтва, системи художніх промислів, а також численного загону художників-професіоналів, які у своїй творчості дотримувалися тенденцій розвитку світового процесу. У цей час широкого розвитку набула художня промисловість, де працювали талановиті митці, які створювали як речі масового вжитку, так і виставкові твори, позначені рисами індивідуальності.

Творчість народних майстрів ґрунтувалася на еволюційних законах творення, зберігаючи регіональні відмінності окремих осередків народного мистецтва, які яскраво виявляються в системі художньо-образного мислення кожного виду.

Система художніх промислів у цей період набула особливого розвитку як за своєю структурою, так і за художньою спрямованістю. На різних етапах розвитку промислів співвідношення народний майстер – художник набувало різних форм, значення та творчого осмислення. Роль художника в системі промислів, форма спілкування з народним майстром не завжди були однозначними. У 1950-х роках в українському декоративному мистецтві простежується вплив засад станкового мистецтва, не зовсім правильне розуміння специфіки основ народної творчості, що призвело до абсолютизації ролі художника на підприємстві, нівелювання особи народного майстра, роль якого зводилась до пасивного втілення в матеріалі ескізу, попередньо розробленого художником.

Наступне десятиліття позначилося новим розумінням народних традицій. Художники відчували негативність механічного повторення, «циткування» образотворчого фольклору, шкідливого для творчості й розвитку народного майстра. Намітилась тенденція до глибшого вивчення основ народного мистецтва, уважнішого ставлення до його специфіки. 1970-ті роки проходили під знаком нового осмислення народного мистецтва, глибокого проникнення в його образно-естетичну систему, принципи композиційної побудови.

Найпліднішими в розвитку художніх промислів стали 1980-ті роки. Було впроваджено

нові організаційні форми роботи, сформовано новий тип народного майстра. Більшість майстрів пройшли підготовку в спеціальних навчальних закладах – училищах, технікумах. Змінилося соціальне значення народного майстра: ця професія стала почесною, а твори, які раніше мали утилітарне призначення, перетворилися на унікальні, часто орієнтовані на виставки, на окрасу громадських інтер'єрів. Основною фігурою став народний майстер, який зберігає і творчо продовжує традиції. Водночас намітилась тенденція до ствердження ролі художника на фабриці.

Художнє вишивання 1960–1980-х років – це чітка, широка мережа підприємств із філіалами та цехами, розташованими у визначних центрах народної вишивки, із численними бригадами майстрів-надомників з навколишніх сіл. Вони продовжували і відтворювали у вишивці характерні особливості своєї місцевості, надаючи різнобарвного життя промислу художнього вишивання. Художні промисли – частина народного мистецтва, що організована у виробництво. Іноді саме це створювало деякі труднощі. Організація виробничо-художніх об'єднань поставила підприємства в один ряд з виробничими установами. Складність їх у тому, що, з одного боку, – це виробництво, план якого щорічно зростає, і народний майстер – робочий, з другого боку – народний майстер насамперед залишається художником, творцем самобутніх і неповторних виробів.

На підприємствах художньої вишивки в цей період створювали як унікальні високохудожні малосерійні «виставочні» вироби, так і вироби масового вжитку – сукні, костюми, чоловічі сорочки, жіночі блузи, дитячий одяг, декоративно оздоблені речі для інтер'єру: скатерки, серветки, рушники, диванні подушки, порт'єри покривала тощо.

Готові шиті чоловічі та жіночі сорочки зберігали усталену традиційну схему розміщення узору та національний крій. Це «гуцулки», «українки», «чумачки».

Водночас на основі вивчення народного костюма розробляли нові моделі одягу, у яких колір, вишивка, тогочасний крій органічно поєднувалися між собою.

Однією з характерних рис 1960–1980-х років є те, що на фабриках зосереджувалися зусилля вишивальниць, художників-модельєрів, конструкторів і технологів у створенні нових моделей одягу. Першочерговою стала не тільки художньо-естетична дієвість вишивки, але й те, яку роль вона відігравала в загальній конструкції одягу, її формоутворююча функція.

Поряд з готовим одягом на підприємствах виготовляли купони вишитих речей, що давало

можливість створювати вироби за особистим смаком.

Сорочки шили з різноманітних тканин, особливо полотняного переплетення – льняного, напівльняного, шовкового полотна, лавсану. Застосування нових, сучасних матеріалів кардинально вплинуло в цілому і на характер вишивки. Так, для жіночих блуз найчастіше використовували тонкі тканини: маркізет, батист, шовк, що надавало їм легкості, ошатності, тоншої і ретельнішої розробки орнаментальних мотивів. Чималу увагу приділяли декоративному оздобленню рушників.

Специфіка художніх промислів вишивки полягала в тому, що тут працювали народні майстри та художники-професіонали. У зв'язку із цим розвиток художньо-стильового спрямування вишивки, освоєння народних традицій відбувався в трьох основних напрямках, які іноді співіснували: точний повтор, копіювання найпоширеніших і найулюбленіших народних взірців вишивки, зміна і варіантність народних зразків, пошук нових оригінальних орнаментальних композицій. Перший напрям характерний для тих підприємств, що мали значну кількість народних майстрів, широку мережу майстрів-надомників з навколишніх сіл. Наприклад, на івано-франківській фабриці працювали майстри з двохсот навколишніх сіл. Вони зберігали народні традиції, виявляли високу професійну майстерність, із задоволенням повторювали типові зразки вишивки своєї місцевості. Цей метод сприяв збереженню народних традицій, підвищенню якості вишивки, особливо в молодих вишивальниць у період їх становлення. Така тенденція характерна для виробів івано-франківської фабрики, чернігівської, літківської ім. Т. Г. Шевченка та ін. Другий напрям – творча переробка народних орнаментальних і композиційних вирішень – найбільш типовий і розповсюджений на підприємствах промислів. Він характерний для творчо обдарованих народних майстрів і художників, зокрема О. Великодної (Полтава), О. Василенко (Решетилівка), А. Задувайло, Г. Грабовської (Черкаси), Г. Цибульової (Баришівка), Д. Грицишин (Івано-Франківськ) та ін. Їхні роботи – це народний орнамент, поєднаний із творчою індивідуальністю, художнім баченням і світосприйняттям.

Третій напрям – пошуки нових рисунків і орнаментів, нове осмислення народної спадщини, розширення діапазону застосування й нового розміщення в одязі – репрезентовано роботами Н. Гречанівської, М. Скопич (Київ), А. Корзун (Харків), М. Федорчак-Ткачової (Львів) та ін. Їхня творчість сміливо розширила межі народних традицій, зумовила і окреслила шляхи подальшого розвитку.

Однією з характерних рис української вишивки є яскраво виражена самотність окремих мистецьких регіонів, зокрема Полтавщини, Київщини, Чернігівщини, Волині, Буковини, Закарпаття, Поділля та Гуцульщини, а також здатність сторіччями зберігати мотиви та композиції, вироблені попередніми поколіннями.

У процесі історичного й культурного життя викристалізувались характерні орнаментальні мотиви і композиції, улюблена кольорова гама, специфічні, притаманні певному осередку різноманітні техніки виконання. Дбайливо передавались вони з покоління в покоління, майстри відшліфовували кращі надбання своїх попередників, розвиваючи та вдосконалюючи їх.

У вишивці народні майстри своєрідно відтворювали все розмаїття життя, власні думки і почуття, красу навколишньої природи, яка завжди була джерелом творчого натхнення і знаходила у вишивках своє образне втілення. Тому в розповсюджених орнаментальних мотивах та їхніх назвах насамперед вражає образна спостережливість, тонке поетичне чуття народу – «барвінок», «хмелик», «дубок», «гарбузове листя», «зозулька» та багато інших. Отже, вишивка – це не тільки художнє оздоблення виробів, але й мистецтво оригінального бачення світу, відтвореного специфічними художніми засобами.

Художня виразність і різноманітність вишивки залежить не лише від створення досконалої орнаментальної композиції, але й тонкого відчуття краси, правильного вибору технік виконання. Саме тому вишивці притаманна відшліфована сторіччями єдність орнаменту і засобів його вираження.

В Україні існує понад сто технік вишивки – основних і допоміжних<sup>57</sup>. Це рахункові, шви вільного малюнку та різноманітні засоби наскрізного прозорого вишивання. Кожна місцевість має свої улюблені техніки, а також традиційне кольорове вирішення. Навіть одну й ту саму техніку в кожному районі по-різному забарвлюють, що зумовлює неабияку різноманітність. Так, на Полтавщині «вирізування», «виколювання» завжди білого кольору, на Київщині – червоного, а на Поділлі – кольорове: червоного, чорного та білого кольорів.

Важливе художнє значення мали ажурні з'єднувальні шви. Вони підкреслювали конструкцію виробу, окреслювали місця розташування основних композицій вишивки, до того ж, крім утилітарної функції, виконували й декоративну, перетворюючись на ажурні мережки.

<sup>57</sup> Кулик О. Українське народне художнє вишивання. – К., 1958. – С. 3; Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. – К., 2008. – С. 154–256.

На Полтавщині в традиційних осередках діяли решетилівська фабрика художніх виробів та полтавське виробничо-художнє об'єднання «Полтавчанка» з філіалами в Опішні, Кременчузі, Нових Санжарах, Лубнах, Великих Сорочинцях. Тут працювали майстри, вироби яких експонувалися на всесоюзних і міжнародних виставках і ярмарках: Г. Гринь (Опішня), О. Василенко (Решетилівка), Є. Богинич (Великі Сорочинці) та багато інших.

Для Полтавщини характерне співіснування геометричного і рослинного орнаменту. Серед багатоколірних українських вишивок полтавські посідають особливе місце. Вони характеризуються м'якою кольоровою гамою, різноманітними деталізованими орнаментальними мотивами, що надає їм надзвичайної вишуканості і святковості. Ніжно-голубий, вохристій, зеленкуватий, сірий – найулюбленіші в цьому регіоні кольори. Спадає на думку, що сама навколишня природа Полтавщини з її буйними садами, блакитним небом, тихими задумливими річками і зеленими луками надихала майстринь.

Основну увагу в оздобленні чоловічих сорочок приділяли «манішці»; скромніше, але в єдиній композиції, вишивали комір та кінці рукавів.

У жіночих сорочках пишно оздоблювали рукав. Його композиційно часто утворено вертикальними смугами геометризовано-рослинного орнаменту або «розкидкою» окремих мотивів, стилістично пов'язаних з «полицком».

Головний художній ефект полягає не в багатстві кольорів, а у вишуканому співвідношенні м'якого тону барв.

Для створення легкості, прозорості композицій широко застосовували ажурні техніки. Тому на Полтавщині поряд з лічильними техніками «гладь», «лиштва», «хрестик» використовували величезну кількість технік наскрізного прозорого вишивання: різноманітні мережки, шви «ляхівка», «затягування», «вирізування», «довбанка», «солов'їні вічка» тощо. Поєднання в одному виробі кількох технік (іноді до десяти) надавало вишивці, крім кольорового, ефекту ажурності. Ці легкі, прозорі техніки широко застосовували в оздобленні скатерок, серветок, порт'єр; їхню емоційність іноді підсилювали поєднанням тканин різного кольору за допомогою ажурних швів.

В орнаменталії полтавської вишивки поширені були мотиви «барвінок», «хмелик», «дубок», «гарбузове листя», «берізка», «орішка», «виноград», «ягідки», «калина», «терен», «гречечка» та «колосочки»; особливо типовими «ламане дерево» та «гілки».

Характерна особливість цього регіону – поєднання в одному творі різноманітних технік виконання. Так, О. Великодна й О. Василенко

у своїх роботах оперують десятима-п'ятнадцятьма техніками одночасно. Поєднання «лиштви», ажурних мережок, наскрізних технік «вирізування», «виколювання», і особливо ювелірних технік «солов'їні вічка», «довбанка» збагачують художньо-виразні засоби орнаментальних композицій.

Головний художній ефект полягає не в багатстві кольорових сполучень, а в їх вишуканому співвідношенні. Усі відтінки голубого, блакитного, вохристого, брунатного, сірі тони, а також зеленкуватий та білий – це найпоширеніші кольори у творчості майстрів художніх промислів Полтавщини. Тут не трапляється відкритий колір, усі тони м'які, приглушені (за винятком червоного, синього в рушниках).

Під час вишивання «білим по білому» для підкреслення світлотіні додають сіру або сірувато-жовту нитку. Колористичну гаму орнаментальних композицій при цьому побудовано на поєднанні м'яких, пастельних відтінків: сірого, зеленого, вохристого, коричневого. Усю увагу сконцентровано на декоративному вирішенні простих елементів орнаменту за допомогою переходів від світлого до темного кольору. Така градація в одній гамі створює гармонію ритмів і насичує вишивку рухом. Майстрині часто користуються протиставленням холодних і теплих рефлексів. Крупні частини орнаменту – розетки, ромби, трикутники – вишивають теплішими відтінками, що ніби висуває їх на перший план, а дрібніші – холодними тонами, підкреслюючи рельєфність узору в цілому.

За спільності колористичної гами полтавської вишивки кожна майстриня додавала індивідуальне розуміння кольору, застосовувала свою улюблену гаму. Так, О. Великодна надавала перевагу м'яким, теплим пастельним відтінкам коричневого, вохристого, але найбільше – білому з невеликими вкрапленнями зеленкуватого й сірого. Л. Мелашенко та В. Фоменко вишивали виключно «білим по білому», О. Василенко застосовувала ажурні мережки, Г. Каніболодська – крупні площини контрастного поєднання червоного та чорного кольорів.

Вишивка приваблювала не тільки жінок. В Опішні працювали художники Г. Гринь та М. Півторацький, які спеціалізувалися на виготовленні ескізів для чоловічих сорочок. Творча манера Г. Гриня позначена створенням напруженої колірної гами, побудованої іноді на контрастних поєднаннях теплих і холодних тонів. Широко використовував художник полотно сірого, зеленого, голубого та коричневого кольорів. Г. Гринь часто додавав чорну нитку, але робив це обережно, лише для обрамлення основних деталей орнаменту, підкреслюючи звучання основних кольорів.



У 1960–1980-х роках провідними майстрами вишивки «білим по білому» були заслужені майстри народної творчості України О. Великодна та О. Василенко. Їхні вироби демонструють досягнення сучасного мистецтва полтавської вишивки. На її художньо-виражальні засоби істотно вплинуло застосування нових матеріалів. Для жіночих блуз використовували тонкі прозорі тканини: маркізет, батист. У 1960-х роках набули популярності штучні матеріали: капрон, віскоза, шовк. Вони надавали вишивці легкості та вишуканості, а ювелірні техніки виконання – витончених, ретельно пророблених орнаментальних мотивів. Народні майстри О. Василенко й О. Великодна художньо-виражальні засоби вишивки «білим по білому» довели до досконалості. Тонкі білі нитки накладаються на полотно залежно від узору в різних напрямках, один і той самий мотив створюється розташуванням ниток під різними кутами. При цьому звичайний білий колір дає безліч відтінків: від блискучого, що ніби випромінює світло, до сірувато-блакитного в тінях. Для підсилення ефекту білого кольору, його оптичних властивостей майстрині додавали незначну кількість жовтуватого, сірого, зеленуватого.

Захоплення яскравими контрастними сполученнями в 1950–1960-х роках було свого роду реакцією на монохромність. 1970-ті роки характеризуються глибшим вивченням кращих традицій і це сприяло тому, що полтавська вишивка в системі художніх промислів повернулася до класичної монохромії, до сполучення м'якого тону барв. Яскрава насичена вишивка 1950–1960-х років, заперечуючи класику техніки «білим по білому», знову активно до неї звернулася, але вже на вищому рівні, збагативши її новими орнаментальними елементами та матеріалами.

Аналіз розвитку вишивки Полтавщини 1980-х років свідчить про те, що колорит полтавських вишивок розвивався шляхом підсилення кольорової насиченості, однак зберігав стриманий набір основних кольорів і вишивку «білим по білому». Пояснюється це тим, що художні промисли поповнювалися професійними художниками, а також тим, що відбувався активний процес взаємодії з іншими центрами народної вишивки.

Значну увагу майстри приділяли оздобленню рушників. Слід зауважити, що орнаментация рушників на Україні надзвичайно різноманітна. У кожному локальному центрі склалася власна традиція щодо використання орнаментальних мотивів, їх композиційної побудови, колористичного вирішення і технік виконання. Так, якщо у вишивці одягу, насамперед сорочок, застосовували цілий арсенал різноманіт-

них технік і орнаментальних мотивів, то рушники виконували у визначеній техніці та одній гамі кольорів.

У центральних районах України склалась і викристалізувалась своєрідна орнаментация рушників. Найяскравіше цей процес проявився на Полтавщині, утворивши так званий «полтавський рушниковий стиль». В інших регіонах цей стиль має локальні відмінності, викликані зміною художньо-виражальних засобів.

Для оздоблення рушників використовували рослинну орнаментацию, яку зосереджували на обох кінцях виробу у вигляді великого дерева-квітки, пишного букета. Орнаментация рушників має мажорний, оптимістичний характер. Орнамент у вигляді дерева-квітки сприймається як узагальнений образ природи, радості землі, людського буття.

У створенні рушників вражає вміння перетворити буденне зображення трави, листків у поетичний образ, емоційний згусток почуттів. Майстрині намагалися подати узагальнений образ трав і квітів, в одному образі й символі показати різноманітність кожного конкретного явища. Ця особливість народного мистецтва була відмічена Г. Вагнером, який підкреслював, що специфіка народного мистецтва не у відображенні окремих моментів конкретної дійсності, а в намаганні безпосередньо сприйняти світ у цілому<sup>58</sup>.

Провідними майстрами вишивки рушників на Полтавщині були О. Василенко, Л. Гаркуша, Г. Гринь та Л. Богинич.

Композиція рушників будується за принципом симетрії і рівноваги мас. Симетрія в даному випадку – це не дзеркальне відображення ідентичних елементів, а лише врівноваження з обох боків різних за малюнком, але однакових за габаритами елементів.

Колористичні плями та лінії розташовують на стеблі так, що завжди відчувається рух угору.

Намагаючись в орнаментации передати пишність, красу природи, її квітування, вишивальниці розміщували на стеблі значну кількість різноманітних квітів і майже не зображали листя.

У мотивах вишивки рушників Полтавщини, Київщини та Чернігівщини можна простежити деяку абстрагованість від першоджерела, усю увагу майстрині сконцентрували на орнаментальному заповненні площин малюнку, що за наявності невеликого арсеналу елементів створює їх неабияку варіантність.

Найпоширенішим було зображення орнаментально вирішеної шести-, семипелюсткової квіт-

<sup>58</sup> Вагнер Г. К. О единой теории народного искусства // ДИ. – 1978. – № 9. – С. 27, 28.

ки різноманітної конфігурації з різними заповненнями пелюсток.

У Харківській і Дніпропетровській областях трапляються восьмипелюсткові квіти з квадратною серединою, широким застосуванням рослинної орнаменталії.

У колористичну гаму вводили жовтий, синій і зелений кольори. Асоціативність і образність мислення народних майстрів підказувала їм широкий набір мотивів. Характерною рисою є те, що на одному і тому самому стеблі трапляються різні квіти, листя, плоди, на дереві співіснують квіти соняшника, колосся пшениці, грона винограду. Майстрині намагалися створити емоційний образ краси природи, символ урожаю, щедрості, людського щастя.

У творчості майстрів художніх промислів традиційний мотив квітучого дерева, або ж ваза, асоціюється перш за все з трудовою діяльністю людини, а в цілому плоди природи – це результат невтомної, наполегливої праці.

Вишивали рушники технікою «полтавського рушникового шва». Вона полягає в тому, що контур малюнка обводять стебловим швом, а площини вишивають рушниковим заповненням: це різноманітні невеликі квадратики, ромби, трикутники, розташовані в шаховому порядку, вертикальні хвилясті лінії, площини суцільного заповнення. Така розчленованість внутрішнього простору елементів створює враження динаміки внутрішнього руху. Нитки лягають у різних напрямках, від чого створюється багата гра червоного кольору, який наче випромінює сяйво, декоративність заповнення підсилюється лінією чітко окресленого контуру. Саме тому малюнок сприймається виразно, чітко і водночас уся композиція рушника легка, ажурна.

Незважаючи на те що в цілому в рушниках дотримувалися того самого принципу орнаменталії деревом-квіткою, симетричної його побудови, на відміну від полтавських, київські рушники мають локальні відмінності.

Традиції мистецтва Київщини дбайливо зберігали в київському художньо-промисловому об'єднанні ім. Т. Г. Шевченка, до якого як філіали увійшли фабрики у відомих центрах вишивання – Кагарлику, Іванкові, Чорнобилі, Баришівці, Василькові та Літках. Вони охоплювали значну кількість майстрів-надомників з навколишніх сіл.

Характерною особливістю київських вишивок чоловічих та жіночих сорочок є дрібно розроблені деталі орнаментальних мотивів, що складають чітку врівноважену композицію рослинно-геометричного або геометричного орнаменту.

Найпоширеніші мотиви – грона винограду, гілочки з ягідками, квітами. Найулюбленіший

мотив у творчості Н. Гречанівської – «зірочки». У створених нею чоловічих сорочках і жіночих блузках домінуючим кольором завжди є червоний, силу звучання якого лише підкреслено чорним. Це і невелике вкраплення в серединку «зірочки», і накреслення тонкої павутинки «штапівкою» поверх основного малюнку, і контур «обводочки», що надає орнаменту рис стриманості та чіткості.

Застосування дрібних орнаментальних мотивів, їх ювелірна внутрішня розробка, широке використання білих ажурних мережок, частіше – «ляхівки», надає роботам Н. Гречанівської надзвичайної легкості й вишуканості.

Художній ефект вишивок Київщини полягає в контрастному зіставленні білого поля сорочки зі звучним мажорним акордом червоного або червоно-чорного, що створює надзвичайно сильне враження. Традиційною є композиційна побудова рукавів жіночих сорочок. Нижче горизонтальної смуги «полика» по всьому рукаву розміщували в шаховому порядку окремі орнаментальні мотиви, іноді відокремлені вертикальними смугами, або суцільну орнаментальну сітку, на перехрестях і в центрі клітин якої спалахують, мов вогники, червоні «зірочки».

Широко застосовували в жіночих і особливо чоловічих сорочках ажурні мережки й змережування окремих частин «черв'ячком» червоного та чорного кольорів.

Творчим майстром з Василькова Л. Гординою в експедиціях було знайдено маленький клаптик від жіночої сорочки з надзвичайно складною і нині забутою технікою мережки. Це стало творчим імпульсом для майстрині. У результаті її невтомної праці було оновлено й творчо перероблено мережку суцільно червоного кольору. Її роботи з успіхом демонструвались на виставці українського народного мистецтва в Лос-Анджелесі в 1977 році.

Для вишивок цього краю типовими є легкі, ажурні композиції вишивок. Широко використовували тут не тільки мережки, але й інші ажурні техніки, наприклад, «вирізування». Застосовували цю техніку для оздоблення чоловічих сорочок червоним і чорним кольором, що створює ефект крупних ажурних клітин.

Поряд з найпоширенішими техніками («гладь зірочками», «хрестикова») побутувало «набірування», яким переважно прикрашали чоловічі сорочки.

Щільність покладених без просвітів білого тла стібків, різна забарвленість простих геометричних фігур у м'якій або насичено контрастній кольоровій гамі створює величезну різноманітність композиційних вирішень цієї техніки.

Звичай оздоблювати жіночі та чоловічі сорочки візерунковим ткацтвом і намагання імі-

тувати його легшою технікою вишивки сприяв появі техніки «занизування» виключно червоного кольору.

Цю техніку широко використовувала у своїй творчості Н. Паршина (Кагарлик). Нею створено серію комплектів для весілля, у яких легку жіночу блузу й чоловічу сорочку виконано в єдиному стилі в техніці «занизування». Дуже багато майстриня працювала над збагаченням орнаментальних композицій, удосконаленням традиційних технік виконання. Для цього в селах Кагарлицького району нею зроблено багато замальовок давніх орнаментів.

У цілому для Кагарлицького району характерною є насиченіша гама червоного кольору, покладеного майже суцільними масами орнаментальних мотивів. Тут ті самі елементи «зірочок», але вже масивніших, крупніших форм, виконані здебільшого в техніках «хрестик» і «настилування».

У київському виробничо-художньому об'єднанні в 60–80-х роках ХХ ст. працювали такі відомі майстри, як В. Любченко, Є. Біланенко, Р. Горбач, О. Клименко, О. Юхно та ін.

На літківській фабриці художніх виробів ім. Т. Г. Шевченка працювали М. Рожко, У. Клименко, К. Ворона, роботи яких експонувалися на міжнародних виставках у Парижі, Нью-Йорку, Брюсселі, Белграді, Дрездені та Монреалі.

Тут вишивали сорочки, блузи, різноманітні портфери, скатерті, серветки в техніках «хрестик», «гладь» червоним і чорним кольорами, іноді додавали блакитний, коричневий, жовтий.

65 років віддала вишивці заслужений майстер народної творчості України Г. Цибульова. Усе життя вона присвятила створенню української вишивки. Ще в дореволюційний час на виставках її роботи привертала увагу досконалістю виконання, красою малюнка та надзвичайно тонкою гамою кольорних поєднань. Упродовж життя майстриня збирала орнаменти української народної вишивки, працювала в різних осередках вишивки, але найпродуктивніше відроджувала традиції мистецтва полтавського й київського шитва, працюючи в Баришівці.

Техніки «хрестик» і «набірування» поширені не тільки на Київщині. Зокрема, ними послуговувались на черкаській фабриці художніх виробів ім. Лесі Українки, уманській фабриці художніх виробів.

Тут вишивали «чумачки», «полуботки», «українки», сорочки за народним кроєм. Так, на виставці в Лос-Анджелесі в 1977 році експонувалась сорочка за народним кроєм (автор А. Жидіна). Вона виконана в техніці хрестика чорним і червоним кольорами. Весь рукав ниж-

че полика орнаментовано вертикальними рядами «калини», усі шви змережено вручну.

Черкаську область було утворено в 1954 році. До того лівобережна її частина із Золотоноським районом належала до Полтавщини, правобережна – до Київщини. Аналіз художньо-стилістичних особливостей художньої вишивки 1960–1980-х років черкаської фабрики виявляє локальні відмінності вишивки, яка зберігає творче обличчя кожної місцевості. Так, на Лівобережжі широко розповсюджені вишивки жіночих блуз «білим по білому» в техніках «лиштва», «курячий брід», «солов'їні вічка». Цікавою особливістю цих вишивок є горизонтальне розміщення орнаменту вздовж поля рукава у вигляді кількох звивистих гілок, на відміну від полтавських, де поширенішим є вертикальне їх розміщення.

На території Правобережної Черкащини побутувала вишивка чоловічих і жіночих сорочок «набіруванням» у темно-вишневих, жовтих, зелених, чорних тонах. У цій техніці працювала головний художник фабрики А. Задувайло.

Провідними художниками фабрики в 1960–1980-х роках були А. Задувайло та Г. Грабовська, творчими майстрами – О. Головка, З. Кресанова. Колектив творчих майстрів і художників провадили значну роботу з дослідження та вивчення народних орнаментів і рисунків у Черкаській області з метою відродження й подальшого розвитку мистецтва народної вишивки. Подорожуючи селами області, А. Задувайло, Г. Грабовська та О. Головка вивчали й замальовували старовинні рушники, різноманітний одяг.

Численні експедиції провадились у села Вереміївка, Іркліїв, Мошни, а також села Чигиринського та Канівського районів. Особливо цінний матеріал з орнаментів рушників було зібрано в с. Вереміївка. Його використовували майстри під час розробки нових рисунків.

Завдяки вдумливому вивченню і творчому переосмисленню народної вишивки А. Задувайло та Г. Грабовською виробили черкаської фабрики в 1970–1980-х роках набули яскравої своєрідності, неповторного мистецького обличчя. А. Задувайло часто поєднувала чорний колір з білим, іноді виконувала вишивку лише чорним кольором, що в поєднанні з ювелірними техніками на тонкому маркізеті створювало враження вишуканості. Поширеними у вишивці були мотиви «льонок», «калина», «виноград».

Яскравим явищем в українській вишивці є творчість Г. Грабовської. Вона закінчила Решетилівське профтехучилище, приїхала з Баришівки і це певною мірою вплинуло на її творчість. Створені художницею чоловічі сорочки та жіночі блузи насичені глибоким кольором.

На відміну від київських вишивок з контрастним сполученням червоного й чорного, у своїх роботах Г. Грабовська використовувала темно вишневий колір, глибину якого підсилювала чорним. Композиція складається із широких смуг «калини», «винограду» в поєднанні з білими ажурними мережками. Завдяки географічному розташуванню Черкащина увібрала в себе традиції Полтавщини та Київщини, творчо переробивши їхні досягнення. У результаті цього у вишивці жіночих блуз трапляється неабияка різноманітність композиційної побудови. У творчості художників А. Задувайло і Г. Грабовської трапляється навскісне розміщення вздовж поля рукава жіночих блуз орнаментальних смуг, що характерне для вишивки Буковини та Гуцульщини.

Провідним майстром вишивки рушників на Черкащині була А. Задувайло. В її рушниках орнаментальні мотиви замість рушникового заповнення, як це характерно для Полтавщини, щільно устелені стібками, що створює інтенсивне звучання червоного кольору, більшу інтенсивність і компактність орнаментальних мотивів.

Червоний колір рушників центральних областей України насичений, яскравий. Він дещо ускладнений, що створює враження надзвичайної різноманітності, багатства гама перш за все завдяки техніці рушникового шва.

Один і той самий колір нитки завдяки техніці виконання перетворюється то на яскраво-червоний, то на рожевий. Червоний там, де він лягає густими масами, здається навіть темним. За рахунок цього створюється відчуття деякої глибини простору фону, орнаментів.

У районах Дніпропетровської області до червоного кольору рушників додавали вкраплення синього, іноді жовтого, що створювало кольоровий контраст. У Харківській області ще вводили незначну кількість зеленого кольору, який, як відомо, підсилює звучання червоного. Рушники центральних областей України мають виключно вертикальну композицію. Їх орнаментують деревом-квіткою з обох кінців, «розкидкою» з окремих елементів – квітів, гілок, колосків, зірочок та ін. Кінці рушника завершуються «шахматкою».

Напрямок народного вишивання в центральних областях України в цей період розвивався в іншому стилістичному руслі, ніж у промислах. В оздобленні рушників переважала рослинно-квіткова орнаментация в натуралістичному вирішенні мотивів. Тогочасні вишивальниці виробили безліч варіантів пластичного трактування квітів, пуп'янок, ягідок, листя, гілок. У рушниках виокремилися зображення різноманітних квітів. Їх зображували в профіль і в розгорнутому вигляді.

Фантазія вишивальниць наділила квіти найрізноманітнішими окресленнями. Провідні мотиви визначили їхні назви – «на берізку», «на дубовий лист», «на калину», «виноград», «барвінок», «чорнобривці».

Гама квітково-рослинних рушників багатоколірна, іноді навіть строката. Майстрині домагалися живописного ефекту в моделюванні форм. Цей художній стиль ще перебував на стадії становлення й вироблення художньо-образних засобів. У Черкаській, Одеській, Херсонській та Полтавській областях поширилася так звана рисована вишивка, або вибиванка. Вона полягала в тому, що попередньо намальований на полотні малюнок вишивали різними видами вільної гладі. У Полтавській і Сумській областях ще зберігалася вишивка тамбурною технікою крючком.

У Чернігівській, Сумській та Дніпропетровській областях побутували мережкові техніки декорування, вишивальниці розробили нові варіанти композиційного й орнаментального трактування.

У Київській, Сумській і Херсонській областях продовжували застосовувати вишивку хрестиком у червоно-чорній гамі. Особливого розквіту вона набула в Херсонській області в творчості майстрів Р. Іванової, К. Натанас, А. Горбанко, В. Клок та ін.

У 1960–1980-х роках в усіх регіонах України відбувалися процеси, пов'язані з більш глибоким вивченням локальних особливостей вишивки. Так, народні майстрині Є. Ємельянова, Г. Семенович, М. Шевчук та Г. Леончук з Рівного звернулися до вивчення традицій поліського краю, творчо підійшли до розробки нових орнаментальних узорів та відновлення призабутих місцевих технік виконання.

У роботах заслуженого майстра народної творчості М. Кот поліські мотиви отримали нове сучасне звучання. Її роботи презентувались на багатьох виставках в Україні, а також в США та Канаді.

Характерним для вишивки Волинської області є освоєння давніх технік вишивання – «занизування», «вирізування», «настилування», повернення вишивкам цього краю традиційних орнаментальних мотивів. Слід відзначити творчість З. Мачеровської, О. Ольхової, Н. Горлицької, О. Харчук (Луцьк), М. Чорної, А. Савчук (Ратне), Т. Домбровської (Горохів), М. Бондар (Володимир-Волинський).

На чернігівській, ніжинській та прилуцькій фабриках майстерно вишивали скатерки, серветки, рушники, чоловічі та жіночі блузи, збагачуючи рослинну орнаментацию геометричними елементами. Тут продовжували і творчо розвивали кращі надбання минулого Чернігівщини.



Основний малюнок орнаменту виконували білим зі скупим вкрапленням червоного й чорного кольорів, якими користувалися дуже обмежено. Провідними майстрами чернігівської фабрики ім. 8 Березня були Т. Клопотун та Г. Григоренко.

Чоловічі сорочки вишивали нешироким стриманим геометричним орнаментом, рукава жіночих блуз – композиціями суцільного графічного характеру. Нижче «полика» розміщували вертикальні чіткі смуги рослинно-геометризованих гілочок або окремих елементів, найчастіше розеток у вигляді комбінацій видовжених ромбів. Улюблена схема – легка ажурна сіточка «зернового виводу», перехрестя якого підкреслено орнаментальним мотивом «човники», поширеним на Чернігівщині.

Популярності на Чернігівщині набуло ажурне змережування окремих частин виробів («прутиком», «шабаком», «шеляжком») у вигляді розвинутої, ажурної смужки.

Роботи чернігівських майстрів експонувались на всесоюзних, республіканських виставках та за кордоном.

Більше двадцяти п'яти років присвятила вишивці художниця ніжинської фабрики З. Чепела. Вона вишивала сорочки, рушники (рушник «Миру – Мир», 1977), брала участь у вітчизняних і міжнародних виставках. Спільно з народною майстринею О. Євтух художниця створила низку робіт машинної вишивки, що відтворюють техніки, характерні для Чернігівщини.

Ніжинська фабрика мала розгалужену систему цехів ручної вишивки в навколишніх селах. Особливо плідно працювали майстри С. Даніно, Г. Галаша, Г. Олександренко, Т. Харицька, П. Куранда, У. Костюк, О. Хижа та ін.

Виробничо-художнє об'єднання «Вінничанка» – одне з провідних підприємств вишивки в 60–80-х роках ХХ ст. Об'єднанню підпорядковувалися визначні центри художнього вишивання на Поділлі – фабрики художніх виробів «Жіноча праця» (Клембівка) та «Художня праця» (Городківка). Об'єднання мало розгалужену систему цехів, бригад, майстринь-надомниць із багатьох навколишніх сіл.

Особливо славилися бездоганні за своєю технікою, високохудожні вишивки с. Клембівка. Тут працювали М. та П. Коржук, П. Горобець, Г. Лялька.

Роботи Клембівки постійно експонувалися на республіканських, всесоюзних та всесвітніх виставках. Чимало золотих медалей і дипломів отримали клембівські вишивальниці на ярмарках у Монреалі (1967), Брюсселі (1958), Лейпцигу (1968) та Осаці (1970). Вишивки клембівських майстринь – це образне світо-

сприйняття і відтворення властивими цьому виду засобами краси рідної природи, буяння її кольорів, радості життя, людського щастя, насолоди від вільної улюбленої праці. Це жіночі блузи «Врожай» П. Коржук, «Осінь» Л. Милімко, «Ромашка», «Чорнобривці», «Мрія» Г. Ляльки. Роботи провідних майстрів вінницького промислово-художнього об'єднання «Вінничанка»: Г. Ляльки – рушники «Подільський дуб» і «Танок», Н. Котельник – «Тюльпани», О. Бойко – «Веселий танок».

Українські фабрики художнього вишивання у визначних осередках народної творчості були своєрідними мистецькими центрами, що вивчали й продовжували кращі традиції свого краю.

На підприємствах створювали художньо-експериментальні лабораторії, де розробляли нові малюнки й композиції для сучасних моделей жіночого, чоловічого та дитячого вбрання, виробів для оздоблення інтер'єру. Такі творчі лабораторії існували на чернівецькій фабриці художніх виробів ім. Ю. Федьковича, івано-франківській фабриці художніх виробів, львівській фабриці ім. Лесі Українки.

Закарпаття вирізняється різноманітністю технік виконання й кольоровою гамою, яка охоплює до десяти-п'ятнадцяти кольорів. Використовували також бісер, стекларус, лелітки (металеві блискучі кружечки). Рукава жіночих сорочок – густі, без пробілів, виконані «кучерявим» стібком, «заволікуванням», а також прозорим шитвом. Особливо цікаві сорочки з брижами. Це густо зібрані складки з вишитими поверх них узорами на манжетах і навколо шиї. Провідними майстрами вишивки були М. Шерегій, І. Куцик (Ужгород), М. Балаж, І. Кормош (Виноградівський р-н), Є. Вешелені (Берегове), І. Дерцені (с. Зміївка).

На Гуцульщині було створено художньо-виробничі об'єднання в Косові.

Поруч із «хрестиком» поширеною технікою була «низинка», за якої стібки лягають суцільними рельєфними площинами, створюючи інтенсивність яскравої кольорової гами. Просвіти білого тла сприймаються як малюнок, підкреслюючи чіткість і насиченість основних геометричних мотивів.

Кожен район і навіть село на Гуцульщині мають своє художнє обличчя, улюблену гаму кольорів. Так, у виробках майстрів Косівського району серед густого чорного кольору трапляються вкраплення зеленого, коричневого, оранжевого, червоного. Іноді проступає біле тло, що надає вишивці враження дорогоцінної інкрустації. Кольори завжди згармонізовані й підпорядковані в різних районах якомусь основному, завдяки чому створюється жовтогаряча, темно-вишнева гама космацьких вишивок,

чорно-фіалкова – верховинських, чорно-червона – пістинських, зелено-блакитна – яворівських. Рукава жіночих сорочок суцільно вкривали вишивкою або розміщували її у вигляді навскісних орнаментальних смуг, широких густих, чи вузьких, що складаються з легеньких зірочок, розеток.

Характерна особливість продукції івано-франківської фабрики – прикрашання виробів переважно ручною вишивкою. Це як предмети декоративного оформлення інтер'єру: рушники, доріжки, серветки, скатерки, так і жіночий одяг, де вишивка є органічним конструктивним елементом. Завдяки високим технологічним якостям жіночий одяг, який створювали на фабриці, відповідав тогочасним вимогам моди і водночас зберігав характерні неповторні риси місцевої своєрідності. Це перш за все властиво роботам Я. Данилюк, Д. Петкевич та М. Попадинець. Вони розробили багато варіантів композицій вишивок жіночих маркізетових сорочок. Часто для вишивання однієї сорочки поєднували різні техніки – «низь», «стебнівку», «хрестик». Провідним у вишивці був оранжевий колір, йому підпорядковували делікатно введені окремими рисочками й цяточками чорний, зелений, жовтий та фіолетовий кольори. У композиціях вишивок чоловічих сорочок додавали зелений колір як своєрідне тло для жовтого, червоного та чорного. У колористичному плані Д. Петкевич створила цікаві композиції, творчо використавши традиції вишивок сіл Яворів, Річка, Верховина, Космач. Успішно в цей період працювали вишивальниці Я. Грицишин, Г. Яковів, М. Бащурин, С. Тачинська, С. Селянкіна, Л. Талалай та ін.

Творчість Г. Герасимович – яскраве художнє явище. Упродовж життя вона збирала скарби народної вишивки і створювала нові рисунки, які лягали на полотно скатерок, серветок, доріжок, сорочок. Її вишивки – це сплав вікових традицій народної вишивки і нових індивідуальних пошуків художниці. У своїх роботах вона використовувала особливості вишивки різних сіл Гуцульщини. Найпопулярнішими були жовтогарячі космацькі вишивки, які Г. Герасимович застосовувала для оздоблення рушників. Узори майстрині приваблюють тонким відчуттям колориту, життєрадісною гамою кольорових сполучень – червоного, жовтого, оранжевого, зеленого, чорного, що лягали орнаментами «скриньковий», «головчатий», «лумеровий» тощо. Художниця найчастіше застосовувала техніку «низинка», за якої стібки лягають суцільними рельєфними площинами, створюючи інтенсивність кольорової гами. Використовувала вона також білу мережку «цирку». Основою композиції переважно є ланцюг видовжених

ромбів з тонкою філігранною розробкою всередині і зовнішнім обрамленням «гребінчиком», «кучериками» або ж «головками». Особливістю творчої манери художниці є укрупнення окремих елементів орнаменту, виділення головного центрального елемента композиції.

Особливу увагу Г. Герасимович приділяла оздобленню жіночих сорочок «рукав'янок», прикрашених діагональними орнаментальними смугами низи та мережки.

Створено також серію тематичних рушників і панно, присвячених ювілейним подіям.

Значний внесок у розвиток гуцульської вишивки зробила майстер народної творчості Г. Кива. Вона брала участь у виставках у Коломиї, Києві та Москві (рушники «Гусилебеді», «Заповіт» та «Кучерики», скатерть «Гуцулка»). Переосмисливши народний орнамент, майстриня створила композиції за мотивами Космача, Прокурави і Косова.

В орнаментах «Селянської скатерті», серветок «Голуби», «Два кольори» використано вишивки Карпатського передгір'я, у вишивці диванних подушок – сіл Городенківського району. «Квіти з полонини», «Зірочки» – нове переосмислення народних мотивів «рачки», «кучері», «гічки», «головки». Серед народних майстрів вишивки Гуцульщини вирізняються роботи лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка Г. Василяшук (Шешори), І. Клапцуняк, А. Вережак, П. Ребеджук, Є. Бойчук, Н. Гавришук (Космач)<sup>59</sup>. У виробках П. Хім'як-Шкрібляк (Яворів) у яскравій, мажорній гамі орнаментів передано всю красу Карпатського краю. Вражає перш за все здатність майстрині шукати і знаходити дедалі новіші художні вирішення, створювати неповторної краси узори; її скатерки, рушники, сорочки підкреслено декоративні. Вона використовувала традиційні народні мотиви «скриньки», «кривульки», «кучері», у мажорній гамі червоних і жовтих тонів.

На Гуцульщині працювали народні вишивальниці А. Малявська (Косів), О. Гасюк (Вижниця), О. Демків, М. Слободаш, І. Добровольська (Коломия), М. Генік (Нижній Березів), І. Герасим'юк (Бабин), І. Петрів (Прокурава).

Особливу популярність здобули роботи майстрині П. Клим із с. Виженка. В її руках розквітали всі барви цього краю, усе багатство кольорів лягало на полотно рушників і сорочок. Особливо славилася майстриня вишивкою «рукав'янок», які щедро прикрашала скісними

<sup>59</sup> Захарчук-Чугай Р. Українська народна вишивка. Західні області УРСР. – К., 1988. – С. 166.

лініями орнаментальних узорів. Улюблена гама кольорів – це сполучення жовтого, коричневого або вишневого й зеленого кольорів.

Усе життя присвятив мистецтву орнаментики художник Г. Гарас із с. Вашківці (Чернівецька обл.). Він створив три тисячі малюнків вишивки, чим збагатив скарбницю народного мистецтва. Його кольори вирізняються підкресленою декоративністю, гармонією колірних сполучень, енергійним ритмом ліній. Завдяки своїй творчій фантазії, глибокому знанню законів композиції буковинської орнаментики Г. Гарас створював нові варіанти геометричних і рослинних композицій. Буковинську вишивку художник наповнив диханням нової епохи, додавши нових ритмів та барв. Слід відзначити роботи вишивальників-чоловіків: В. Остапенка, М. Покиданця, Д. Пожоджука, відомого майстра розпису на склі з Миколаєва І. Сколоздри, художника gobеленів М. Біласа з Трускавця.

У 1960–1980-х роках активно звернулися до вишивки рушників у західних областях України, що не було таким масовим явищем у попередні роки. Орнаменти Гуцульщини бачимо у творчості майстрині з Коломиї Є. Геник. Вона народилась у с. Верхній Березів і з дитинства захоплювалася вишиванням. Її рушники «Яворівський», «Квітка з колони», «Осінь у Карпатах» приваблюють красою візерунків, довершеністю композиції, витонченістю кольорів. Кожен її твір сповнений глибокого змісту. Рушники «Журба», «Квітуча левада», «Рута», доріжка «Два кольори» – це своєрідний гімн рідній природі, філософські роздуми про красу і радість життя, про злет і розчарування високого почуття.

Витоки творчості М. Сабодаш з Коломиї ґрунтуються на давніх традиціях прикарпатської вишивки, що вирізняється стриманим колоритом з перевагою темно-червоних, чорних кольорів, витонченою ювелірною проробкою деталей орнаменту. Основою художньо-образної змістовності її вишивок є чітка графічна лінія, зазвичай чорного кольору, що утворює основні форми малюнка, які потім ускладнюються й доповнюються іншими кольорами. Майстриня творчо інтерпретувала емоційно виразні засоби народної вишивки і на цьому ґрунті створювала оригінальні мистецькі твори, позначені досконалістю колірної гами, бездоганною майстерністю виконання, своєрідною структурою композицій.

Вишивальниця застосовувала у своїй творчості найпоширеніші техніки – «хрестик», «стебнівку», «гладь», але найулюбленішою залишалася «низинка». Світ асоціативних уявлень майстрині розкрився насамперед у вишивці руш-

ників. Образну змістовність їх передано ритміко-пластичними мотивами, певним колоритом. Так, художній образ рушника «Вівці мої, вівці» створено завдяки ритмічному повторенню домінантного мотиву «баранячих ріжок».

Візерунок рушника «Подарунок матері» побудований на контрастному протиставленні двох кольорів – чорного та червоного, що передає художній образ, поширений у пісенній творчості. Чистотою та свіжістю барв, м'яким ліризмом приваблюють рушники «Гори димлять», «Вечірні зорі».

Народні майстри Чернівецької області (Лужани, Новосілки, околиці Чернівців), які вишивали для власних потреб, оздоблювали сорочки суцільно вишитим на рукавах і грудях рослинним квітковим орнаментом, широко застосовуючи бісер. Яскраві, соковиті кольори вишивок доповнювали блиском бісеру і склярусу. Ця тенденція до багатоколірних бісерних вишивок поступово поширилася й на інші райони Буковини, у села Гуцульщини, витісняючи, а іноді й співіснуючи з традиційними народними узорами Буковини.

Починаючи з 1950-х років, у Кіцманському, Сторожинецькому і Новоселицькому районах вишивка бісером набула особливого поширення. Це переважно натуралістичні квіткові мотиви. Якщо в 60–70-х роках ХХ ст. побутували композиції килимового характеру з тенденцією до відтворення невеликих за розміром квіток, то згодом виникли яскраві кольори укрупнених мотивів. Вишиті бісером узорі поєднували із широкими смугами ажурних мережок – «цирок» – складного рослинного орнаменту. Близь білого шовку, прозорість мережки ефективно контрастують з барвистою «накладеною» вишивкою бісером. Художні особливості народного вбрання Наддніпрянщини, зокрема Заліщицького й Борщівського районів Тернопільської області, мали багато спільного з оздобленням одягу населення, яке жило на протилежному березі Дністра – в етнографічному районі Покуття.

Дбайливо продовжували традиції майстри та художники чернівецької фабрики художніх виробів, створеної в 1944 році. Для їхніх робіт типовим є рослинно-геометричний орнамент яскравих повнозвучних кольорів. Орнаментальні композиції чіткі, лаконічні, малюнок підкреслено «штапівкою» чорного кольору, що надає чіткості й графічній виразності.

Зберігаючи традиції народної вишивки, Н. Медведєвська, В. Лека, В. Ходорківська, А. Гунько, Н. Андрюк та І. Ремізова створювали вишукані жіночі блузи, дитячий одяг, рушники, серветки, скатерки, доріжки, декоративні наволочки. Малюнок вишивки лаконічний,

виразний, полегшений. Плідно працювали вишивальниці М. Проскурняк, С. Черепок та Є. Коханюк<sup>60</sup>.

У 1970–1980-х роках активну участь у відродженні традицій буковинської вишивки взяли народні майстрині Ф. Гулей, Н. Фірчук (с. Черногузи), В. Коліщук (Виженка), Г. Скирдан (Путиха), А. Завадюк (Мамаївці) та Я. Гафійчук (Чернівці)<sup>61</sup>.

У Канаду, США, Німеччину, Ісландію, Швейцарію, Голландію, Австралію та Ліван у 1960–1980-х роках надсилали неповторні вироби талановитих майстринь львівської фабрики художніх виробів ім. Лесі Українки, зокрема таких художниць-вишивальниць, як М. Кріль, А. Рубай, В. Надвірна, О. Гушул, Л. Фролова та багато інших. Художньою досконалістю, новим підходом до вирішення орнаментів вишивки вирізняються роботи А. Осики, М. Добровольської, С. Коцюбас, О. Сатурської, М. Кот, О. Возниці, М. Калиняк, О. Коцай та З. Краковецької.

Загальне визнання отримали роботи заслуженого майстра народної творчості України М. Федорчак-Ткачової. Глибоке вивчення специфіки українського костюма, принципу побудови традиційного орнаменту і знання вимог часу дало можливість художниці створити оригінальні фасони одягу. Творчий успіх художниці – комплекти весільного одягу, створені на основі традиційного весільного народного вбрання всіх областей України. Вона утвердила новаторський підхід до питань розвитку художніх традицій вишивки Полтавщини, Київщини, Чернігівщини, Поділля, Волині, Підкарпатських і Закарпатських районів України.

До традицій народного костюма, оздоблення його вишивкою зверталася у своїй роботі львівська художниця С. Кульчицька. Вона використовувала й розвивала традиції класичної спадщини народного вбрання, його різноманітного декоративного оформлення вишивкою, аплікацією, шнуруванням. Її роботи створені за мотивами яворівських кабатів, лемківських чуг, бойківських гуньок, гуцульських кептарів, львівських кожущків, полтавських корсеток, київських сорочок. Найчастіше художниця зверталася до народного мистецтва Гуцульщини, зокрема до традицій вишивки костюма. Тут кожен район, навіть кожне село має власні художні особливості, свою улюблену колірну гаму.

Використовуючи народний крій, орнаментальні мотиви, принципи декоративного оформлення, С. Кульчицька створила високохудожні вироби. Кожна робота художниці – жіноча свита, чоловічий кептар або кожух – це своєрідний витвір мистецтва, який має оригінальне художнє вирішення, свій поетичний образ, назву. Це свити «Шахтарочка», «Каштани Києва», «Едельвейс», «Щасливе дитинство», «Перлина Гуцульщини», «Чарівна Марічка», «Косівчанка», «Космачанка», сердаки «Довбуш», «Закарпатський гуцул» тощо. Образи поезії мають у творчості художниці своє безпосереднє відображення. Особливе місце посідають роботи на теми шевченківської поезії: свити «Катерина», «Тополя», кептар «Квіти на Тарасовій горі». Вироби С. Кульчицької щедро орнаментовані вишивкою, аплікацією, металевими прикрасами.

Поезія костюма Поділля стала основою творчості М. Зарембської. Вона народилася у Копичинцях на Тернопільщині, здавна відомому осередку народної вишивки. Красу й розмаїття барв рідного Поділля майстриня передала в узорах, якими прикрашала сучасні за кроєм жіночі сукні, чоловічі сорочки, дитячий одяг. Ці роботи яскраво національні за своєю образною наснаженістю. Узори її вишивок витончені й гармонійні, у них закладено глибоке розуміння поезії вишивки, відчуття ритму, гармонії кольору.

М. Зарембська віртуозно володіла секретами шиття. Ретельно та уважно вивчала вона народну вишивку в музеях, придивлялася до скарбу, що зберігається у скринях літніх жінок. Вона творила свій власний світ краси й поезії. Роботи майстрині «Вечірня заграва», «Чари кохання», «Подільська легенда» та інші позначені високою культурою орнаменту, кольору, наснаженістю поезією; вони сповнені оптимістичної сили та енергії художньої творчості. Найулюбленіший колір – чорно-вишневий, збагачений яскравими спалахами жовтого, зеленого, оранжевого.

Роботи заслуженого майстра народної творчості України Г. Вінтоняк з Косова сповнені яскравого оптимістичного світовідчуття. Вони є наочним свідченням новаторського розуміння народних традицій, їх сміливого оновлення. Майстриня вивчала народну спадщину Гуцульщини й Покуття, звертаючись до їхніх неглігних здобутків, створила оригінальні жіночі блузи, сукні, чоловічі костюми, у яких краса і доцільність з'єднані воедино.

Особливо слід відзначити досягнення харківського виробничо-художнього об'єднання «Україна» щодо створення нових моделей одягу. Творче звернення художників-модельєрів

<sup>60</sup> Захарчук-Чугай Р. Зазнач праця. – С. 176.

<sup>61</sup> Костишина М. Український народний костюм Північної Буковини. Традиції і сучасність. – Чернівці, 1996. – С. 139.



до багатого надбання місцевої вишивки, проникнення в образно-естетичну систему народного костюма і сміливе осучаснення вишивки вигідно вирізняє роботи цього підприємства. У створенні виробів художники ґрунтувалися на органічній єдності конструкції крою та його декоративного оздоблення.

Жіночі блузи з нових шовкових тканин, сукні, різноманітні фасони чоловічого й дитячого одягу, створені головним художником фабрики А. Корзун, приваблюють свіжістю та оригінальністю рішень, гострим відчуттям вимог часу.

В експериментальних лабораторіях, вивчаючи і творчо продовжуючи кращі традиції свого краю, модельєри, конструктори разом з вишивальницями розробляли нові малюнки й композиції сучасного одягу. У цьому напрямі цікаво працював колектив одеської фабрики, вивчаючи надбання народної вишивки Поділля. Особливо слід відзначити роботи творчого майстра М. Банник.

Ведучи мову про створення моделей одягу, необхідно згадати і діяльність Центрального художнього конструкторсько-технологічного бюро Укрхудожпром, яке в 60–80-х роках ХХ ст. було центром, де вивчали основні напрями моди в поєднанні з народними традиціями.

Тут співпрацювали вишивальниця М. Скопич, модельєри Н. Веселовська й Н. Трудолюбова. Творче звернення митців до народної вишивки, проникнення в образно-естетичну систему народного костюма, крою, сміливе осучаснення вишивки характеризують роботи художників бюро.

Зміна крою тогочасного одягу вплинула й на архітектонічне розміщення вишивки. У бюро вивчали основні принципи формування народного одягу, закономірності оздоблення його вишивкою, аплікацією. Художники намагалися створювати такі вироби, у яких фасон, колір, фактура тканини та орнамент були б органічно злиті в єдина ціле.

Слід відзначити роботу Н. Трудолюбової і М. Скопич зі створення серії дитячого одягу, прикрашеного вишивкою, аплікацією, шнуром, серії жіночих пальт за мотивами народного одягу, сучасних жіночих суконь з бавовняних тканин з вишивкою Полтавщини, Поділля та Київщини. Варто зауважити, якщо в моді 1960-х років превалював простий силует крою, який надавав широкі можливості для оздоблення вишивкою, що було самоціллю, то 1970-ті роки характерні зміною, ускладненням так званого «фольклорного» стилю, у якому широко застосовувалась комплектність одягу, поєднання різних за фактурою і методом оздоб-

лення тканин, а у 80-х роках ХХ ст. намітилася тенденція до більшої вибагливості силуету. Художники у своїй творчості вже не цитують мотиви народного мистецтва, їхні роботи – емоційне сприйняття, художнє враження від народного костюма, його образ, відтворений з позицій вимог моди. Вишивка стає не самоціллю, а органічним елементом у загальній конструкції одягу. Саме з цих позицій виходили художники М. Скопич і Н. Трудолюбова під час створення моделей жіночого, дитячого та чоловічого одягу.

Загалом у 80-х роках ХХ ст. поглибився інтерес до вивчення народних традицій. Це не механічне повторення найпоширеніших зразків, а переробка принципів майстерності, глибинних основ творчості. Вишивка в промислах 1970–1980-х років – це пошуки сміливих творчих узагальнень, найвиразніших художніх засобів. Це час інтенсивного процесу збагачення новими мотивами, які вирішують згідно зі специфікою цього виду мистецтва. Посилився процес взаємодії, взаємозв'язків різних локальних центрів вишивки, що вплинуло на розширення художньо-виражальних засобів. Водночас характерною рисою 1980-х років є посилення ролі індивідуальних творчих пошуків художників. У цілому ж розширився асортимент виробів, використання нових матеріалів, їх пластичних, кольорових, фактурних можливостей, стала помітною тенденція до ансамблевих рішень вбрання, предметів інтер'єру, поглибився тісний зв'язок з навколишнім середовищем.

Період 90-х років ХХ ст. в українському мистецтві був дуже складним як з історичного, так і з мистецького погляду. Ці роки позначені здобуттям Україною державної незалежності, що привела до самоідентифікації, національного самовизначення та поступової інтеграції у світовий культурний простір. Маємо звернення, з одного боку, до минулого, до традицій, з другого – до осмислення процесів розвитку світового мистецтва та співвіднесення його з українською культурою. Відбулася переорієнтація художників, переоцінка ними попереднього досвіду та естетичних ідеалів. Результатом цього стала зміна художньої моделі мистецтва, естетичних орієнтирів. Здобувши свободу творчості, митці опинились у колі найрізноманітніших мистецьких напрямів і концепцій.

У 1990-х роках особливо виразно намітилася тенденція, коли замість автентичного образотворчого фольклору множили вторинні форми стилізаторського фольклоризму, прагнучи взагалі підмінити справжні народні зразки. У галузі народного мистецтва сільських майстрів, які зберігали вироблені століттями прийоми й

навички традиційного ремесла, замінили самодіяльні наївні умільці, художники з професійною освітою, які поверхово освоїли прийоми традиційної вишивки й не без успіху витіснили з ринку автентичних носіїв етномистецької традиції, які жили у віддалених від центра селах. На противагу традиційному народному мистецтву розквітла самодіяльна творчість, позбавлена національної етномистецької традиції.

Водночас у суспільстві викристалізувалась думка про те, що народне мистецтво формує національну свідомість, сприяє виробленню позитивного іміджу і, власне, гордості за свою історію, культуру. Саме таку патріотичну місію стосовно відродження народного мистецтва, плекання його споконвічних традицій взяла на себе створена 1991 року Національна спілка майстрів народного мистецтва України. Завдяки її активній творчій та організаційно-практичній роботі (проведення численних художніх виставок, семінарів, симпозіумів з окремих видів і жанрів, видання журналу «Народне мистецтво» та ін.) вдалося не лише підтримати традиційні види мистецтва, але й відродити ті, що були занедбані чи майже згасли. Народне мистецтво, і зокрема вишивка, у межах Спілки майстрів в останнє десятиліття ХХ ст. ствердило спадкоємність тисячолітньої культурної спадщини.

90-ті роки ХХ ст. позначені, на жаль, цілковитою ліквідацією промислів вишивки у визначних центрах народної творчості. Натомість вишивка й надалі плідно розвивалася завдяки творчості окремих фахівців. Одні з них, як К. Каращук, продовжили народні традиції, плекали їх, інші, як О. Тілеженко, стали на шлях новаторського переосмислення.

К. Каращук із Чернігівщини своє творче життя присвятила вивченню традиційного шитва, особливостей вишивки Середньої Наддніпрянщини. Вона створила безліч виробів, декоруючи їх геометричними та рослинними орнаментами, уводячи в композиції рушників зображення людських постатей та пташок. Особливо полюбляла майстриня мережки, виконані білими нитками. Вона відродила давні, призабуті техніки шитва. В орнаментах поєднувала наскрізні, ажурні мережки з лиштвою, хрестиком, штапівкою. Це передусім рушники «Пташки», «Казковий світ», «Ніжність».

Творчою знахідкою майстрині є використання ниток, витягнутих із тканини, для обкручування сітки мережки, по якій білими нитками зроблено «настил». На такому тлі орнамент виділяється чітко, виразно. Основний художній ефект полягає в грі світла й тіні, поєднанні рельєфу орнаменту і сітчастого, прозорого тла рушника. У доробку вишивальниці – серія рушників із зображеннями жіночого божества.

Так, рушник «Берегиня» (1990) суцільно зашитий сіткою прозорої мережки, на якій вишито жіночу постать, обрамлену деревцями, пташками, хатками, дитячими постатями. Загалом композиція символізує родинне щастя, достаток, побажання радості та благополуччя. Інший рушник «Берегиня» (1993) побудовано на ритмічному чергуванні трьох поперечних орнаментальних смуг, центральна з яких містить вишиті зображення трьох жіночих фігур. Так само символічно сприймається рушник «Ой, гілля, гілля, гусоньки» (1995) з трьома вишитими фантастичними птахами-павами. У кожен твір майстриня вкладає свої власні думки, переживання щодо тем, які її хвилювали. Таким є рушник «Біль Чорнобиля» (1993). Цю страшну катастрофу К. Каращук відобразила поєднанням в орнаментальній композиції ритмічно покладених хрещатих ромбів зі вписаними хрестами різної конфігурації. Сум від пережитої трагедії передано уведенням до світлої вишивки орнаменту темного кольору. Важливе місце у творчості майстрині посідала вишивка рушників з рослинним орнаментом. Слід зауважити, що малюнок їх сприймається цілісно, виразно, як єдине ціле, як загальний образ квітки або рослини. Вони виконані рушниковим швом червоними нитками. Це такі твори, як «Мамині пісні», «На калині соловейко», «Ранкова мелодія» (2000).

Відродженням давнього козацького рушника захопилися майстрині запорізького творчого об'єднання «Мальва», яке згодом було переіменовано на «Цвіт калини». Майстрині творчо й натхненно підійшли до вивчення традицій вишивки рушників свого краю, уважно вивчали колекції музеїв, їздили в експедиції. Рушники, які створюють майстрині об'єднання, величаві та урочисті, сповнені одухотвореної краси, давніх орнаментальних знаків і символів. Візитівкою об'єднання є рушник «Козацька слава», що його вишивали спільно Р. Кутасевич, С. Ігнатченко, К. Вашурина, Т. Філатова, Л. Арутенянц, І. Дерibas, Т. Листопад, Г. Овчаренко, Г. Тимошенко та Л. Коваленко. У центрі цього дивовижного колективного твору – символічне дерево козацького роду – це розлоге, пишне дерево з листям дуба, суцвіттям і численними птахами. Угорі яскравіє квітка-сонце, що осяває все навкруги. Сміливо використали майстрині, крім традиційно білого, ще й кольорове червоне тло, на якому яскравими золотавими кольорами, з додаванням синього й зеленого, виділяються мов шиті золотими нитками улюблені майстринями дерево-квітка, дерево роду. Серед робіт слід виокремити довершені рушники Р. Кутасевич «Козацьке ретро», «Відгомін козацької слави»,

«Козацький спомин», «Дві дороги – два життя». Особливою вишуканістю вирізняється кумачевий рушник «Вишиває Україна». Відомий пропагандист і дослідник традицій козацького рушника С. Ігнатченко створила серію рушників: «Козацьке бароко», «Світове дерево», «Славна родина», «Великдень» та ін. Своєю монументальністю, яскравим декоративним вирішенням приваблюють роботи Г. Тимошенко «Запорізький», В. Харлан «Родовий», І. Дерibas «Козацька родина», Л. Вареннік «Хортиця».

Вишивальниці об'єднання захоплювалися також вишивкою білих мережаних рушників, що вирізняються своїм ліризмом і вишуканістю. Це роботи Г. Одарченко «Лебедина вірність», Л. Мельник «Ніжність», О. Климової «Заручини».

Прикметою вишивки кінця ХХ – початку ХХІ ст. стало дбайливе вивчення регіональних особливостей і традицій мистецтва вишивки. Так, Євген і Тетяна Причепії ретельно вивчали й досліджували особливості вишивки рушників Східного Поділля. У численних експедиціях, а також працюючи у фондах музеїв, вони досконало оволоділи технічними прийомами шитва подільських рушників, а головне – відчули та зуміли передати на полотні красу цих виробів, їхні яскраві, рельєфні узорі, що утворюють монументальні композиції.

Серед талановитих майстринь чільне місце посідає творчість М. Чудної. Упродовж творчого життя вона дбайливо вивчала й відтворювала на полотні рушників узорі Полтавщини. Відмінною рисою її робіт є авторське прочитання та переосмислення традиційних технік, поширених мотивів, зокрема «Дерево життя», які в її уяві перетворилися на символи добробуту, щастя. Це естетично довершені вироби, сповнені творчого натхнення і глибокої образності. Особливо слід відзначити рушники «Радість життя», «Мамині жоржини», «Київська Русь», «Тюльпани України». Рушники цієї талановитої майстрині зберігаються в колекціях США, Канади, Німеччини та Греції.

Національна спілка майстрів народного мистецтва України об'єднує майстрів вишивки, які плекають і продовжують традиції цього виду народної творчості. Це загін вишивальниць із Києва: Н. Бабина, В. Корнієнко, В. Біла-Цедик, О. Гордієнко, Н. Ляхова-Сиротинська, В. Олофінська, Н. Мамалига; зі Львова: М. Генда, М. Гнилякевич, М. Кудлик, І. Кушнір, М. Мисюк, О. Петричук, Н. та О. Сатурські, О. Стахурська, Г. Тесарівська, М. Хмар; Львівської області: О. Білас (м. Трускавець), Н. Бучко (м. Старий Самбір), Н. Гаращук, Н. Косик (м. Новояворівськ), Н. Кардаш,

І. Шильник (м. Дрогобич), І. Фірман (м. Борислав), Т. Черв'юк (м. Дубляни).

Постійно у виставках Спілки беруть участь майстрині з Івано-Франківська: І. Свійонтек, Г. Пархуць; народні вишивальниці з Івано-Франківської області: О. Писарук (м. Надвірна), Л. Ходоковська (м. Косів), К. Костів (с. Івано-Франкове); а також вишивальниці Чернівецької області: І. Андрицуляк (м. Вижня), М. Іванюк, В. Коліщук (с. Черногузи), М. Покиданець (м. Чернівці).

Вишивкою сучасних рушників захопились члени Спілки Тернопільської області: З. Винник, О. Винник-Драбик, Д. Романюк (м. Бережани), М. Козловська (м. Тереховля); відроджують традиції давнього козацького рушника мисткині Запоріжжя: О. Артем'єва, С. Ігнатченко, Р. Кутасевич, Т. Листопад, Н. Маркова, В. Пихтіна, Т. Філатова, В. Чупула, В. Юхименко.

Традиції вишивання рушників Центральної України знаходять своє подальше продовження і розвиток у творчості Н. Бабенко, Н. Вакуленко, О. Коршунової, Л. Пілючіної (сmt Решетилівка Полтавської обл.), Н. Бабенко (м. Суми), Н. Гончової, Г. Григоренко, О. Лейначук та О. Костюченко (м. Чернігів).

Авторську колекцію рушників, що відроджують кращі традиції Київщини й Полтавщини, створили О. Феоклістова та В. Костюкова.

Образна змістовність вишивки, значущість її символічного змісту глибоко хвилювали жінок, які проживали далеко за межами України. Вишивка для них – це зв'язок з Україною, її історією і традиціями.

Л. Волинець із США вивчає історію українського рушника, його побутування у святах та обрядах.

Світ асоціативних уявлень майстрині М. Стахів із Нью-Йорку розкривається насамперед у вишивці рушників. Їхня образна змістовність будується завдяки ритміко-пластичним мотивам, певному колоритові, особливостям технічних засобів шитва. Її талановитими руками створено рушники, що репрезентують художнє обличчя Полтавщини, Київщини, Поділля та Гуцульщини. На карту України вона поклала узорі, типові для кожної місцевості, які злилися в мажорну симфонію на честь краси української вишивки.

Отже, розгляд історії української вишивки ХХ ст. дає підстави стверджувати, що це один з найулюбленіших і найпоширеніших видів декоративного мистецтва. Її активно застосовували в оздобленні одягу та інтер'єру. Особливо активізувалась роль вишитих рушників, їх широкое застосування в окрасі житла, відродилася символічна роль у народних святах та обрядах. Прикметою ХХ ст. стало те, що рушники пере-

творилися на тематичні панно для оформлення громадського інтер'єру.

Упродовж століття вишивка зберігала яскраво виражені регіональні відмінності, що виявлялися в особливостях технічних засобів шитва, улюбленій кольоровій гамі, поширених орнаментальних мотивах.

Цей вид декоративного мистецтва розвивався у сфері народного мистецтва, творчості митців, які працювали в системі художніх промислів, що набули свого особливого поширення та розвитку в 1950–1980-х роках.

Сучасна вишивка, зберігаючи давні традиції, збагачується новими мотивами, відбувається інтенсивний процес взаємозв'язку і взаємозбагачення різних локальних центрів, що активно впливає на розширення художньо-виражальних засобів цього виду мистецтва. Вивчення вишивки переконує, що це той вид народного мистецтва, де найяскравіше і найповніше відбилися естетичні уявлення та художня культура українського народу.

Т. КАРА-ВАСИЛЬЄВА

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



## Список ілюстрацій

1. Рушники. 1936 р. смт Опішне, Полтавська обл. Полотно, муліне; рушниковий шов. Оpubліковано у виданні: Украинское народное искусство. – М.; Ленинград, 1938. – Иллюстр. 18.
2. *Н. Нечипоренко*. Рушник (фрагмент). 1935 р. с. Шишаки, Полтавська обл. Полотно, муліне; рушниковий шов. Оpubліковано у виданні: Украинское народное искусство. – Иллюстр. 19.
3. *С. Денисенко*. Рушник (фрагмент). 1935 р. с. Кам'янка, Київська обл. Полотно, муліне; рушниковий шов. Оpubліковано у виданні: Украинское народное искусство. – Иллюстр. 20.
4. *О. Закорка*. Рушник (фрагмент). 1976 р. м. Лубни, Полтавська обл. Полотно, муліне; рушниковий шов. Оpubліковано у виданні: Художні промисли України: Альбом. – К., 1979. – Ілюстр. 13.
5. *О. Тихонова*. Панно «Парашути». 1936 р. м. Київ. Полотно, муліне; гладь. НМУНДМ.
6. *Г. Цибульова*. Вишивки (фрагменти). 1930–1940 рр. смт Баришівка, Київська обл. Полотно, муліне; гладь «зірочки», лиштва, «солов'їні вічка», набірування. Приватна колекція.
7. *А. Бушен*. Наволочка. 1939 р. м. Київ. Виконавець В. Бабич. Полотно, муліне; рушникові шви. НМІУ.
8. Наволочка. 1939 р. м. Київ. Полотно, муліне; рушниковий шов. НМІУ.
9. *О. Машкевич*. Наволочка. 1957 р. м. Київ. Виконавець А. Чесна. м. Харків. Полотно, муліне; рушникові шви. НМУНДМ.
10. *П. Власенко*. Наволочка. 1948 р. м. Київ. Полотно, муліне; рушникові шви. НМУНДМ.
11. *М. Примаченко*. Декоративне панно. 1936 р. Відтворено в 2002 р. В. Костюковою. м. Київ. Полотно, муліне; гладь. Приватна колекція.
12. *З. Охрімович*. Наволочка. 1950 р. м. Київ. Полотно, муліне; гладь. НМУНДМ.
13. *В. Павленко*. Рушник (фрагмент). 1964 р. м. Київ. Виконавці Н. Шепітько, Н. Левицька. Полотно, муліне; гладь. НМУНДМ.
14. *Г. Гринь*. Рушник (фрагмент). 1970 р. смт Опішне, Полтавська обл. Полотно, муліне; рушниковий шов. НМУНДМ.
15. *М. Тимченко*. Наволочка. 1954 р. м. Київ. Виконавці Л. Таранушенко, Є. Савицька. Шовк, муліне; гладь. НМУНДМ.
16. Рушник (фрагмент). 1920 р. с. Вербляни, Львівська обл. Полотно, муліне; хрестик. НМУНДМ.
17. *Г. Герасимович*. Рушник. 1970 р. м. Косів, Івано-Франківська обл. Полотно, муліне; низь. КМНМГ.
18. *М. Сидоренко*. Рушник (фрагмент). 1966 р. м. Вінниця. Полотно, муліне; штапівка, гладь «качалочки». Оpubліковано у виданні: Художні промисли України: Альбом. – Ілюстр. 25.
19. *В. Лeko*. Рушник (фрагмент). 1975 р. м. Чернівці. Полотно, муліне; хрестик. Оpubліковано у виданні: Художні промисли України: Альбом. – Ілюстр. 32.
20. *Г. Лялька*. Рушник (фрагмент). 1974 р. с. Клембівка, Вінницька обл. Полотно, муліне; штапівка, гладь «качалочки». Оpubліковано у виданні: Художні промисли України: Альбом. – Ілюстр. 21.
22. *Г. Цибульова*. Сорочка чоловіча (купон). 1964 р. смт Баришівка, Київська обл. Полотно; гладь «зірочки», набірування, довбанка. Оpubліковано у виданні: Художні промисли України: Альбом. – Ілюстр. 3.
22. *Г. Цибульова*. Сорочка чоловіча (купон). 1962 р. смт Баришівка, Київська обл. Полотно; гладь «зірочки», набірування, довбанка. Оpubліковано у виданні: Художні промисли України: Альбом. – Ілюстр. 4.
23. *Н. Гречанівська*. Блуза жіноча (купон). 1969 р. м. Київ. Маркізет; набірування, мережка. НМУНДМ.
24. *О. Василенко*. Чоловіча сорочка (купон). 1988 р. смт Решетилівка, Полтавська обл. Полотно, муліне; лиштва, мережка. НМУНДМ.
25. *М. Іванюк*. Блуза жіноча (купон). 1957 р. с. Клембівка, Вінницька обл. Крепдешин, муліне; гладь, виколювання, зерновий вивід. НМУНДМ.
26. *П. Березовська*. Блуза жіноча (купон). 1957 р. с. Клембівка, Вінницька обл. Крепдешин, муліне; гладь, виколювання, зерновий вивід. НМУНДМ.
27. *П. Горобець*. Сорочка чоловіча (купон). 1976 р. с. Клембівка, Вінницька обл. Полотно, муліне, низь. Оpubліковано у виданні: Художні промисли України: Альбом. – Ілюстр. 31.

28. *Г. Герасимович*. Сорочка жіноча. 1971 р. м. Косів, Івано-Франківська обл. Полотно, муліне; низь. НМУНДМ.

29. *Д. Петкевич, М. Попадинець*. Декоративна наволочка. 1974 р. м. Івано-Франківськ. Полотно, муліне; низь. Оpubліковано у виданні: Художні промисли України: Альбом. – Ілюстр. 42.

30. *П. Клим*. Сорочка жіноча (фрагмент). 1950 р. с. Виженка, Чернівецька обл. Полотно, муліне; хрестик. КМНМГ.

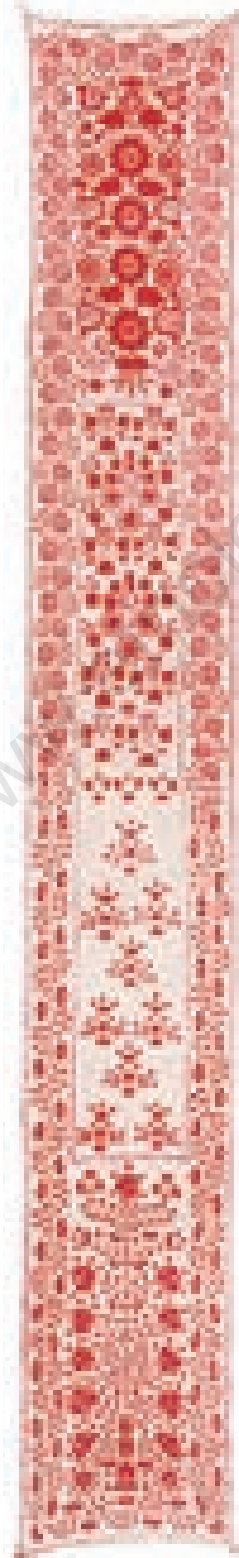
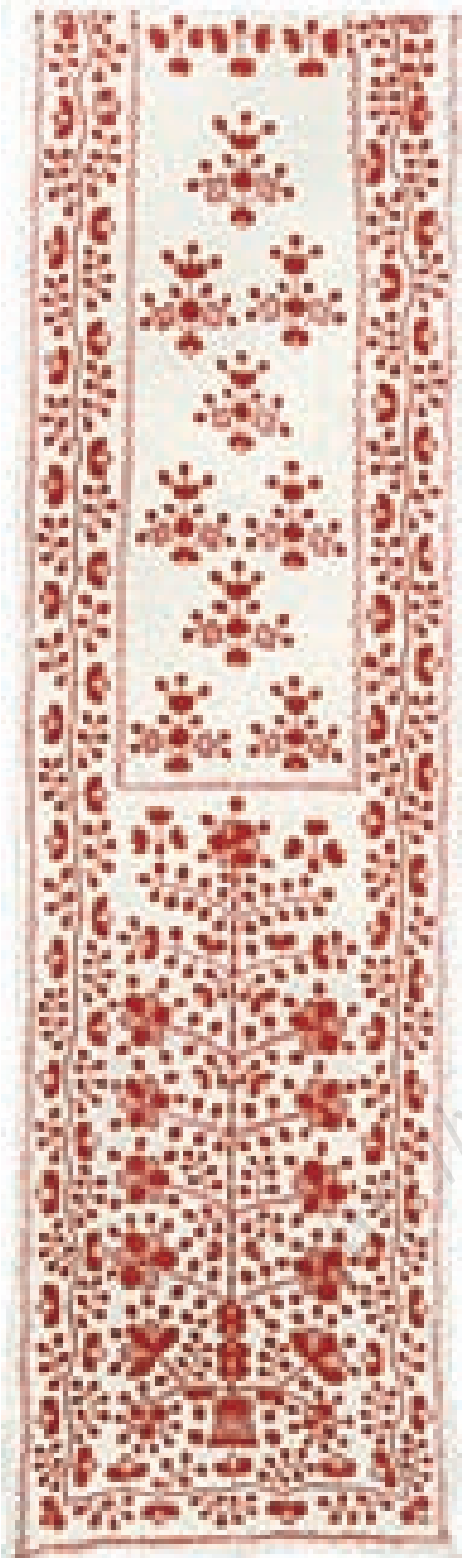
31. *О. Гасюк*. Сорочка жіноча (фрагмент). 1965 р. м. Вижниця, Чернівецька обл. Полотно, муліне; гладь, мережка «ретязь». КМНМГ.

32. *С. Кульчицька*. Доріжка «Тарасові шляхи» (фрагмент). 1976 р. м. Львів. Полотно, муліне; насилування, мережка «ретязь». НМУНДМ.

33. *М. Федорчак-Ткачова*. Сорочка чоловіча (фрагмент). 1974 р. м. Львів. Полотно, муліне, мережка, низь. НМУНДМ.

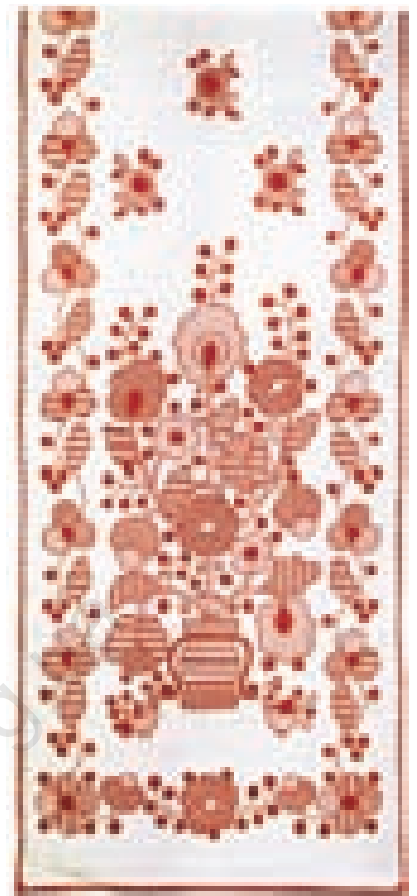
34. *В. Костюкова*. Сорочка чоловіча (фрагмент). 2005 р. м. Київ. Полотно, муліне; мережка «шабак». Власність автора виробу.

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

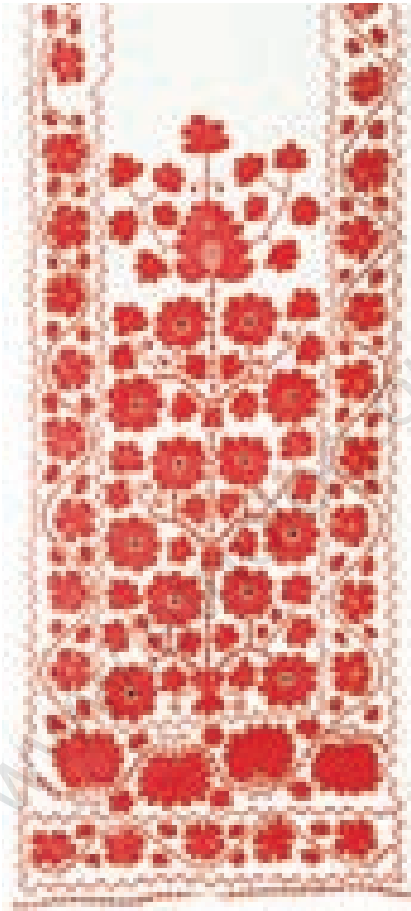




2



4



3

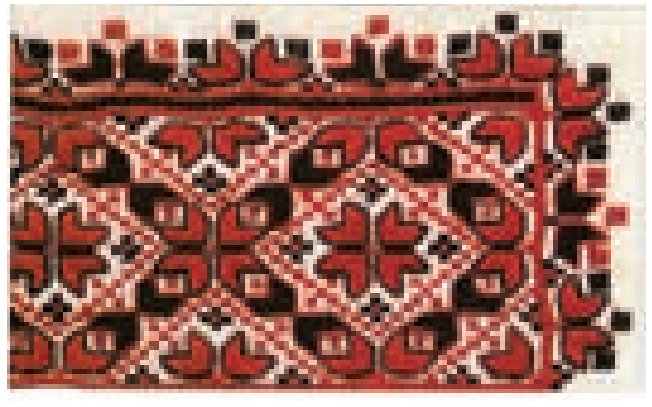
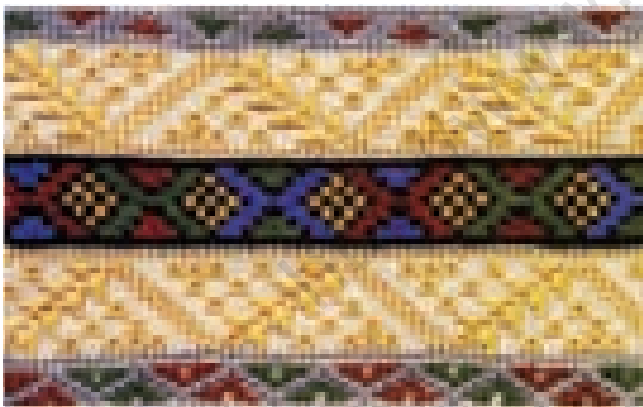
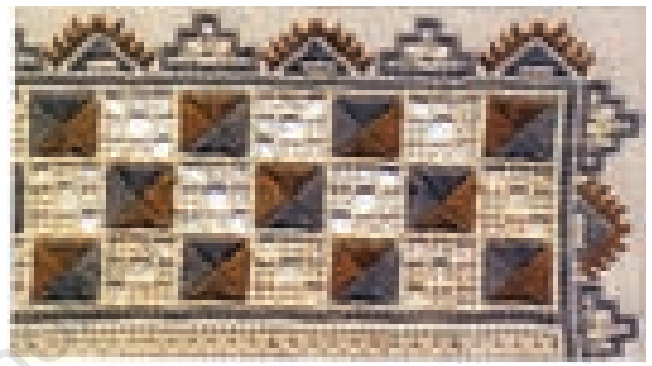
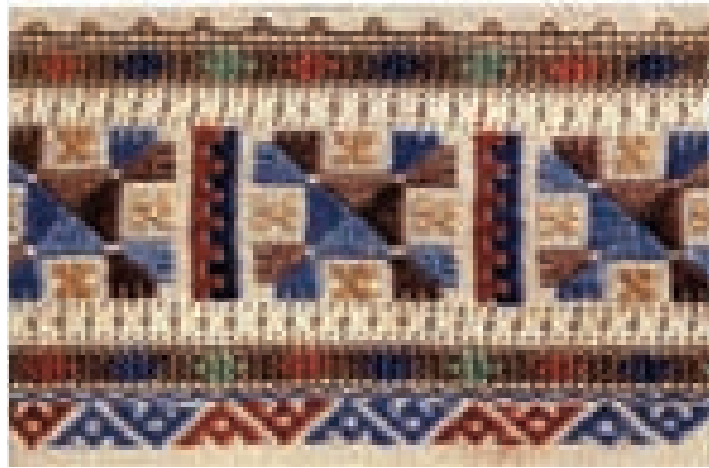
5



22



6



7



8



9



10









13

14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24





25



26



27

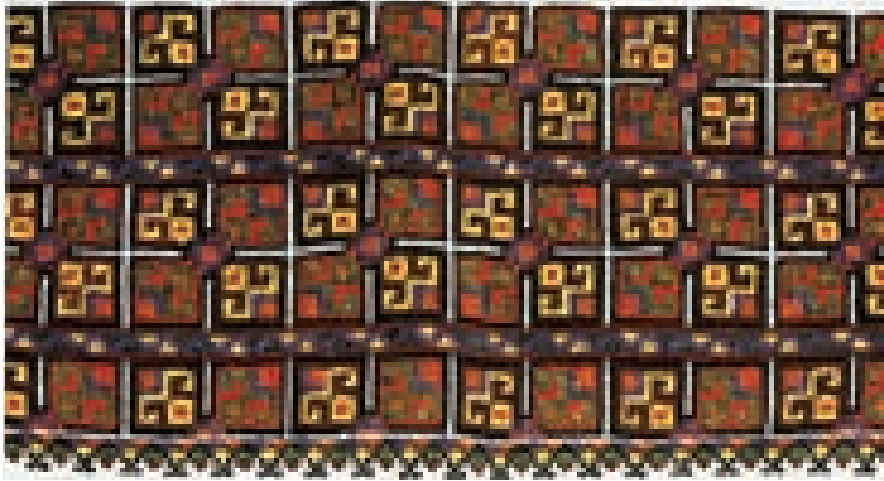


28



29





30

31



32

33



34





# Ткацтво



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

Рушник (фрагмент). 1980-ті рр. м. Богуслав, Київська обл. Фабрика художніх виробів «Перемога». Бавовна, віскоза; човникове тканиня. МІБ. Фото Н. Студенець

## ТКАЦТВО

Упродовж ХХ ст. важливу роль у традиційній культурі українців відігравали тканини домашнього виробництва. З часом ткацтво, залишаючись поширеним домашнім заняттям селян, зазнало суттєвих трансформацій, зумовлених застосуванням нових матеріалів (сировини фабричного виробництва, синтетичних барвників), впливом міської культури, змінами в житловому будівництві та появою нових приміщень. Видозмінилася фактура тканин і колірне вирішення, розширився асортимент тканих виробів, певні їх види втратили своє значення або набули нового застосування в інтер'єрі відповідно до нових умов та естетичних уподобань. Трансформації відбулися також з народним костюмом, а отже, з одяговими тканинами.

У першій половині ХХ ст. ткацтво побутувало в багатьох регіонах України, зокрема в давніх осередках Наддніпрянщини, Слобожанщини, Полісся, Волині, Поділля, Буковини, Покуття, Гуцульщини, Бойківщини, Лемківщини та Закарпаття.

Водночас наприкінці ХІХ – у першій чверті ХХ ст. традиційну орнаментуку застосовували у виробах численних кустарних ткацьких осередків, земських майстерень та промислових шкіл.

У 1920–1930-х роках на базі місцевих кустарних промислів виникли ткацькі артілі, створені відповідно до ленінського кооперативного плану. Централізоване управління, застосування еталонів-зразків призвело до шаблонів у виробах. 30-ті роки ХХ ст. – період інтенсивного формування та впровадження концепції «радянського народного мистецтва» з новим змістом. Під впливом ідеологічного диктату, тогочасних суспільно-політичних реалій у традиційне ткацтво проникли чужорідні мотиви радянської символіки – п'ятикутна зірка, серп і молот тощо. Давні сакральні елементи цілеспрямовано вилучали з народного побуту, домоткані вироби поступово втрачали обрядову й утилітарну функції, натомість посилювалася декоративна.

У 1960–1980-х роках простежуються взаємовпливи різних регіональних осередків, використання традиційних орнаментальних мотивів тканин професійними художниками, застосування надбань народного ткацтва в промисловому виробництві. Ці тенденції зумовлені діяльністю майстрів у системі Художнього фонду УРСР шляхом створення цехів, дільниць, ор-

ганізації надомництва, проведення щорічних виставок-оглядів та виставок-ярмарків. Утім, згубна тенденція до планування на текстильних підприємствах призвела до зниження якості виробів.

90-ті роки ХХ ст. позначені згасанням як невеликих ткацьких осередків, так і потужних у минулому підприємств. Поступово вони припинили своє існування внаслідок браку сировини й попиту на продукцію.

**Матеріали, техніки, асортимент ткацтва.** За традицією в ткацтві ХХ ст. продовжували використовувати конопляні та лляні нитки для основи, вибілений вал для піткання. Збереглися давні методи фарбування натуральними барвниками. Поряд із сировиною власного виробництва в народному ткацтві застосовували фабричну пряжу й барвники. Використання бавовняних ниток промислового виробництва – «бурунчука», «бомбака», «запалочі» – для піткання, а іноді для основи тканих виробів суттєво позначилося на їхній якості. Так, фабричні нитки муліне, ірис змінили фактуру та кольорову гаму тканин. Поряд із цим в окремих регіонах, зокрема на Буковині, Гуцульщині, Покутті та Західному Поділлі, у ткацтві почали застосовувати металеві нитки.

Одночасно з основним загальнопоширеним знаряддям праці – горизонтальним ткацьким верстатом – в окремих осередках послуговувалися жакардовим верстатом (здебільшого в земських майстернях, промислових школах, артілях).

У ткацтві ХХ ст. застосовували техніки узорного багаторемізного (чиноватого) й човникового, килимового ткання, різноманітні способи ручного перебору.

Своєї виразності ремізно-човникове ткання набуло завдяки зіставленню на тканині площин, затканих групами ниток, спрямованих під різним кутом, що створювало чіткий рельєфний орнамент зі світлотіньовим ефектом<sup>1</sup>. Графіку візерунка підсилювала темніша за тоном конопляна основа та світліший, вибілений лляний уток. У процесі ткання на чотирьох-, восьмиремізних верстатах вироби декорувалися мотивами скісних, зустрічних ліній, ромбів. Складніші композиції створювали за допомогою найпростішого й найпоширенішого візерунка у вигляді діагональних смуг – «у ряди», «пружки», «косі ряди»<sup>2</sup>. За рапортного повторення зустрічні навскісні смуги утворювали мотиви «у сосонку», «смерічку», «ялинки». На основі ламаних сар-

<sup>1</sup> Такі тканини називають також тканинами світлотіньової групи, або підніжковими.

<sup>2</sup> Існує чимало місцевих назв чиноватих візерунків.

жевих діагоналей ткали ромбоподібні візерунки, розмір і розміщення яких мали декілька варіантів. Рапорт із крупніших ромбів утворював композицію «у кружки» («в кружку», «на вічка»), з дрібних – «коропова луска», «у гречку» («у гречечку»). У найпоширеніших ромбічних візерунках основний орнаментальний мотив складається з кількох уписаних один в один ромбів. Візерунок «шашки» («шахви», «шахова дошка») утворювали різними за розмірами та конфігурацією прямокутниками, з'єднаними кутами. Найпростіший візерунок будували за принципом шахової дошки, без поділу на тло та візерунок. Складніші орнаменти – «в дамки», «ламаний хрест», «хрести», «млини», «драбинка», «книші» тощо. Так, в основі композиції мотиву «хрести» – ромб, заповнений квадратами або прямокутниками, утвореними почергово основою та пітканням.

Ускладнення й збагачення техніки призвело до появи нових візерунків – «гурковий» («огірковий»), «гвоздички», «сухарики» («сухарцеве ткання»), «тарілковий» («в тарілочку»). Вони ґрунтувалися на шахових мотивах, які утворювали ромбоподібні, багатокутні, круглі та інші геометричні форми<sup>3</sup>. Так, візерунок «тарілковий» мав вигляд кругів, складених із прямокутників. Вироби з таким орнаментом, ткані на дванадцяти й більше підніжках верстата, були верхньою ткацької майстерності.

Досконалістю виконання характеризуються тканини «борисівка» («у борисівку», «у борисівку в обводах»), де графічний візерунок ткання утворено замкненими ламаними лініями у вигляді ромбоподібних фігур<sup>4</sup>.

Виразність чинуватих тканин посилювали горизонтальні кольорові смуги – «переписки»: одинарні, подвійні чи потрійні.

Човникові тканини вирізнялися декоративністю, багатством кольору, що досягалося використанням кількох човників з нитками різних барв. Характерна композиція для них – поперечносмугаста зі своєрідним геометричним орнаментом. Типова техніка ткацтва – «під дошку» – полягала в тому, що між розділеними нитками основи на всю її ширину підкладали дошку. Завдяки утвореному невеликому зіву можна було вільно розміщувати нитки піткання.

<sup>3</sup> Арофікин Е. Шашечный узор в народном ткачестве // Текстильная промышленность. – 1992. – № 2. – С. 56.

<sup>4</sup> Такими тканинами славилася слобода Борисівка Курської губернії (нині – Белгородської області РФ). Див.: Арофікин Е. Ткацький узор «борисівка» // НТЕ. – 1988. – № 3. – С. 16–18.

Для виготовлення тканин переважно інтер'єрного призначення (верет, наволочок, скагертин, рушників, хідників) застосовували килимові, зокрема лічильні, техніки.

Розвиткові ткацьких промислів у ХХ ст. сприяло широке використання у виробництві перебірних технік, що давало змогу створювати кольоровий рельєфний орнамент над ґрунтовим полем тканини<sup>5</sup>.

У перебірних тканинах застосовували дві групи ниток піткання. Однією групою формували ґрунтове поле, а другою застиляли його візерунком. Використовували різноманітні техніки перебору («перебори», «забори») – «під полотно», «під парки», «вибором», «миропільський».

Техніки двобічного перебору «під полотно» та «під парки» у ХХ ст. були менш поширеними. Техніка «під полотно» утворює на ділянках тканини однаковий орнамент із зовнішнього й зворотного боків. Під час застосування техніки «під парки» дві нитки виходять на зовнішню частину виробу, дві – на зворотну в шаховому порядку.

У досліджуваний період активно застосовували техніки однобічного перебору. Найвиразніша з них своїми декоративними можливостями – техніка «вибором», під час застосування якої на полотняному тлі утворюється великі орнаментальні площини з рельєфною опуклою фактурою.

Техніка однобічного «миропільського» перебору створювала на поверхні виробу своєрідну рубчасту фактуру.

Поряд із загальнопоширеними техніками ткацтва в окремих осередках Полісся, Волині та Поділля побутувало петельчасте ткання з одностороннім орнаментом у вигляді ворсових петель.

Багаторемізне, човникове, килимове та перебірне ткання, а також їхні комбінації, типові для багатьох груп тканин і тканих виробів інтер'єрного та одягового призначення.

Асортимент тканих виробів інтер'єрного призначення у ХХ ст. був широкий. Поряд із традиційними покривалами, наволочками, скагертинами та рушниками текстильний ансамбль у ХХ ст., зокрема після 1930-х років, урізноманітнівся декоративними серветками, накидками, порт'єрами й хідниками.

Як і в попередній період, покривала залишалися поліфункціональною групою тканин з характерними назвами в різних регіонах. У ХХ ст. назву «рядно» вживали на Київщині й Поділлі;

<sup>5</sup> Орнамент на поверхні утворюється шляхом перебирання ниток основи вручну.

«рядюжка», «радюга» – на Поліссі; «верета» – на Гуцульщині, Покутті та Буковині; «плахта», «плат» – на Лемківщині, а також у районах Чернігівського Полісся.

За своїми декоративними особливостями покривала, порівняно з іншими тканинами, досить скромні. Ці тканини щоденно використовували для покриття, застилання, завішування або ж як простирадла, ковдри, скатертини тощо. У святкові дні рядна вивішували на жердку, застосовували за традицією під час поховання.

Переважно їх зшивали з двох однакових вузьких частин тканини, хоча в окремих місцевостях Гуцульщини та Покуття робили суцільно ткані верети. Залежно від призначення їх виготовляли з однорідної чи змішаної пряжі, зокрема з тоншої відбіленої або грубішої сурової конопляної чи лляної. Так, лляні покривала ткали на Поліссі, конопляні – на Західному Поділлі та Покутті. У Карпатах виготовляли напіввовняні покривала.

Такі вироби мали звичайне полотняне переплетення або ж складніше саржеве. Чиноваті покривала з тканням у вигляді діагонально спрямованих смуг правого або лівого напрямку набули поширення майже по всій Україні. Побутували рядна «у сосонку» («у ялинку», «смерічка»), «у кружки» («у кружку»). Рядно-покривало чи рядно-скатертина мали складніший ткацький візерунок, виконаний за допомогою восьми ремізок – «шахи» та дванадцяти ремізок – «огірки» («гурковий»), «віконця»<sup>6</sup>.

Покривала були однотонними й поліхромними – «писаними». Разом з рельєфним візерунком ткали кольорові поперечні смуги, рідше – як поперечні, так і поздовжні, які, перетинаючись, утворювали кольорову клітинку. У виготовленні покривал застосовували перебірні та килимові техніки. З часом кольорова гама цих тканин збагатилася.

Наволочки (пішви, пошивки) – порівняно невелика група тканин, які поєднували утилітарну та естетичну функції. У ХХ ст. побутували наволочки для подушок щоденного вжитку та диванних. Однотонні наволочки у формі видовженого прямокутника – чохла на подушку – виготовляли по всій Україні для щоденного вжитку. Наволочки з декоративним оздобленням ткали в окремих регіонах. Смугасті, картаті, узороткані перебірні наволочки були розповсюджені в рівнинних і передгірських місцевостях Закарпаття. Дрібноузорні поперечно-смугасті побутували на Гуцульщині та Покутті

до 1930-х років. Починаючи із середини ХХ ст., форма подушок змінилася, вони стали меншими. Натомість набули поширення наволочки квадратної форми.

Особливе місце в інтер'єрі належить скатертинам (скатерки, настільники, накидки, убруси, обруси тощо), які згідно з народною традицією були буденними й святковими. Багатством декору в народному побуті ХХ ст. вирізнялися святкові скатертини.

Призначені для покриття столу або скрині, скатертини відповідно до їхніх розмірів мали вигляд вузького прямокутника завдовжки 2–3 м і завширшки 50–60 см. Вузькою скатертиною покривали стіл чи скриню. З переходом до новішої форми столів у першій половині ХХ ст. з'явилися більші за розмірами двопілкові скатертини завдовжки понад 4 м і завширшки понад 1 м. Скатертини ткали полотняним, саржевим переплетеннями, застосовували перебірні, килимові техніки.

У ткацтві скатертин чиноваті переплетення утворювали прості та складні візерунки. Так, святкові настільники до великих християнських свят мали своєрідне декорування – «хрестові» на Різдво та Великдень, «огіркові» на Трійцю, «віконця» на Водохреща<sup>7</sup>. Полотнище впоперек перетикали смугами-перепісками червоного, чорного, синього або сірого кольору. На вужчих краях скатертини оздоблювали складнішим декором: смугами різної ширини та барв. Композиція складалася з двох-п'яти груп смуг. Найчастіше це був тридільний уклад смуг, у яких поєднувалося два-три кольори. Іноді домінував лише червоний. Чиноватий візерунок тла виразно виділявся на поліхромних смугах. Кольорові «заснівки» («проснівки») – одинарні, подвійні та потрійні – уведено в основу вздовж краю, слугували облямівкою виробу. «Заснівки» ткали й по всьому полотнищу, утворюючи в такий спосіб клітчасту структуру<sup>8</sup>.

У 1950–1960-х роках скатертини домашнього виготовлення вийшли з ужитку, поступившись місцем виробам промислового виробництва.

Спорідненими зі скатертинами за своїм декором і призначенням були серветки та накидки.

Серветки – невеликі за розмірами переважно квадратні тканини, побутові (надіжниць, серветки на хліб) або декоративні, які розстеляють на полицях чи інших меблях.

<sup>6</sup> Арофкич Е. Рядно // Текстильная промышленность. – 1988. – № 8. – С. 74.

<sup>7</sup> Нечипоренко С. Декоративні тканини та килими України: Альбом-посібник. – К., 2005. – С. 31.

<sup>8</sup> Козій Г. Узороткані скатерті (каталог фондової збірки НІЕЗ «Переяслав») // Pereyslavica. Наукові записки. Збірник наукових статей. – К., 2008. – Вип. 2 (4). – С. 253–255.



Накидки – незначна група тканин, що виникли з появою нових типів меблів у житлових приміщеннях другої половини ХХ ст. Їх використовують для накриття полиць, журнальних столиків, телевізора.

Рушники, будучи важливою складовою традиційного побуту, супроводжували людину від народження до смерті. У ХХ ст. ці вироби зберігали своє давнє знакове, образно-символічне значення, хоч і в трансформованому вигляді, залишалися невід’ємним атрибутом весільної та поховальної обрядовості, ними прикрашали житлові та громадські приміщення. За практичним призначенням вони поділялися на господарські, декоративні й обрядові. Від призначення рушника залежала його форма, розміри й декор.

У щоденному побуті загальнопоширеними були господарські – «стирачі», «утирачі», «рушники». Їх ткали простим полотняним або саржевим переплетенням із грубої конопляної пряжі в основі та з очосу льону в пітканні. Такі рушники здебільшого невеликого розміру, з грубого полотна – «вісімки», «десятки». Типовий ремізний рушниковий візерунок складався з діагональних рельєфних смуг – «пружки», «косі рядки» та візерунків «ялинка», «в кружку». Використовували також малюнок «шахи». Кольорове оздоблення дуже лаконічне – поперечні смуги на кінцях.

Розмірами, якісними матеріалами, складнішими техніками виконання вирізнялися декоративні й обрядові рушники. У кожному регіоні вони мали свої особливості.

Зокрема, найдовші рушники, до семи метрів, – «завески» (для ікон на покуті) – побутували на Київському та Житомирському Поліссі.

Довгими й вузькими були «наобразники» («божники», «набожники») Чернігівщини та Київщини. Роль обрамлення в таких виробах відігравали своєрідно декоровані кінці та один прикрашений довгий берег. Починаючи з 1930-х років, призначення цих рушників трансформувалося – ними почали прикрашати портрети родичів.

У рушниках «на грядку», «на жердку», що здебільшого побутували в західному регіоні, декор зосереджено на одному кінці виробу.

Особливим декоративним багатством вирізнялися «кілкові» («кілочкові», «кілковики») святкові рушники, які набули поширення в центральних, північних і східних регіонах України. «Кілкові» рушники вішали на видних місцях – на одвірку, за мисником, у простінках, над вікнами, над дверима, на сволоці, на призначених для них кілках. Споріднені з іншими рушниками інтер’єру «кілкові» рушники

значно довші, вирізняються особливим багатством декору. Основний композиційний акцент у таких виробах зосереджено на кінцях.

З-посеред обрядових рушників побутували «плечеві» (для перев’язування сватів), «весільні» (для молодих), «погребельні» (на похорон), а також «подарункові» («подаркові»).

У багатьох регіонах України чільне місце в хаті, як і в минулому столітті, належало кролевецькому рушнику.

Ткани рушники декорували переважно геометричним орнаментом, але водночас на початку ХХ ст. поширилися мотиви рослинної орнаментики, запозичені з вишивки.

Порт’єри (занавіси, штори) – незначна група виробів, призначених для завішування вікон і дверей. Вони увійшли в сільський побут 1920–1930-х років, очевидно, під впливом міської культури. У 1950–1960-х роках їх масово виготовляли в ткацьких осередках. За орнаментикою ці твори споріднені з рушниками та скатертинами<sup>9</sup>.

Хідники (доріжки, покрівці, цуряники) – незначна група тканин для застеляння підлоги, а також інколи припічків, лав, скринь; не мали в застосуванні глибокої традиції, їх виникнення пов’язане з появою дощатої підлоги. Такі вироби трапляються й на початку ХХ ст., але особливого поширення хідники набули в 1950–1960-х роках. Їх виготовляли з конопляної, лляної, рідше вовняної пряжі, для піткання часто використовували відходи старих тканин та одягу. У таких виробах поєднували техніки полотняного, чиноватого, килимового та перебірного ткання. Хідники наслідували поперечносмугасту, рідше клітчасту композицію ряден (верет)<sup>10</sup>.

Одягові тканини ХХ ст. об’єднують полотна для натільного одягу й жіночих головних уборів та сукна для верхнього плечового, поясного жіночого та чоловічого вбрання. До цієї групи тканин належать також суцільно тканий поясний жіночий одяг, доповнення до чоловічого та жіночого вбрання (пояси, торбини).

Натільний одяг до середини століття продовжував відігравати свою роль. Полотно для сорочок ткали з однорідної, здебільшого конопляної, та змішаної пряжі. Найгрубіші серед полотен – «десятки», найтонші – «шістнадцятки», «вісімнадцятки».

Упродовж ХХ ст. чоловічий і жіночий строї суттєво змінилися. Чимало одягових домотка-

<sup>9</sup> Никорак О. Українська народна тканина ХІХ–ХХ ст. Типологія, локалізація, художні особливості. – Л., 2004. – Ч. І. – С. 467.

<sup>10</sup> Там само. – С. 459.

них тканин втратили своє значення, зокрема, наприкінці XIX ст. незшиті форми поясного жіночого вбрання замінили спідниці. Так, запаски, обгортки, джерги в центральних і східних регіонах України вийшли з ужитку в першій третині XX ст., у західному регіоні, зокрема на Покутті, запаска й опинка побутували в одяговому комплексі до 1930–1940-х років, у Карпатському регіоні – до 1980-х.

Запаска – давній поясний дволатовий (одноплановий) одяг з тонкої вовняної тканини з поперечним розміщенням декоративних смуг. Її виготовляли човниковим, перебірним, в окремих регіонах (Західне Поділля, Полісся) килимовим тканням.

Аналогічна запасці за матеріалом і технікою виконання однолатова опинка (горботка, обгортка, фота). Утім, цей поясний одяг значно більший за розміром.

Подібною до обгортки була джерга (дерга) – поясне жіноче вбрання з вовняної однотонної тканини.

У XX ст. нового застосування набула плахтова тканина. Її використовували здебільшого для драпірування й оббивки меблів. У метрових тканинах композиція плахти залишалася традиційною, у настінних килимках, покривалах і наволочках плахтовий візерунок змінився, набув вигляду замкненої композиції залежно від форми виробу.

У домашніх умовах виготовляли полотняні, вовняні й напіввовняні тканини для шитого поясного одягу – спідниці (фартух, літник, андарак, фарбан, кабат).

Серед традиційних головних уборів у першій чверті XX ст. в окремих регіонах (на Покутті, Буковині) ще побутував давній рушниковий головний убір намітка (перемітка, рантух, завивало, убрус, серпанок, плат, рубок). Її виготовляли з льону або конопель у вигляді полотнища, тканого полотняним переплетенням, завдовжки до 3,5 м. Візерунок зосереджували на кінцях виробу.

У XX ст. набула поширення хустка – головний убір домашнього або фабричного виробництва, квадратної, прямокутної форми з бавовняної чи вовняної пряжі.

Невід’ємною складовою чоловічого та жіночого одягу були пояси (окрайки, попружки). У Карпатському регіоні вони побутували майже до середини XX ст. Декоративне вирішення пояса залежало від призначення: розрізняли буденні, святкові, весільні вироби. Чоловічі пояси завширшки 10–18 см були скромнішими за декором, ніж жіночі завширшки 8–12 см. «Крайки» мали ширину 4–6 см, «попружки» – 2,5–3 см. Пояси виготовляли однотонні, з поперечносмугастим або поздовжньосмугастим

декором, в окремих осередках їх робили клітчастими.

Поясами декорували також сумки – важливий компонент щоденного та святкового одягу. Для сумок господарчого застосування використовували бесагові тканини, які виготовляли з вовняної пряжі з поперечносмугастим або картатим візерунком. На початку XX ст. такі вироби вийшли з ужитку, у Карпатському ж регіоні побутують донині. З цієї тканини виробляли також торби, тайстри в окремих районах Івано-Франківської та Чернівецької областей. Святкові сумки дзьобенки, дзьобні, паволочки ткали саржевим переплетенням.

Значну групу тканин складала господарські. Для них характерна поліфункціональність. Це гладко ткані пілки, тканини для солом’яників, сінників, мішквина, покривала для сіна, застилання возів, попруги для сидання коней тощо.

**Регіональні особливості художнього ткацтва.** Ткацтво на *Полтавщині* побутувало в багатьох місцевостях. За даними 1898-го та 1900 років у Полтавській губернії працювало близько 20 тис. ткачів<sup>11</sup>. Найбільше їх було в Золотоніському, Прилуцькому, Кобеляцькому, Костянтинівському, Миргородському, Пирятинському та Полтавському повітах.

Для виготовлення тканин виробів зазвичай використовували льон, коноплі, пеньку, вовну та ремізно-човникову й перебірну техніки. Виготовляли тканину для власних потреб і на замовлення. Рядна й плахти на замовлення ткали «рядовинщики» та «плахотниці». Так, у відомому осередку Роменського повіту – Смілянській волості – за відомостями 1900 року з 300 ткачів було 250 «рядовинщиків»<sup>12</sup>.

Конопляні рядна – одно- та двопілчні, однотонні й «писані» – ткали чиноваттю «у ялинку», «у рядки», «в кружку». «Писані» рядна доповнювали широкими смугами одного-трьох кольорів, вузькими подвійними й потрійними групами смуг або їх чергуванням (НМНАПУ, інв. № Т-4120, Т-4125). Іноді поперечні смуги поєднували з поздовжніми (НМНАПУ, інв. № Т-2804).

Скатертини мали такі самі чиноваті візерунки, що й рядна – «в ряди», «в сосонки», «в кружки», а також складніші – «тернові», «слив’яні», «коропова луска», «ламаний хрест», «дамки». Графічні візерунки доповнювали смугами червоного та синього кольору. Особливе

<sup>11</sup> Кустари и ремесленники Полтавской губернии. По сведениям, собранным в 1898 и 1900 гг. – Полтава, 1901. – С. 214.

<sup>12</sup> Очерки домашних промыслов и ремесел Полтавской губернии. – О., 1900. – Ч. 1. – С. 67.

ритмічне багатство різноманітних смуг характерне для оздоблення кінців скатертин (НМУНДМ, інв. № КТ-864, Т-934).

Красою декору вирізнялися кілкові рушники з геометричними мотивами хрестів, зірок, розеток, вітрячків, укладеними в поперечні смуги або рапортну сітку. В інтер'єрі полтавської хати тканий рушник відігравав меншу роль, ніж вишиваний.

Ткані доріжки й налавники подібні до ряден – декоровані поперечними смугами червоного, зеленого чи жовтого кольорів. Типові також вироби, ткані килимовими рахунковими техніками.

На початку ХХ ст. в багатьох осередках, зокрема в селах Великі Сорочинці, Малі Сорочинці, Ковалівка, Романівка, Зіньків, Решетилівка, Дігтярі, місті Миргороді та інших, ткали плахти. Так, у 1913 році лише в Яреськівській волості Миргородського повіту працювало 88 «плахотниць»<sup>13</sup>. Для перебірного плахтового ткацтва типові такі мотиви, як «перчик», «папороть», «гвоздика», «рачки» та «рожа» («шолудива рожа»). Барвисту кольорову гаму утворювали червоні, сині, чорні нитки, поєднання червоних із синіми, коричневими, білими, жовтими й зеленими «проснівками» в основі тканини.

Подібний асортимент тканин побутував на **Слобожанщині**, де ткацтво набуло широкого розвитку. За статистичними даними першого десятиріччя ХХ ст., у Харківській губернії цим ремеслом займалися 2 400 чоловіків та 35 000 жінок<sup>14</sup>. Найрозвиненішим ткацтво було в Зміївському, Богодухівському, Харківському, Охтирському, Валківському та Лебединському повітах.

Вироби ткали з конопель і вовни, використовуючи ремізню техніку. Тканини Слобожанщини вирізняються простотою і стриманістю декору. Переважають саржеві рядна – однотонні або «писані» (зі смугами одного кольору), а також клітчасті. Дрібновізерункові скатертини («настільники») доповнювали смугами одного-двох кольорів. У регіоні повсюдно ткали полотно різних гатунків.

**Чернігівщина** – регіон широкого побутування ткацтва. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. цим ремеслом в губернії займалися 5 тис. майстрів<sup>15</sup>. Найрозвиненішим воно було в південних повітах губернії – Кролевецькому, Козелецькому, Ніжинському, Борзнянському та Остерському.

Основні матеріали ткацького виробництва – пенька, льон. Серед технік ткацтва перевагу надавали ремізно-човниковій, а надто – перебірній.

Рядна, зшиті з двох пілок, мали дрібновізерункову фактуру – «у ялинку», «у кружку», і були переткані одинарними широкими або парними вузькими кольоровими смугами (НМНАПУ, інв. № Т-404; КМІТЧ, інв. № КВ1-126). Побутували також покривала, зшиті з трьох пілок, ткані «у книші».

Багаторемізні скатертини Чернігівщини вирізняються красою фактури, багатством графічних візерунків, серед яких найуживаніші – «у кружку», «у хрести», «у вікна», «шаховий», «гвоздички», «тарілковий», «огірковий», «грушевий», «під борисівку» та ін. Як правило, ці графічні візерунки мають великі розміри. Скатертини декорували на коротших кінцях кількома смугами чи групами смуг червоного, вишневого або синього кольору. У кожному виробі поєднували не більше двох кольорів. Так, із Сосницького району походять скатертини з виразним декором «у гвоздички», «бруски», доповнені вздовж краю трьома групами поперечних червоних смужок із трьох-п'яти складових (НМУНДМ, інв. № КТ-847, КТ-849). У Чернігівському районі скатертини декорували на краях однією широкою смугою з трьох-п'яти складових, у Коропському районі широкий бордю скатертини утворювали неабиякою кількістю різношироких смуг. Зрідка однією смугою обрамлювали довшу сторону.

На Чернігівщині набули повсюдного застосування рушники різноманітного призначення – господарчі, обрядові, а особливо кілкові.

Господарчі рушники, як і в інших регіонах, ткали ремізно-човниковою технікою, декоруючи тонкими червоними смужками на кінцях. Поширені були рушники, ткані «у коржі», «у шашечку», доповнені рядами смуг.

Для Чернігівщини типові перебірні рушники «на смугах», переткані червоно-білими смугами різної ширини і комбінацій. Такі вироби завдовжки 3,5–6 м та завширшки 55 см і більше. Перебірні рушники набули розповсюдження в центральних та південно-східних районах регіону – у Чернігівському, Куликівському, Борзнянському, Ніжинському, Носівському, Бобровицькому, Козелецькому, Остерському та Ічнянському (КМІТЧ, інв. № КН 2-818, КН 2-798, КВ 1-135, КВ 1-40). Побутували рушники з орнаментальними смугами – «на мороках».

Серед виробів інтер'єрного призначення вирізнялися «божники» («набожники») – вузькі вироби, завдовжки до 3 м та завширшки 20–40 см, призначені для покриття ікон (НМНАПУ, інв. № НД-13227, НД-13262). Набожники мали перебірний декор на кінцях

<sup>13</sup> Кустари и ремесленники Полтавской губернии... – С. 125.

<sup>14</sup> Обзор деятельности земств по кустарной промышленности. – С.Пб., 1913. – С. 275.

<sup>15</sup> Краткие очерки кустарных промыслов Черниговской губернии инженера-технолога Н. Пакульского. – К., 1898. – С. 13.

та вздовж одного довгого краю. Вузькі довгі рушники, переткані поперечними смужками, типові для Новгород-Сіверського та Семенівського районів.

Для монументальних кілкових рушників Чернігівщини характерний декор з мотивами Древа життя, орлів та розет. Своєрідні рушники початку ХХ ст. походять із сіл Красне, Духовщина, Шестовиця, Слабин, Роїще Чернігівського району (НМНАПУ, інв. № Т-4580, Т-4581, Т-4591). Основний декор, зосереджений на кінцях, поєднує стилізовані, гранично геометризovanі мотиви орлів і шулік. Так, мотив орла наближений до форми ромба, шуліки – до трикутника.

З-поміж багатьох осередків Чернігівщини найбільшої слави здобули рушники Кролевця (нині – Сумської області), відомі по всій Україні. У ХІХ–ХХ ст. їх виробництво набуло промислового значення.

Серветки на хліб ткали простим полотняним переплетенням, з двох кінців оздоблювали групами червоних або чорних смужок.

Серед одягових тканин найвиразнішими є плахтові, тканини для наміток та хустки.

На початку ХХ ст. човникові плахти ткали в Кролевецькому, Ніжинському, Козелецькому, Остерському, Сосницькому та Чернігівському повітах.

Човникові намітки, що побутовали в регіоні до початку ХХ ст., ткали розрідженим полотняним переплетенням, декорували вузькими поперечними смужками з геометричними мотивами всередині (НМУНДМ, інв. № КТ-578, КТ-579).

Своєрідні поперечно ткані хустки прямокутної форми близькі за своєю композицією до рушників (НМУНДМ, інв. № КТ-633).

Поряд із Кролевцем серед відомих осередків ткацтва – с. Шестовиця Чернігівського повіту, де працювало 185 ткачів, с. Нові Млини Сосницького повіту – 185 ткачів, с. Стара Басань Козелецького повіту – 276 ткачів<sup>16</sup>.

За даними обстежень губернського земства, у 1912 році ткацтво посідало перше місце серед усіх промислів **Київщини**. У Липовецькому, Таращанському, Канівському та Київському повітах нараховувалося 1239 ткачів. Найбільше припадало на Канівський повіт з відомим осередком с. Пустовойти<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Доливо-Добровольская А. Ткацкое производство // Кустарная промышленность России. Разные промыслы в очерках В. Гильдт, проф. С. Коргуева, Г. Поварнина, проф. А. Соколова, Н. Бартмана, Ю. Вейса, А. Порай-Кошица, А. Доливо-Добровольской. – С.Пб., 1913. – Т. 1. – С. 558–561.

У ткацтві Київщини використовували переважно таку сировину, як коноплі, рідше – льон, серед технік – ремізню, човникову, перебірну.

Рядна, виготовлені з валовини та пенькової пряжі, зшиті з двох пілок, мали візерунок «пружки», «рядки», «сосонка», «кружки», «коропова луска», складніші – «хрестаті», «шахові». Ці вироби, заткані подвійними-потрійними синіми, червоними, жовтими чи фіолетовими смужками, часом доповнені поздовжніми «перепискаками» (НІЕЗ «Переяслав», інв. № Т-9835, Т-9837). Схожі рядна «в гречку» із кольоровими смугами побутовали в Уманському повіті.

У скатертинах («настільниках») застосовували подібний, здебільшого дрібний, саржевий візерунок. Поперечні червоно-сині смуги зосереджували на кінцях виробу. Тонші смужки перетинали основне полотнище (НМУНДМ, інв. № Т-1085, Т-2240). У першому десятиріччі ХХ ст. надзвичайно виразні візерункові скатертини ткали в селах Зозів, Кошлани, Пархомівка, Джуринці (Липовецький пов.), Ненадиха (Таращанський пов.), Пустовойти, Біївці (Канівський пов.), Старосілля (Черкаський пов.) і Телепино (Чигиринський пов.)<sup>18</sup>.

Особливо різноманітні за своїми графічними візерунками були саржеві рушники Київщини – «лиштваті», «квітчасті», «рожетками», «кружкові», «мушкаті», «півхрестами», «дамкою» (НМУНДМ, інв. № Т-908, Т-909). Виразності їм надавало використання темної основи (НМУНДМ, інв. № Т-910). Кольорові різноширокі смуги розміщували по всій площині або лише на кінцях виробу (МІБ, інв. № Т-385, Т-367).

Для кілкових рушників Київщини типові човникова й перебірна техніки ткацтва. Так, в осередках навколо Богуслава побутовали човникові поперечносмугасті рушники з геометричними дрібними й великими, зокрема зірчастими, мотивами (МІБ, інв. № Т-142, Т-281). У цих виробках домінував червоний колір, зрідка траплявся синій.

Перебірна техніка ткання рушників була поширена на Переяславщині<sup>19</sup>. Для виробів початку ХХ ст. характерні геометричні та геоме-

<sup>18</sup> Кустарные промыслы в Киевской губернии. Итоги анкетного и местного обследования, проведенного Киевской губернской управой по поручению губернского земского собрания. – К., 1912. – С. 201, 257.

<sup>19</sup> Козій Г. Особливості тканих рушників Переяславщини з суцільною побудовою композиції (кін. ХІХ – поч. ХХ ст.) // Pereyaslavica. Наукові записки. Збірник наукових статей. – Переяслав-Хмельницький, 2009. – Вип. 3 (5). – С. 151–156.



тризовані мотиви – «горбики», «дамочки», «клинці», «хрести». Чільне місце посідали розета («рожа», «вітрячок», «млинок», «морюка») та «Древо життя». Типові композиційні структури – поперечносмугаста (з розмежуванням смугами та без нього), рапортна сітка (НІЕЗ «Переяслав», інв. № Т-2206, Т-2236, Т-4595).

Половики, доріжки на Київщині, як і в більшості інших регіонів, ткали в різноколірні поперечні смуги (МІБ, інв. № Т-394-396).

Ткацтво було одним з найважливіших ремесел на **Поліссі**. Серед основних матеріалів тут переважали льон, коноплі, а також овеча вовна. У першій чверті ХХ ст. в Поліському воєводстві налічувалося понад 55 тис. верстатів, у Волинському – понад 44 тис. Тканин з льону виробляли втричі більше, ніж з вовни<sup>20</sup>. Використовували ремізне й човникове, перебірне, ажурне, килимове тканиня. Човникове тканиня «кожушком» надавало односторонньої фактури смугам, «пружкове тканиня» утворювало двосторонній смугастий візерунок – «набівне», «крайкою». Застосовували перебірні техніки тканиня «під дошку», «переклад» та «під чинову дошку». Характерним для Полісся є використання різних технік тканиня в одному виробі.

Тканини регіону вирізнялися архаїчною простотою, смугастим розміщенням декору з домінуванням геометричного орнаменту: розет («кружки», «колеса», «ружки», «тарілочки»), прямих («дороги», «стежки») та хвилястих ліній («крівулі»). Розповсюдженими були геометризовані антропоморфні мотиви: жіноча постать з парою коней, мотив «у козака». Траплялись і зооморфні мотиви: «волове око», «гусочки», «собачки», «кролики», «рачки», «метелики».

Рядна Поліського краю смугасті та картаті – «рабе рядно», «рядюжки», «рапчун», «радюга», «раденка». Залежно від сировини ткали валові, портяні та вовняні рядна, що мали прямокутну форму, їх зшивали з двох-трьох пілок полотна. Серед тканих чиноваттю покривал типовими були зі скісними лініями («на пасочки») та ромбоподібними візерунками («на кружки»).

У Чорнобильському та Іванківському районах Київської області побутували «білі рядна», зшиті з чотирьох пілок, мішкоподібної форми, ткани «у хвойки» та «в книші»<sup>21</sup>.

«Радюги», «радюжки» мали рельєфно виступаючі різноколіорові «книші», «звіздочки», «листочки» тощо. Типові назви «радюг» – «у па-

пороть», «затонами», «у цвіти», «у стручки», «у окна». Починаючи з 1950-х років, набуло поширення тканиня «у вороб'ї» з попарними пташками-горобчиками, обрамленими віночками. Численними варіантами вирізнялися поперечносмугасті «радюжки» в Овруцькому, Народицькому, Іванківському та Чорнобильському районах<sup>22</sup>.

Особливого розповсюдження на Поліссі набули «рапчуни» («джерги», «набивачі», «критіє»), у яких застосовували давню техніку тканиня на рідкій основі. Ці вироби мали чорні або чорні й білі смуги, зокрема в Олевському районі<sup>23</sup>. «Рябчуни» побутували в районах Житомирського та Київського Полісся.

Вовняні постільки-покривала вирізнялися декором у двоколірні смуги та клітинку. Центри їх виготовлення – села Осички (Радомиський р-н) та Копище (Олевський р-н)<sup>24</sup>.

Своєрідним типом покривал на ліжка були узорні «плахи» («простирадла», «підзори»), що поєднували просте полотняне, перебірне або килимове тканиня. Особливість цих виробів полягала в розташуванні такого декору по одному поздовжньому краю<sup>25</sup>.

Оригінальними були покривала на ліжка – петельчасті покривала-рядна в кольорові смуги.

Серед майстрів, які виготовляли рядна, – Є. Демчук, А. Гудько, П. Борейко (Волинська обл.), Г. Леончук, П. Берчан, М. Никитюк (Рівненська обл.), М. Боцан, Г. Яремчук та У. Бех (Житомирська обл.).

Скатертини-настільники ткали з якісного льону з чиноватими візерунками «у сосни», «у кружки», «у зорі», «у клітки», «у стільники». Багато-ремізним човниковим перебором «у решето» виготовляли скатертини на Київському Поліссі<sup>26</sup>. Вироби, декоровані по краях чорними, червоними або синіми смужками, поєднували чиновате тканиня з перебором. На Поліссі траплявся своєрідний тип скатертин – «околіста» з кольоровою основою та червоними смугами<sup>27</sup>.

<sup>20</sup> *Oryznyna I.* Przemysł ludowy w Polsce. – Warszawa, 1937. – S. 15.

<sup>21</sup> *Захарчук-Чугай Р.* Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина. – Л., 2007. – С. 73.

<sup>22</sup> *Захарчук-Чугай Р.* Народне декоративне мистецтво Київського Полісся // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. – Л., 1997. – Вип. 1. – С. 273, 274.

<sup>23</sup> *Стельмащук Г.* Декоративно-ужиткове мистецтво Житомирщини // Збірник наукових праць кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв. Мистецтвознавчий автограф. – Л., 2008. – Вип. 3. – С. 140.

<sup>24</sup> Там само. – С. 143.

<sup>25</sup> *Захарчук-Чугай Р.* Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина. – С. 73-75.

<sup>26</sup> *Захарчук-Чугай Р.* Народне декоративне мистецтво Київського Полісся. – С. 302.

<sup>27</sup> *Дудар О.* Традиційне і сучасне поліське ткацтво // НТЕ. – 1977. – № 2. – С. 47.



З поширенням жакардового ткацтва в народному виробництві популярності набули скатертини з квітковим орнаментом – «серветки».

На Поліссі виготовляли декілька видів рушників. Рушники-«утиральники», виконані в техніці багаторемізного ткацтва, завдовжки до 2 м та завширшки до 40 см, побутували в північних районах Полісся до 1970-х років. Рельєфні візерунки «в сосни», «у кружки», «у гречку», «у рабе» доповнювали по краю вузькими смужками червоного кольору<sup>28</sup>.

Рушники, декоровані по всій поверхні смугами червоного кольору, були завдовжки 4 м і завширшки до 50 см. До 1980-х років їх використовували у весільній обрядовості на Чернігівщині та на півночі Київщини<sup>29</sup>.

«Завески» («завіски»), або «набожники», – це довгі, вузькі червоно-чорні рушники, що побутували на Київському й Житомирському Поліссі наприкінці ХІХ – у першій чверті ХХ ст. На Київському Поліссі перебірні рушники, переткані гладкими червоними смугами, виготовляли в Іванківському та Бородянському районах. Лаконічні й вишукані за своїм декором вироби походять із сіл Феневичі, Орани та Макарівка (НМНАПУ, інв. № Т-1518, Т-1519, Т-1525, Т-1526). На Житомирщині всі ікони на стіні покривали «завесками» («завісками») – тканими килимовою технікою рушниками завширшки 25–30 см та завдовжки 5–6 м. Такий рушник був затканий поперечними смугами, зосередженими на кінцях (НМУНДМ, інв. № КТ-1147, КТ-1148). Особливо виразним є декор овруцьких та народицьких «завесок» («завісок») з п'яти-дев'яти смуг, заповнених крупними мотивами – трикутниками, ромбо- та хрестоподібними фігурами зі ступінчастими обрисами («мотилі», «пальці», «кулаки», «сікачі» тощо)<sup>30</sup>.

Виразні рушники, виконані «у переклад», здавна виготовляли в північно-східних районах Житомирщини, у селах Дідковичі, Покалів, Левковичі, а також у селах Іванківського, Чорнобильського та Поліського районів Київщини. У техніці «в переклад» створювали рушники Т. Козяр із с. Обуховичі (Київська обл.) та О. Бех із с. Бежи (Житомирська обл.).

Рушники, у яких чергуються гладкоткані та орнаментальні смуги, типові для відомого поліського осередку ткацтва – с. Обуховичі

Іванківського району на Київщині. Власну ткацьку школу тут було створено династією Вересів – М. Пособчук, її донькою Г. Верес, онучками В. та О. Верес.

Полотна одягового призначення виготовляли простим полотняним переплетенням, а також чиноваттю «в клітку», «в шахи». Полотна, призначенні для пошиття сорочок, до 1920-х років декорували перебірними смугами орнаменту з різноманітними геометричними мотивами. Таким тканням оздоблювали нагрудну й спинну пілку сорочки, рукави, поділ тощо.

Своєрідне явище в ткацтві України – поліські запаски – обов'язковий компонент жіночого костюма. Ці вироби виготовляли багаторемізним тканням, ручним перебором або килимовою (закладною) технікою. Основним акцентом у запасках була смугаста композиція подолу – «лиштва» з мотивами «хрещаті», «у книші», «у козаки», «в яблука», «цвети», «маківки» тощо, які повторюють мотиви композицій килимів. Ткали такі вироби в Малинському, Народицькому, Коростенському та Овруцькому районах.

Виразні художні особливості мало шите поясне вбрання – спідниці. Спідниці-літники («летніки») виготовляли зі смугастої тканини вишневого, червоного, синього, білого, зеленого кольорів, андараки шили з клітчастої тканини. Суكونні «саяни» ткали в білі та чорні смуги.

Намітки й плати ткали простим переплетенням – «у прощенню». Намітки з тонкого серпанкового полотна декорували в три візерункові ряди на кінцях та вздовж виробу.

Ткані лляні хустини мали чорне або коричневе тло та білі смуги на чотирьох берегах.

Пояси-окрайки декорували поздовжніми кольоровими смугами – оранжевими, зеленими, червоними та чорними. Ці смуги мали тридільний уклад із заповненням центральної частини дрібними ромбами та квадратами.

Тканини **Волині** подібні до поліських. Їхня характерна риса – поєднання активних кольорових акцентів з фактурним візерунком.

Важливе місце в інтер'єрі житла посідали покривала (рядна), здебільшого ахроматичні. На Волині ткали петельчасті рядна з однобічним візерунком.

Двопілкові скатертини («обруси», «портювину») ткали чиноваттю. Розповсюдженими в регіоні були дрібновізерункові вироби з поперечносмугастим декором на кінцях. Побутували також скатертини, суцільно переткані поперечними гладкими та орнаментальними смугами. На відміну від Полісся, клітчастий візерунок у тканинах не є типовим для Волині.

Рушники в цьому регіоні виконували переважно побутову та обрядову функції та відігравали значно меншу роль в інтер'єрі житла.

<sup>28</sup> Булгакова Л. Художньоткані рушники Полісся // Полісся: мова, культура, історія. Матеріали міжнародної конференції. – К., 1996. – С. 296.

<sup>29</sup> Там само. – С. 297.

<sup>30</sup> Булгакова Л. Поліський рушник ХХ ст. // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. – Л., 1999. – Вип. 2. – С. 330–332.

Широко використовували й невеликого розміру «трепкачі» побутового призначення, оздоблені на кінцях поперечними смужками. Чиновату дрібновізерункову фактуру мали «утиральники». Типовими для Волині були рушники з однаковою або різною шириною смуг по всій площині (НМУНДМ, інв. № КТ-1119, КТ-1120, КТ-1121).

У ткацтві **Поділля** використовували конопляну, лляну пряжу та бавовну. Серед технік надавали перевагу ремізно-човниковій, килимовій та перебірній. Килимові техніки застосовували як для інтер'єрних, так і для одягових тканин. Серед особливостей заключної обробки тканин – рясування полотен: станків і подолів сорочок, спідниць – на Західному Поділлі.

В осередках Східного Поділля для виготовлення ряден використовували саржеве ткання «кісочками», «окружками», «медівниками», «короповою лускою». Такі вироби декорували кольоровими смугами («батками», «баточками»), ткали й двоколірні клітчасті вироби («в гратках», «кватерками»). У ряднах із гладкотканими смугами домінують чорний, червоний, рожевий, зелений та інші кольори. У таких виробках поєднували чиновату техніку з перебіркою. Так, у святкових поліхромних веретах з Літинського району Вінницької області перебірним візерунком виділяли окремі смуги (ВОКМ, інв. № Т-2288, Т-2289). На Східному Поділлі поширеними були зшиті з двох вузьких частин килимові рядна, ткані рахунковими техніками. Для них характерна композиція з крупним рапортом та мотивами троянд (ВОКМ, інв. № Т-1960, Т-3665). На Західному Поділлі споріднені вироби – верети – були різноманітніші за декором, зокрема «пасисті», «хрестаті», «писані» (ТКМ, інв. № Т-1794, Т-2732, Т-8810). Найкращі зразки «хрестатих» верет походять із наддністрянських місцевостей. На півдні Тернопільської області побутовали «писані» верети<sup>31</sup>.

Пішви Західного Поділля виготовляли полотняним і саржевим переплетенням. Візерункову частину, що мала тридільний уклад, розміщували по краю виробу. У візерунках використовували мотиви «скосиків», «руж», «клинців». Для пішв Монастирського та Бучацького районів характерна тепла гама кольорів, для наволочок Заліщицького й Борщівського

районів – поєднання чорного, червоного, синього та жовтого<sup>32</sup>.

На Поділлі побутовали прості однотонні чиноваті скатертини («скатірки», «настільники», «убруси») з дрібновізерунковою фактурою – «кісочками», «медівниками», «короповою лускою», «дамками». Скатертини складних переплетень на вісім підніжок ткали на початку ХХ ст. в Рахнівці (Гайсинський пов.) та Холодовці (Брацлавський пов.)<sup>33</sup>. Також були популярними поперечносмугасті («писані», «перетикані») з домінуванням чорного та червоного кольорів. Багатством декору вирізнялися «павучкові» скатертини. Для всієї території регіону характерні також килимові поперечносмугасті скатертини з типовими мотивами «клинців», «ромбів», «скосиків» тощо.

Подільські рушники мали насамперед обрядове та господарче призначення. Лише в 1920–1930-х роках їх почали застосовувати в оздобленні інтер'єру. Загального поширення набули невеликі однотонні чиноваті «утиральники» з дрібним фактурним візерунком. Найвиразнішими були поперечносмугасті «писані» рушники зі смужками на краях. Гладкоткані або візерункові смуги в цих виробках розташовували з великим інтервалом. У рушниках Східного Поділля (Вінницька, Хмельницька обл.) на кінцях виділяли по три великі широкі смуги (НМУНДМ, інв. № КТ-1154, КТ-1159–1160). Своєрідні обрядові рушники завдовжки понад 3 м і завширшки до 27 см побутовали в Літинському та Крижопільському районах Вінницької області. Ці вироби переткані червоними й чорними смугами – «периторками» або «лентами» (ВОКМ, інв. № Т-3410, Т-3441, Т-3428, Т-3429). У поперечносмугастих «писаних» рушниках Західного Поділля домінували насичені кольори, зокрема чорний. На Поділлі побутовали також «заборові» рушники, ткані закладною технікою.

Поперечносмугасті доріжки з гладкими поліхромними смугами за декором і технікою виконання подібні до ряден. Для їх виготовлення використовували також відходи старих тканин, що надавало виробам своєрідної виразної фактури (ВОКМ, інв. № Т-3719). Килимові доріжки схожі за технікою виконання на залавники.

Серед одягових тканин на Поділлі вирізняються полотна, вовняні тканини для горботок і верхнього чоловічого одягу – «чугаїн», «чеме-рок», «свиток».

<sup>31</sup> Сидорович С. Художні тканини західних областей УРСР. – К., 1979. – С. 21; Никорак О. Українська народна тканина... – С. 239–247; Дяків О. Художні особливості декоративного мистецтва Західного Поділля ХІХ–ХХ ст. (Історія, типологія, стилістичні відміни): Дис. канд. ... мистецтвознавства – Л., 2007. – С. 72.

<sup>32</sup> Дяків О. Художні особливості декоративного мистецтва Західного Поділля... – С. 72, 73.

<sup>33</sup> Свидзинский В. Ткацкий промысел в Подольской губернии // Кустарные промыслы Подольской губернии. – К., 1916. – С. 154.

Горботки були однотонними чорними й червоними. Верх і низ полотнища декорували однією або кількома вузькими смужками – «заснівками» (ВОКМ, інв. № Т-2752, Т-3205). Виготовляли горботки з полем, поділеним на три частини: центральну площину залишали без декору, а бічні заповнювали позовжніми кольоровими смугами (ВОКМ, інв. № Т-2752).

На Поділлі до початку ХХ ст. намітки («нафрамниці») вийшли з ужитку, натомість побутували хустини. На Східному Поділлі ткали білі хустки із червоними смугами з чотирьох сторін (ВОКМ, інв. № Т-1358), своєрідні «рябі» хустки з клітчастим декором білого, червоного й чорного кольорів. Такий виріб мав виділену кайму (НМУНДМ, інв. № КТ-612-613, КТ-624-630).

Пояси Східного Поділля здебільшого чинувати гладкоткані, клітчасті, з поперечними або позовжніми смугами. У декорі домінували червоний і зелений кольори (ВОКМ, інв. № Т-2084, Т-2325). Поряд із широкими поясами траплялися вузькі крайки, декоровані в позовжні смуги. На Західному Поділлі найвиразнішими були пояси Заліщицького району Тернопільської області.

Сумки господарчого призначення – бесаги – ткали саржевим переплетенням у поперечні темні смуги (ВОКМ, інв. № Т-2271, Т-2272).

У ткацтві **Буковини** застосовували льон, коноплі, бавовну, але найчастіше вовну. Перевагу надавали килимовим, перебірним технікам ткання. Для буковинських тканин характерна поліхромія, використання своєрідних геометричних мотивів, а з 1930-х років – переважання рослинної орнаментики.

Для Північної Буковини типові перебірні поперечносмугасті верети, зокрема подібні до гуцульських – «павучкові». Розповсюдження набули верети («верені»), ткані килимовою технікою. Для таких виробів з Кельменецького, Хотинського, Заставнівського та Кіцманського районів характерна багатоколірність – поєднання рожевого, червоного та синього кольорів. Верети гірських районів стриманіші, поєднують білі та чорні смуги. У Сокирянському, Кельменецькому та Кіцманському районах виготовляли також клітчасті верети зі складною композицією клітинки<sup>34</sup>.

Новий тип верет – «міхи», розповсюджені наприкінці 1960-х років, – декорували рапортними композиціями, побудованими за принципом косої сітки. Для них типове чорне тло із

синім, зеленим, жовтим та червоним кольорами орнаменту<sup>35</sup>.

Особливе значення в інтер'єрі, обрядах, костюмі мали бурунчукові рушники («великодник», «старосвітський», «натиканий») зі стилізованими рослинними, зооморфними та антропоморфними мотивами. Здебільшого поперечносмугастий декор на таких виробках зосереджували на кінцях виробу. Один з відомих центрів ткання рушників – с. Романківці (Сокирянський р-н). Серед відомих ткаць – П. Бурдейна, А. Цап, А. Білоткач, Є. Нагірняк, А. Шундурей, Є. Гарас та ін. У рушниках другої половини ХХ ст. зберігався поперечносмугастий принцип композиції. У Новоселицькому районі переважав геометричний орнамент, для виробів Кіцманського району характерні тональні градації кольорів, для рушників Сторожинецького району – домінування червоного кольору<sup>36</sup>.

Опинки (горботки, катринці) ткали саржевим переплетенням з переважанням теплих відтінків, декорували вузькими поперечними смужками. Найпоширеніші були яскраво-червоні вироби з жовтими та синіми смугами.

Горботки центральної частини регіону мали вузьку середню частину й декоровані смугами бічні. Починаючи з 1920-х років, у цих виробках домінували рослинні мотиви, зокрема виноградна лоза. Квітковий орнамент типовий для виробів майстринь М. Шендеровської, С. Миколаєвич та П. Чернявської. У 1960-х роках у горботках застосовували нові композиційні прийоми. Так, В. Шендеровська використала суцільний квітковий візерунок. Із часом горботки змінилися, однак їхня загальна композиція залишилася сталою (НМУНДМ, інв. № КТ-1466, КТ-1467, КТ-1486).

Перемітки як святковий головний убір першої чверті ХХ ст. поєднували техніки ремізного ткацтва та ручний перебір. Основну орнаментальну частину, завширшки 30–40 см, розміщували на кінцях виробу (НМУНДМ, інв. № КТ-549, КТ-558). Орнамент komponували у вигляді поперечних смуг або рапорту з рослинних, геометричних чи орнітоморфних мотивів. Решту поля виробу заповнювали вузькими дрібнозорними смужками<sup>37</sup> (НМУНДМ, інв. № КТ-544н).

<sup>35</sup> Там само. – С. 81.

<sup>36</sup> Там само. – С. 114.

<sup>37</sup> Сидорович С. Орнаментальні композиції українських народних тканин ХІХ – початку ХХ ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К., 1963. – Вип. VII–VIII. – С. 53; Ароф'якін Є. Буковинські перемітки // Вісник Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва. – Л., 1992. – Вип. 3. – С. 95–99.

<sup>34</sup> Бушина Т. Художественные ткани Советской Буковины.: Дис. канд. ... мистецтвознавства. – К., 1971. – С. 80.

У першій половині ХХ ст. на Буковині побували пояси з поздовжніми, поперечними візерунковими смугами, шаховим декором. Своєрідні пояси виготовляли майстрині П. Клим, С. Скипра, Є. Труфан, П. Глушко та ін.

Вузькі візерункові пояси – боярки – слугували для оздоблення тайстр, тканих килимовою та перебірною техніками. Тайстри мали клітчастий, поперечносмугастий декор (НМУНДМ, інв. № КТ-528), а також медальйонні композиції (НМУНДМ, інв. № КТ-5423). Найпоширеніші в декорі квіткові й орнітоморфні мотиви. Під час ткання таких виробів використовували килимові рахункові техніки, зокрема «на косу нитку» (НМУНДМ, інв. № КТ-534-536).

У ткацтві **Покуття** чільне місце посідала місцева сировина – коноплі, льон, вовна. Основною технікою було ремізно-човникове ткання, ручний перебір і ткання «під дошку». Техніка килимового ткання не набула широкого застосування. Серед способів кінцевої обробки тканин для цього регіону характерне рясування (гофрування) виробів, що зберігалося в надністрянських ткацьких осередках до 1930-х років.

Покутські верети («веретки», «верені», «вереньки») різноманітні за типами з домінуванням поперечносмугастих композицій. Поряд із простими полотняними виготовляли чиноваті дрібноузорні вироби, переткані поперечними чорно-червоними смугами. У 1930-х роках до цих кольорів додалися інші. Окремий тип покутських верет становлять «павучкові», декоративні смуги в яких утворені мотивами «павучків», «напівпавучків», «гребінчиків», «віконець» (НМНМГП, інв. № 13357, 13646, 13716). Такі вироби особливо характерні для Надпруття та Надністрянщини. На покутсько-буковинському пограниччі поширені «павучкові» поліхромні верети з чорним тлом та червоними, оранжевими й жовтими смугами. Починаючи з 1960–1970-х років, на Покутті набули популярності узорчасті «заборові» верети з типовим тридільним укладом орнаментальних смуг. Своїми «заборовими» веретами відомі покутські ткачі Ю. Кузьменко, М. Якубенко, І. Кубаєвич та ін. У регіоні ткали також «клітчасті» («кватарові», «у грати») верети, особливо типові для дністровсько-прутського межиріччя. Їх різновидом є клітчасті «павучкові» верети. Для більшості типів покутських верет характерні «засновки» (три або більше смуг), що утворюють обрамлення поздовжніх країв<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> *Никорак О.* Українська народна тканина... – С. 231–238.

На всій території Покуття побували наволочки («пішви»), які ткали саржевим тканням у скісні пружки, узористі площини – ручним перебором, килимовими техніками. Наволочки різноманітні за типами композицій: поперечно-смугасті, клітчасті, «павучкові». У поперечно-смугастих виробках безузорні смужки повторювали по всьому полю, у клітчастих («кватаркових») – червоні й сині (чорні) смуги перетиналися. Для наволочок надністрянської зони (Городенківський і Тлумацький р-ни) характерні «павучкові забори» з мотивами стрічкового орнаменту, їх особливістю є червона площа «забору» з тридільним укладом (НМУНДМ, інв. № КТ-5513). Основну середню смугу утворювали крупні мотиви, які давали назву композиції (НМУНДМ, інв. № КТ-5513).

Суттєву роль в інтер'єрі традиційного житла Покуття відігравали скатертини, найпоширенішими серед них були вироби з оздобленими поперечними кінцями, у колориті яких домінував червоний колір і його відтінки. Для скатертин регіону характерний дрібний чиноватий візерунок – «в чини», «в смерічку», «в сосни», «в доріжки», «в очко», «на карточки». Його ритмічно доповнювали поодинокими або потрійними смугами двох-трьох кольорів (НМНМГП, інв. № 3615, 15986). Розкішніше оздоблення мали скатертини, переткані «заборами», зосередженими на кінцях виробів<sup>39</sup>. Виготовленням «заборових» скатертин, витканих закладною (килимовою) технікою й декорованих мотивами «клинців», славилися майстри таких сіл Надпруття, як Русів, Джурів, Вовчківці, Видинів, Княже. Як і на Гуцульщині, на Покутті побували «писані» або «павучкові» скатертини, подібні до аналогічних орнаментальних верет (НМУНДМ, інв. № КТ-2077н).

За художнім і технічним вирішенням до скатертин близькі покутські рушники. Господарські «утиральники», «утирачки» прикрашали неширокими кольоровими смугами на поперечних кінцях виробу. Обрядові коломийські рушники мали поперечні смуги – «павучкові» ряди з домінуванням червоного кольору. Багатством орнаментики вирізнялися снятинські обрядові рушники з поперечносмугастими композиціями та килимовими мотивами «клинців», «скосиків», «пил» тощо.

В інтер'єрі традиційного житла роль хідників виконували старі вживані верети, а також спеціальні вузькі доріжки з поперечними ко-

<sup>39</sup> *Олійник О.* Традиційні художні тканин Покуття кінця ХІХ – середини ХХ ст. (типологія, художні особливості, система виражальних засобів): Дис. канд. ... мистецтвознавства. – Л., 1997. – С. 132.



льоровими смугами. У Коломийському районі хідники нагадували килимові вироби з мотивами «клинців», «скосів» тощо.

Серед одягових тканин на Покутті побутували аналогічні гуцульським двоплатові запаски, одноплатові опинки (горботки, обгортки), перемітки, хустки.

Характерним для всіх покутських поясних тканин є рельєфний фактурний малюнок у вигляді скісних, ламаних, зигзагоподібних пружків, ромбоподібних фігур. Декоративну функцію виконувало рапортне чергування гладкотканих кольорових чи орнаментальних поперечних смуг. Для коломийських запасок характерне чергування «павучкових» візерунків з різнокольоровими смугами. Святкові запаски в нижній частині прикрашали візерунковим «забором» з геометричними або рослинними мотивами (НМУНДМ, інв. № КТ-692). Характерна особливість святкових запасок – застосування металеві нитки – «сухозлоті».

Одноплатові опинки (горботки, фоти) Снятинського та Коломийського районів мають тридільну композицію із середнім полем без узору й двома крайніми частинами, перетканими смугами. В обгортках Наддністров'я вертикальними смугами з домінуванням червоного кольору заткано все поле. Поперечні довші сторони опинки декорували «заснівками» або «басаманами», що утворювали кайму завширшки 10 см (НМУНДМ, інв. № КТ-753).

Для переміток використовували якісну лляну пряжу, яку пізніше витіснила фабрична бавовняна, поєднували перебірне ткання з килимовим. Коротші сторони оздоблювали візерунковими «заборами» з традиційним тридільним членуванням. У центральній смузі переважали розеткові й ромбоподібні мотиви (НМУНДМ, інв. № КТ-639, КТ-643, КТ-647). На Покутті розрізняють три основні групи переміток – з Наддністров'я (із широкими червоними «заборами» до 13 см), зі снятинського Надпруття (з вузькими поліхромними «заборами» до 7 см), з коломийського Надпруття (з монохромним вирішенням «заборів») <sup>40</sup>. Своєрідними є перемітки Чернятина, Тишківців та Чернелиці.

У регіоні набула поширення пізніша форма головного убору заміжніх жінок – хустка («платина», «нав'язева»). Такі вироби побутували до 1920–1930-х років переважно в Коломийському районі. Певною мірою матеріалами та прийомами ткання вони нагадували жіночі запаски <sup>41</sup>. Поле «старовіцької» хустки заповнювали поперечними смугами. «Забори»

хусток подібні до переміткових. Залежно від основного мотиву «забору» хустки мають такі назви: «штернові», «ружові», «павучкові», «качурові» тощо (НМНМГП, інв. № 4185, 14334, 14337, 14338). У відомому ткацькому осередку с. Мишин на виготовленні хусток у 1920–1930-х роках спеціалізувалися родини Атаманюків, Андрусяків та Кавацюків. Подібні хустки виготовляли в селах Вербіж та Долішне.

Особливим багатством і різноманітністю композицій вирізнялися покутські пояси («крайки», «окрайки», «попружки»). Розповсюдженими були однотонні, поздовжньо- та поперечно-смугасті композиції. Своєрідністю позначені поперечносмугасті червоні пояси та крайки Городенківщини. Для районів Надпруття характерна поздовжня композиція поясів. Серед них вирізняються «очкати» з виділеним внутрішнім полем і святкові «забірані» пояси зі складним візерунком.

Типові для Покуття вироби – сумки «бесаги» з поперечносмугастим декором або чорною клітинкою (НМУНДМ, інв. № КТ-537, КТ-538). Ріноманітні за композицією та колірними сполученнями тайстри Городенківщини і Снятинщини та «дзьобенки» Коломийщини і Снятинщини.

Тканинам Карпатського регіону як своєрідному мистецькому явищу властиві спільність матеріалів, методів обробки, виразність фактур, різноманітність структур та орнаментики.

Традиційні тканини **Гуцульщини** характеризуються переважанням вовняної сировини над лляною та конопляною, використанням саржевого («ільчастого»), килимового, перебірного ткання. Вони різноманітні за структурою, фактурою, орнаментом, вирізняються поліхромією, багатством колірних сполучень.

Розповсюджені в цьому регіоні верети («верені», «верітки») виконували не лише функцію постільних покривал, їх розвішували на жердках, прикрашали ними стіни над лавами. На Гуцульщині верети виготовляли не лише з конопель і льону, але й з вовни. Дуже популярними були поперечносмугасті «писані» вироби, ткані чинуваттю «у ялинки», «у колос», «очка». Кольоровими смугами по три-п'ять груп ритмічно переткано все поле верети. Незначне поширення на Гуцульщині мали також клітчасті вироби. Особливим орнаментальним багатством вирізнялися святкові верети. Найбільшу групу складають «павучкові» зі смугами «павучків», «півпавучків» тощо (НМНМГП, інв. № 1583, 1638, 5175, 6595). З часом барви таких виробів набули яскравіших відтінків. Серед окремих ткацьких осередків своєрідністю вражають верети майстрів

<sup>40</sup> Там само. – С. 97, 98.

<sup>41</sup> Там само. – С. 101.



Г. Герасимовича, М. Ганущака, Д. Приймак (Косів), Г. Василячук (с. Шешори) та ін. Найкращі вироби в районах галицької частини Гуцульщини ткали М. Кравець, М. Щерб'юк, К. Костюк, Г. Вербицька та ін. Другу групу гуцульських верет складають ткані килимовою технікою поперечносмугасті вироби з мотивами «скосиків», «клинців», «пил», «ластівок». До третьої групи належать «заборові» поперечносмугасті вироби, ткані «під дошку» й ручним перебором. Кольорова гама цих творів насичена, орнамент домінує над тлом. Здебільшого такі верети виготовляли в Косові та його околицях.

Особливою мальовничістю характеризуються гуцульські наволочки. У Центральній і Північній Гуцульщині в їх декорі домінували оранжеві, червоні, жовті та чорні кольори. Для західної частини регіону характерні холодніші барви. Завдяки декору виокремлюються «писані», «павучкові» поперечносмугасті наволочки з мотивами «павуків», «півпавуків», «гребінчиків», «решіток» тощо. «Павучкові» наволочки типові для Косова, Вижниці та навколишніх сіл. Вишуканими узоротканими виробами були «заборові» гуцульські «пошивки» з тридільним укладом. Основна смуга килимового ткання поєднує мотиви клинців і розет (НМНМГП, інв. № 5208, 8368, 13157, 17766).

Різнманітні за декором і гуцульські скатертини. Поперечносмугасті вироби з декором на вузьких кінцях розповсюджені у всій Гуцульщині. Багатством декору вражають «писані» або «павучкові» скатертини (НМНМГП, інв. № 3300, 3440, 4547). У цих виробах, характерних для центральних та східних районів регіону, поєднували саржеве ткання «смерічки», «в очка» з поперечними смугами «павучкового» орнаменту. Перебірні «заборові» скатертини мали традиційний поперечносмугастий декор.

Особливою художньою виразністю позначені скатерті Косівського та Городенківського районів, творчий доробок косівських майстрів – родин Джуранюків, Бовичів, Горбових, видатних майстрів – О. Горбової, М. Ганущак. Новими композиціями поновила традиційне ткацтво видатна майстриня Г. Василячук.

На початку ХХ ст. рушники Гуцульщини виконували суто обрядову функцію, в інтер'єрі їхня роль була незначною. Як і в інших регіонах, господарські рушники («утираки», «утиральники») були невеликими, мали поперечносмугасте оздоблення. Обрядові рушники («баткати», «у батки») декорували смугами кількох кольорів, розміщеними з великим інтервалом. Багатше художнє вирішення мали «писані» поперечносмугасті рушники з мотивами «павучків», «хрестиків», «решіток». У «заборових»

рушниках, які ткали в Косові, селах Шешори, Яворів, Ясіня, а також у м. Вижниці, основний декор зосереджували на поздовжніх краях з виділенням основної, ширшої смуги, заповненої мотивами килимового ткання й доповненої вузькими дрібноузорними смужками. Починаючи з 1930–1940-х років, а особливо в 1960–1970-х роках, рушник почав відігравати важливу роль в інтер'єрі житлових та громадських споруд. В їхній орнаменті використовували мотиви верет, ліжників, скатертин, наволочок тощо. Відбулася трансформація місцевих традицій: ускладнення композицій, поліхромії. Найрізнманітнішими були вироби Косова та прилеглих місцевостей. Своїми рушниками відомі ткачі Е. Іванишин, Д. Соколюк та М. Федорчук.

Порт'єри набули поширення в регіоні в 1960–1970-х роках, найбільше в Косові та прилеглих селах. Споріднені з іншими видами тканин вони поступово увійшли в побут, наслідуючи орнаменту та палітру верет, скатертин, килимів.

До килимових виробів за технікою ткання й орнаментикою подібні хідники Гуцульщини. Вони мають поперечносмугасту композицію з мотивами ромбів, розет, клинців тощо.

У регіоні виробляли різноманітні гатунки полотен для одягу, сукон для чоловічого та жіночого верхнього вбрання. Найтонше полотно – «шістнадцятку» – використовували для переміток, з грубіших чиноватих полотен шили одяг. Із сукна натурального кольору виготовляли гуглі, петики, сердаки, з фарбованого – крашениці. Для Гуцульщини характерне побутовання впродовж ХХ ст. незшитого жіночого поясного одягу – запасок, околичок, опинок, а також своєрідних доповнень до одягового комплексу – поясів (крайок) і сумок.

Запаски Гуцульщини із саржевим тканням «в ялинку» доповнювали дрібним поперечносмугастим візерунком. На бічних поздовжніх краях виробу робили обрамлення вузькими смугами – «засновками» (НМУНДМ, інв. № КТ–681, КТ–688, КТ–689). На Гуцульщині існувало декілька типів запасок. Для виробів центральних районів характерні насичені відтінки, контрастні кольорні поєднання. Для східних районів типові холодніші відтінки, поєднання поперечносмугастого декору із широкою смугою орнаменту внизу виробу. У західній частині Гуцульщини запаски мали дрібновізерунковий декор.

Опинки (горботки) прикрашали смугастим декором на двох крайніх частинах, центральне поле виробу залишали однотонним чорним або вишневим. Особливість гуцульських опинок – поздовжні узорні смуги «піснівки». Вузьчі

зверху, ширші знизу ці яскраві смуги утворюють своєрідне візерункове обрамлення.

Багатством барв вражають перемітки («обруси», «намітки», «рантухи», «плати») Гуцульщини. Їх поздовжні кінці переткано яскравими візерунковими смугами, тканими перебіркою технікою «заборами». «Забори» гуцульських переміток мають тридільну структуру горизонтальних орнаментальних смуг. Основну ширшу смугу утворювали розетковими та ромбоподібними мотивами. Серед мотивів орнаменту – «гребінці», «очки», «клинці», «пили» тощо. У поліхромних переміткових «заборах» домінував червоний колір у поєднанні з фіолетовим, рожевим, синім і зеленим. Теплі барви переважали в перемітках Косівського, Надвірнянського, Вишницького районів, холодні – у виробках Верховинського, Рахівського та Путильського<sup>42</sup> (НМУНДМ, інв. № КТ-639, КТ-640, КТ-645, КТ-647, КТ-648, КТ-654).

Пізніше замість переміток почали носити «старовіцькі хустки» прямокутної форми, переткані гладкими та дрібновізерунковими смугами.

Для гуцульських поясів характерна різноманітність композиційних і кольорових вирішень. Пояси прикрашали поздовжніми узорними смугами, поперечно розташованими рядами орнаменту. «Очкати» пояси мали поздовжнє розміщення ромбоподібних фігур. Особливо багаті за композиційним та кольоровим вирішенням «забирані», «забористі» пояси. У 1930–1940-х роках у Косові на їх виготовленні спеціалізувалися родини Джуранюків, Ясельських та Горбових<sup>43</sup>.

Тканини для бесагових сумок Гуцульщини ткали чиноватим переплетенням. Для виробів Верховинського району типовий великий рапорт клітчастого візерунка з використанням вишневих, фіолетових та червоних смуг. Своєрідними були клітчасті бесагові тканини Космача, що поєднували чорно-білі смуги з кольоровими – оранжевими, червоними, жовтими.

Святкові «дзюбеньки» мали декор із дрібних клітин або вертикальних смуг. Найяскравіші кольорові тканини для сумок походять з околиць Косова (НМУНДМ, інв. № КТ-530н, КТ-531). У Верховинському, Рахівському та Путильському районах виготовляли сумки з переважанням холодних відтінків.

У тканинах **Бойківщини** домінувала лляна й конопляна сировина, у гірських селах у ткацтві використовували вовну. Серед технік поширене саржеве та перебірне ткацтво. У компо-

зиціях верет, наволочок, скатертей і рушників переважав геометричний орнамент, стримане кольорове вирішення з домінуванням червоно-чорних та червоно-синіх кольорів.

Покривала – «плахти», «вілахи» – невибагливі за декором, лаконічні за кольором. У селах Старосамбірщини ці вироби зшивали з двох-трьох пілок, у Тячівському, Хустському й Мукачівському районах – з двох-трьох і навіть чотирьох пілок. Ажурна мережка в місцях їх з'єднання слугувала виразним акцентом. Ткали прості полотняні та чиноваті лляні покривала з візерунком «на вічка», «на косу», «на сосонку». Виразність саржевого ткацтва підсилювали одинарні або парні чорні, червоні смуги – «партиці» – по всьому полотнищу. Поряд з «перетиканими» плахтами в східній частині Бойківщини побутовали клітчасті з чорно-білими та чорно-біло-червоними смугами однакової ширини<sup>44</sup>. Своєрідним типом бойківських покривал були вовняні коци («коці», «годзи») з двостороннім ворсом, а також поперечносмугастим чи клітчастим декором<sup>45</sup>. Найбільше таких виробів виготовляли на сході Бойківщини, у Долинському та Рожнятівському районах<sup>46</sup>.

У виготовленні скатертин («обрусів», «обрусків») перевагу надавали льону. Ці вироби ткали простим полотняним переплетенням і різновидами саржевого – «на партиці», «на косу», «на кружки» тощо. Для Бойківщини типові дрібновізерункові поперечносмугасті скатертини з домінуванням червоного та синього кольорів. Незначне поширення в регіоні мали перебірні обрусі та «павучкові» скатертини. Типова деталь бойківських скатертин – ажурна мережка, що з'єднувала дві пілки, та китиці на краях виробу.

У регіоні здавна побутовали серветки для накриття, загорання хліба, серветки на паску («пулки»). Їх ткали перебіркою технікою в першій половині ХХ ст. відомі майстри С. Плечій (с. Либохори), П. Зінич (с. Ялинкувате), Ю. Ковач, М. Свида, В. Булецца (с. Пацьканьове) та ін.

Бойківські однотонні невеликі рушники для щоденного вжитку ткали полотняним переплетенням, саржевим «у чини», «у косиці», «у кружки», «на вічка», поперечносмугасті – з домінуванням червоного кольору. Найвиразнішими були перебірані рушники, суцільно заповнені

<sup>42</sup> Никорак О. Тенденції розвитку сучасного ткацтва Карпатського регіону // НТЕ. – 1987. – № 1. – С. 43, 44.

<sup>43</sup> Никорак О. Сучасні художні тканини Українських Карпат. – К., 1988. – С. 73.

<sup>44</sup> Никорак О. Українська народна тканина... – С. 220, 221.

<sup>45</sup> Коцями називали також ворсові килими, які широко побутовали в ХІХ – на початку ХХ ст. на Київщині, Полтавщині та Слобожанщині.

<sup>46</sup> Чугай Р. Ткацтво // Бойківщина: історико-етнографічне дослідження. – К., 1983. – С. 140.

орнаментальними смугами з мотивами розет, ромбів та хрестоподібних фігур. Своєрідністю позначені рушники «на грядку», «брусо», «брусята» – узорноткані «перебірані» поперечно-смугасті вироби.

Поряд із загальнопоширеними плахтами, скатертинами та рушниками в другій половині ХХ ст. на Бойківщині виготовляли хідники та порт'єри. Так, майстри Г. Яремич (с. Ясень), М. Коваль (сmt Перегінське) спеціалізувалися на виробництві порт'єр.

Хорошою якістю серед одягових тканин регіону вирізнялися полотна та сукна. У Самбірському й Старосамбірському районах ткали найтонші лляні полотна – «шістнадцятки» та «вісімнадцятки». У багатьох місцевостях виготовляли вовняну тканину – бите сукно (сірячину). «Волоська» сірячина була кращої якості, «гірська» – грубіша. На Бойківщині робили і тканини з довгим ворсом, призначені для гунь.

Декор бойківських поясів «крайок» та вузьких «тканиць» стриманий, в оздобленні сумок (бесаг, тайстер) переважала чорно-біла клітинка.

Тканини **Лемківщини** споріднені з бойківськими за багатьма ознаками. У ткацтві цього регіону лляна й конопляна пряжа також переважала над вовняною. Серед ткацьких технік найпоширеніше полотняне ткання, його різновид – репсове, рідше – саржеве. Перебірну техніку ткання в східній та південній частинах Лемківщини використовували для виготовлення покривал, пошивок, обрусів, рушників, інколи – опліч жіночих сорочок.

Найбільшу групу інтер'єрних лемківських тканин становили постільні вироби. Це конопляні або лляні «плати», «плахти» полотняного переплетення, рідше – чиноваті в скісні смужки та сосонки. Покривала мали стриманий декор, зокрема для півдня регіону характерні перебірані поперечно-смугасті «писані» червоно-білі плати.

Найбільшою різноманітністю характеризуються «плахти» закарпатської частини Лемківщини з геометричними візерунками розет, ромбів, хрестоподібних фігур. Для південно-східної частини Лемківщини властиві клітчасті покривала<sup>47</sup>.

«Пошевки» («заголовки», «заголовчини», «наволоки», «поволоки»), що увійшли в побут у 1910-х роках, були однотонними, смугастими, картатими. Найбагатшим декором прикрашали «пошевки» в східній частині Лемківщини, де їх виготовляли в 1940–1950-х роках. Узорну частину, «забір», зосереджували на бічному

краї виробу, вона складалася з ромбо-, хрестоподібних та розеткових мотивів. Поширений мотив – дванадцятипелюсткова розета. Для наволочок першої половини ХХ ст. характерні контрастні поєднання кольорів<sup>48</sup>.

Перебірні скатертини («обруси», «настільники», «накривала», «порти», «портики», «пілки», «пулки») були безузорними та візерунковими. Для них типова поперечно-смугаста композиція. У святкових скатертиних південної частини регіону переважали гладкоткані червоні смуги тридільної будови. Для східної частини Лемківщини типові поперечно-смугасті композиції з мотивами розет, напіврозет та хрестоподібних фігур. У таких селах, як Туриця, Новоселиця й Зарічеве ткали обруси з вільним укладом мотивів<sup>49</sup>.

Домоткані рушники – господарчі, святкові, інтер'єрні – розповсюджені на всій території Лемківщини в першій половині ХХ ст.

Рушники для щоденного користування – «утираки», «обруски», «уціраки», «фтераки» – мали невеликі розміри і стриманий декор у вигляді кількох поперечних смуг. Багатством композиції позначені обрядові рушники й вироби інтер'єрного призначення: кілкові та «для жердки», ткані пелюстковими кінцями рушники й вироби інтер'єрного призначення: кілкові та «для жердки», ткані пелюстковими кінцями рушники. Він мав три-п'ятидільний уклад з виділенням найширшої смуги, яку формують крупні хресто- та ромбоподібні або рослинні мотиви – ружі. Перебірні рушники виготовляли в селах Туриця, Дубринич, Тур'ї Ремети, Новоселиця, Сімер, Зарічеве (Перечинський р-н).

На Лемківщині ткали своєрідні рушники з орнаментальними смугами на одному кінці – «гайтки», що слугували для сповивання дитини<sup>51</sup>.

Серед одягових тканин Лемківщини вирізняються полотна та сукна для гунь. У лемківських селах Зарічеве, Дубринич, Сімер та Новоселиця побутовували сумки «портя», зшиті з двох пілок.

Тканини **Закарпаття** споріднені з лемківськими, гуцульськими та бойківськими.

У рівнинних і передгірних селах регіону розповсюджені однотонні верети («плахти»), оздоблені кількома червоними або темно-синіми смугами. Багатші за декором вироби мали поперечні смуги вздовж усього виробу або декор, розташований по довгому краю.

Геометричні та стилізовано-рослинні мотиви розет, ромбо- і хрестоподібних фігур домінува-

<sup>47</sup> Никорак О. Українська народна тканина... – С. 218.

<sup>48</sup> Там само. – С. 290, 291.

<sup>49</sup> Никорак О. Художнє ткацтво // Лемківщина: У 2 т. – Л., 2002. – Т. 2. – С. 249–251.

<sup>50</sup> Никорак О. Українська народна тканина ХІХ–ХХ ст. ... – С. 403, 404.

<sup>51</sup> Там само. – С. 405.

ли й у поперечносмугастому орнаменті наволочок і скатертин. У Мукачівському, Перечинському та Великоберезнянському районах тканий декор доповнювали ажурною мережкою на краях скатерті<sup>52</sup>.

На Закарпатті набули поширення рушники невеликого розміру з різнобарвним декором («брусо», «брусита»), які мали переважно декоративне призначення – за традицією їх розвішували на жердці. Декор у цих виробках займав дві третини довжини рушника. Унікальними є рушники Тячівського, Хустського, Іршавського, Мукачівського, Ужгородського та Свалявського районів Закарпатської області. У гірських селах побутували рушники з безузорними смугами червоного кольору<sup>53</sup>. Гладкі темночервоні ткани смуги чергували з візерунковими в рушниках Межигірського району (НМУНДМ, інв. № КТ-1180, КТ-1181).

У передгірних районах Закарпаття виготовляли клітчасті хідники з простими геометричними візерунками. У 1980-х роках почали ткати такі вироби килимовою технікою з різноманітними геометричними візерунками.

Серед одягових тканин вирізняються ткани пояси насичених контрастних кольорів з мотивами «шахівочок».

В українців **Холмицини** та **Підляшшия** найрозвиненішим було перебірне й ремізночовникове ткацтво. Серед інтер'єрних тканин поширення набули підляські плахти, рядна із саржевим ткацтвом «в поворотку», «в ялинку». Одним із центрів їх виготовлення була Біла Підляська. Рушники оздоблювали червоними та чорними переборами.

У декоруванні одягових тканин – сорочок, фартухів, запасок – переважав перебірний смугастий орнамент з мотивами ромбів, квадратів тощо<sup>54</sup>.

**Ткацтво в земських майстернях, артілях, на підприємствах системи художніх промислів.** Наприкінці XIX – на початку XX ст. з метою підтримки ткацького промислу на **Полтавщині** губернським земством було відкрито ремісничі училища й майстерні з підготовки досвідчених інструкторів, повітовими земствами започатковано навчальні майстерні з підготовки майстрів. У 1913 році в губернії діяло 17 таких майстерень. Одна з найбільших розташовувалася в с. Дігтярі Прилуцького повіту (1898) і діяла впродовж десяти років. Відповідно до розроб-

леної програми з повним курсом теорії ткацтва і фарбування, навчання в ній тривало три роки<sup>55</sup>. Велику майстерню з двома відділеннями в Миргороді та Сорочинцях було організовано в с. Олєфірівка Миргородського повіту. У цій майстерні в декоруванні скатертин, доріжок, ламбрекенів і подушок використовували переважно плахтовий візерунок<sup>56</sup>.

Місцевим ткачам допомагали досвідчені майстри з навчально-показових пунктів Полтави, Решетилівки (Полтавський пов.), Смілого (Роменський пов.), Пісків (Лохвицький пов.), Городища (Пирятинський пов.) тощо. Зокрема, найбільшим у губернії решетилівським навчально-показовим пунктом керували художниця В. Болсунова й майстриня Г. Ткаченко<sup>57</sup>. У 1913 році вироби решетилівської школи-майстерні (рушники, скатертини, серветки, доріжки) були відомі далеко за межами краю, з успіхом експонувалися на II Всеросійській кустарній виставці в Петрограді<sup>58</sup>.

Сприяння ткацькому промислу на Полтавщині здійснювалося не лише шляхом організації майстерень і навчально-показових пунктів, але й шляхом збуту виробів кустарним складом, допомоги матеріалами та засобами виробництва (удосконаленими ткацькими верстатами). За підтримки губернської управи було видано каталог кустарних виробів Полтавської губернії з типовим асортиментом ткацтва, вибілки, вишивки тощо<sup>59</sup>.

На базі решетилівської школи-майстерні в 1922 році засновано артіль «Троянда», яку пізніше перейменували. Її керівником була Л. Жиглінська, художником – В. Болсунова. З часом (у 1960 році) артіль реорганізували у фабрику художніх виробів ім. Клари Цеткін. Основний асортимент артілі, а згодом і фабрики, – рушники, скатертини, покривала, порт'єри, наволочки, доріжки, ткани перебіркою та човниковою техніками. У цих виробках переважав геометричний і геометризований рослинний орнамент, зокрема мотиви «вазон», «букет». Так, для тканих рушників і порт'єр типо-

<sup>52</sup> Никорак О. Сучасні художні тканини Українських Карпат. – С. 88–90.

<sup>53</sup> Там само. – С. 99–102.

<sup>54</sup> Кара-Васильєва Т. Ремесла і народне мистецтво // Холмицини і Підляшшия: історико-етнографічне дослідження. – К., 1997. – С. 234, 235.

<sup>55</sup> Обзор деятельности земств по кустарной промышленности. – С. 209, 210.

<sup>56</sup> Русское народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. – Пг., 1914. – С. 17.

<sup>57</sup> Наш рідний край (З історії освіти на Полтавщині в дореволюційний період). – Полтава, 1991. – Вип. 12. – С. 81.

<sup>58</sup> Русское народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. – С. 15–17.

<sup>59</sup> Каталог изделий, вырабатываемых кустарями Полтавской губернии и в земских учебных мастерских и продаваемых через земский склад. – С.Пб., 1912.



ві саме стилізовані «вазони». Для декору ска-тертин і покривал характерні смугасті та сітчасті композиційні структури. У кольоровій гамі виробів домінували блакитні, золотисті й коричневі відтінки<sup>60</sup>.

Майстерню в Дігтярях (нині – Чернігівська обл.) було перетворено на фабрику ім. 8 Березня. Традиційний асортимент – скатерки, на-волочки, гардини – виготовляли перебірною та човниковою техніками. Основним напрямом діяльності, як і від часу створення майстерні, був випуск плахтової тканини. Картатий барвистий візерунок плахти з рівновеликих квадратів або прямокутників використовували в декорі меб-левих та драпірувальних тканин, що набули нових рис завдяки застосуванню бавовни й віс-козної пряжі, ускладненню структури, зміні принципів творення візерунку відповідно до призначення текстилю в інтер'єрі<sup>61</sup>.

Своєрідно інтерпретовано плахтовий орна-мент у рапортних композиціях покривал, ска-тертин, порт'єр та гардин. У декорі наволочок і килимків шахові візерунки складаються в замкнені структури з ромбом, розетою чи зір-кою в центрі, облямівкою по краях. Трапляється доволі густа орнаментация й розташування клітин (НМІУ, інв. № Т-6266).

Важливе значення для подальшого виготов-лення плахтових тканин мала діяльність худож-ника С. Нечипоренка, який запровадив у вироб-ництво рентабельнішу заправку ткацького верста-та та запропонував нові композиційні вирішення. Так, у творах художників А. Хоменка й П. Бе-режної 1960–1970-х років більше вільного тла. В. Семенченко створив композиції у вигляді змі-щеного зигзага, досяг у плахтовій тканині свое-рідного ефекту тональних градацій<sup>62</sup>.

У тканих інтер'єрних виробках фабрики за-стосовували також, точно відтворюючи графіч-не вирішення, мотиви вишиваних рушників, а саме: «вазон», «букет», «гілку» (НМІУ, інв. № Т-6264, Т-6273). Іноді перебірне тка-ння імітувало різноманітні техніки полтавської вишивки (НМІУ, інв. Т-6270).

На початку ХХ ст. на **Чернігівщині** в с. Гоголів було відкрито навчально-ткацькі майстерні Остерським земством, у с. Нова Басань – Новобасанським сільськогосподар-

ським товариством<sup>63</sup>. Починаючи з 1922 року, ткацькі майстерні діяли в селах Княжичі, Аненів, Седнів, Борзна, місті Остері (Черні-гівський пов.), а також селах Олешки (Козе-лецький пов.), Вериківка, Володьково, Мона-стирище, Лешнівка (Ніжинський пов.), Меж, Броди (Сосницький пов.)<sup>64</sup>.

З-поміж багатьох осередків на початку ХХ ст. значним центром ткацтва залишався Кролевець (нині – Сумської обл.). За даними Н. Пакуль-ського, тут працювало найбільше ткачів. У ве-ликій кількості ткали «орляні рушники» та «рушники квітками», а також «миропільські», «київські», «богуславські» та «харківські»<sup>65</sup>. Розповсюдженими були вироби в «брокарівсько-му» стилі з малюнком з обгорток мила.

У рушниках, як і раніше, домінувало поєд-нання червоного та білого кольорів, застосову-вали різнокольорові нитки на так званих «га-русних» рушниках.

Поряд із традиційними перебірними вироб-ляли жакардові лляні скатерті, рушники і порт'єри. Відомо, що в 1904–1910 роках у Кролевці працював 21 жакардовий верстат, розповсюджений кустарним складом<sup>66</sup>.

У ткацькому асортименті Кролевця важливе місце посідали «борисівські» скатертини<sup>67</sup>.

Водночас з династією Риндіних збутом тканих виробів займалися скупники Ф. Анікієнко, П. Оболенський, А. Чернухин, Г. Рева. Існував також склад, де працювали кращі кролевецькі ткачі – О. Тарабан, Ф. Риндін, М. Ковбаса, Я. Ігнатенко та ін.<sup>68</sup>

Упродовж 1917–1921 років промисел у Кролевці майже завмер і лише на початку 1922 року місцеві ткачі об'єдналися в артіль. Наприкінці 1926 року в артілі «Відродження»<sup>69</sup> працювало 500 кустарів, пізніше їх кількість зросла до 800 осіб. Вони здійснювали виробни-цтво та збут тканин<sup>70</sup>.

<sup>63</sup> Доливо-Добровольская А. Знач. праця. – С. 545.

<sup>64</sup> Бутник-Сіверський Б. Українське радянське на-родне мистецтво. – К., 1966. – С. 55.

<sup>65</sup> Доливо-Добровольская А. Знач. праця. – С. 537, 538.

<sup>66</sup> Спаська Є. Кролевець. – Машинопис, 1928–1960 рр. – НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 48, од. зб. 14, арк. 153.

<sup>67</sup> Село Борисівка Курської губернії розташовувало-ся за 40 верст від Кролевця.

<sup>68</sup> Кролевецькі кустарі // Весвіт. – 1928. – № 7. – С. 11.

<sup>69</sup> У 1937 році перейменовано на артіль 20-річчя Жовтневої революції.

<sup>70</sup> Рерг Л. Художній переборний тканий промисел на Україні // Вісник промислової та промислово-кре-дитової кооперації України. – 1927. – № 7. – С. 27, 28.

<sup>60</sup> Суха Л. Артіль ім. Клари Цеткін в Решетилівці Полтавської області // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К., 1961. – Вип. IV. – С. 12, 13.

<sup>61</sup> Толочко П. Українське радянське плахтове тка-цтво // НТЕ. – 1962. – № 2. – С. 103–105; Художні промисли України: Альбом. – К., 1979. – С. 163.

<sup>62</sup> Жук А. Сучасні українські художні тканини. – К., 1985. – С. 85.



До 1930-х років за мотивами кралевецького перебірного ткацтва сформувався новий асортимент текстилю. З рушників зникли традиційні мотиви орлів, свічників, хрестів, натомість залишився лише геометричний орнамент. Новий тип кралевецьких рушників з емблемами СРСР, серпом і молотом, силуетами Кремля використовували як агітаційний матеріал – свого роду рушники-плакати.

У 1927 році до ювілейної Республіканської виставки ткачі виготовили одне з перших тематичних монументальних панно технікою перебору, поєднавши радянську емблематику з традиційним геометричним орнаментом. 1948 року кралевецькі майстри Я. Щербань і У. Палига вперше ввели в ткацтво сюжетні композиції – створили складні тематичні панно «Сільське господарство», «Донбас». Тематику 1950-х років відобразили панно «П'ятисотенниці», «Будови комунізму»<sup>71</sup>. Кралевецькі рушники ткали також за ескізами Центральної художньої експериментальної лабораторії в Києві (НМІУ, інв. № Т-7349).

У 1960 році на базі артілі було створено кралевецьку фабрику «Художнє ткацтво», на якій застосовували техніки перебірного та ремізно-човникового ткання. Для виробів характерний традиційний місцевий геометричний орнамент у поєднанні з радянською символікою. Тут створювали рушники до ювілеїв Жовтневої революції (НМІУ, інв. № Т-7347), рушники-подарунки до чергових з'їздів комуністичної партії (НМІУ, інв. № Т-7356/2), рушники із зображенням герба СРСР (НМІУ, інв. № Т-7405/1-3). Найтиповіші для Кралеваця рушники різноманітного призначення й розмірів з поперечносмугастою композицією, перебірні й човникові скатертини, покривала. В асортименті фабрики важливе місце посідали також серветки, порт'єри, наволочки, панно, тканини для одягу, зокрема жіночих суконь. Провідну роль у розвитку ткацтва відіграли головний художник фабрики І. Дудар, художниця О. Гавриш, ткалі В. Валова, Л. Орел, К. Кошук, Я. Коноваленко, М. Даценко та ін. Твори цих майстрів позначені глибоким знанням місцевих традицій<sup>72</sup>.

За ініціативою Укрхудожпрому в 1970-х роках організовано осередок ткацтва в Новій Басані, де основними виробами були перебірні

рушники із зірчастими мотивами. Найвідоміша майстриня з їх виготовлення – Г. Герасименко.

На **Київщині** під опікою громадського кустарного товариства було організовано ткацькі школи-майстерні в м. Кагарлику та в с. Оленівка (Васильківський пов.). З кінця XIX ст. ткацтво набуло промислового значення в Іванкові та Богуславі. У 1920-х роках створено ткацькі артілі, зокрема в Зозові відкрито одну з перших ткацько-вишивальних артілей «Ткач», яка об'єднала 50 майстринь (1927). У 1922 році організовано артіль у с. Оленівка. Тут виготовляли вишивані, перебірні та вибійчані тканини. У київській артілі «Жіноча праця» створювали сорочки, гарнітури для столу, гардини, доріжки, подушки, хустки тощо<sup>73</sup>.

На початку 1930-х років у давньому ткацькому осередку Богуславі було створено промартіль «Жакардпрядсукно», де виготовляли жакардові доріжки, рушники та інші вироби. 1945 року організовано артіль «Перемога», яка об'єднала 70 ткаць. У 1960-х роках артіль реорганізовано у фабрику художніх виробів, де працювали такі художники й майстри, як Г. Анджієвський, Н. Скопець, С. Галицька. Серед найкращих ткаць – Я. Коваль, М. Лінська, А. Мінаєва, М. Голик та ін. Головний інженер фабрики І. Нечипоренко розробив нову технологію виготовлення тканин за рахунок особливого заправлення ткацького верстата<sup>74</sup>, що дозволило, зберігаючи місцеві традиції, урізноманітнити асортимент виробів. На підприємстві виготовляли рушники, скатертини, порт'єри, покривала, серветки, сукні, фартухи, купони для спідниць тощо. Богуславські тканини поперечносмугасті з різноколірними гладкими та візерунковими смугами з дрібними мотивами «ромбів», «зірок», «стовпчиків», «решіток» та ін. Багатства колориту досягали шляхом поєднання червоного, сірого, синього, чорного та жовтого кольорів. У нових тканинах більше місця займало тло, виявляючи красу фактури й образність орнаментальної структури.

Використання в 1950–1980-х роках у тканинах поряд із традиційними мотивами елементів партійної та державної символіки надавало їм вигляду плаката. Як і в кралевецьких рушниках, у виробах Богуслава трапляються зображення герба СРСР (МІБ, інв. № Т-468), написи-присвяти черговим партійним з'їздам (МІБ, інв. № Т-467), ювілейні дати (МІБ,

<sup>71</sup> Шевченко Л. Социалистические преобразования в культуре и быте рабочих Кралевецкой ткацкой артели им. 20-летия октябрьской революции // СЭ. – 1954. – № 4. – С. 147.

<sup>72</sup> Жук А. Кралевецькі узорні тканини // НТЕ. – 1978. – № 3. – С. 70–75; Художні промисли України... – С. 162.

<sup>73</sup> Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво. – С. 55–58.

<sup>74</sup> Нечипоренко І. Опыт работы Богуславской фабрики «Победа» по совершенствованию технологии ручного узорного ткачества. – М., 1974.

інв. № Т-473, Т-492), зображення новобудов (МІБ, інв. № Т-471) тощо.

І. Нечипоренко, працюючи на фабриці близько сорока років, створив 600 творів, серед яких рушники «Цвіт калини», «Чорнобиль», «Боже, Україну збережи», «Богуславський», а також скатертини «Настільник» та «Рання весна». У цих творах майстер поєднав різноманітні фактурні переплетення, почергово зіставляючи широкі орнаментальні смуги з дрібними гладкими (МІБ, інв. № Т-663, Т-684, Т-700).

Твори Н. Скопец, зокрема скатертини з комплектами серветок, побудовані на зіставленнях контрастного тла й візерунка – синього й білого, зеленого та помаранчевого, жовтого й білого тощо (МІБ, інв. Т-598). Новаторським пошуком позначеної рушники майстрині 1980-х років («Чорнобривці», «Волошки», «Зима»).

Ткацькі традиції підприємства знайшли своє продовження у творах молодшого покоління майстрів, а саме: рушниках «Мамина вишня», «Ой роде наш красний» О. Попової та скатертинах «Ніжність», «Рось», «Волошка» В. Мащенко.

У системі художніх промислів Київщини вагому роль відігравала переяслав-хмельницька фабрика художніх виробів ім. Б. Хмельницького, в асортименті якої були плахтові тканини, поєси та крайки, виконані за малюнками місцевого художника К. Кулика.

На **Київському Поліссі** в с. Обуховичі було організовано ткацький цех, що став філією київського виробничо-художнього об'єднання ім. Т. Шевченка. Масово виготовляли вироби за зразками Г. Верес. У своїх творах «Женці жнуть», «Золота осінь» та «Квіти Полісся» майстриня надала традиційним поліським рушникам нового звучання. Значне художнє навантаження відіграє тло, мотиви масштабні, кольорове вирішення контрастне й насичене.

Наприкінці 1960-х років асортимент тканин розширився, почали виготовляти доріжки, серветки, наволочки, скатерки тощо. Однак основним виробом залишився рушник, традиційна червоно-чорна гама якого збагатилась яскравими кольорами – жовтим, блакитним та зеленим. Особливий попит мали обрядові, насамперед весільні, рушники з вишуканими композиціями, які ткали в цеху за зразками О. Козяр-Бондаревої. Їм притаманна особлива святковість та урочистість. У рушниках 1960–1970-х років вільне тло доповнено поперечними дрібновізерунковими смугами.

У першому десятилітті ХХ ст. на **Буковині** утворено ткацькі майстерні під керівництвом Є. Прибильської, М. Генке та К. Костецької. Ткацьку школу засновано в Чернівцях.

У 1945 році в Хотині організовано артіль, яку в 1960 році реорганізували у фабрику.

Окрім основної продукції – килимів – тут виготовляли доріжки й серветки. У 1949 році було створено Чернівецький текстильний комбінат.

Одним з найважливіших ткацьких осередків на **Гуцульщині** був Косів з його околицями. У 1882 році з метою покращення стану ремесла було утворено ткацьке товариство та школу, серед учнів якої – відомі в майбутньому ткачі Р. Горбовий, Й. Джуранюк та М. Ганущак.

У 1910–1930-х роках у Косові діяло більше десяти ткацьких і килимарських майстерень. Найвідомішими з них були підприємства І. Біблюка, Ю. Романіва, К. Медведчука та ін.<sup>75</sup>

Важливу роль серед ткацьких підприємств міста відіграла спілка «Гуцульське мистецтво» (1922–1939). У ній співпрацювали майстри-ткачі та професійні художники, використовуючи в ткацтві й килимарстві типові мотиви гуцульської орнаментики. 1939 року на основі спілки було організовано художню артіль ім. Т. Шевченка, невеликі артілі виникли в Кутах, Пістині та Печеніжині.

У повоєнні роки артілі зазнавали реорганізацій, отримували нові назви. Як і в інших осередках, під впливом ідеологічного диктату у виробі виникли нові мотиви.

У 1959 році в Косові було організовано Художньо-виробничі майстерні Художнього фонду УРСР, а при них ткацький цех, до якого увійшли майстри-надомники із сіл Шешори, Яворів, Розтоки, Пістинь. У традиційних для цих осередків поперечносмугастих веретах поєднано човникове та килимове ткання.

Основний асортимент художньо-виробничого об'єднання «Гуцульщина» – верети з традиційною поперечносмугастою композицією та складними візерунками. Малюнки до «павучкових» верет створювали майстри І. та Ю. Бовичі, В. Процюк, О. Горбова, художник С. Повшук.

Особливо виразні розмаїття композицій верети Ю. Бовича, у яких у різних комбінаціях поєднано мотиви «кривульок», «клинців», «скосиків», «павучків», «рачків» та хрестоподібних фігур. У творах майстра 1960–1970-х років домінують яскраві кольори, натомість у виробі 1980-х років кольорова гама стримана. Складне ажурне мереживо нагадують ткані вироби О. Горбової. Для них характерна ювелірна розробка орнаменту, витончене поєднання кольорів.

У 1980-х роках за ініціативою Художнього фонду УРСР у Коломиї Івано-Франківської

<sup>75</sup> Сидорович С. До історії розвитку народного ткацтва в Косівському районі Станіславської області // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1957. – Вип. III. – С. 45.

області організовано ткацький цех, де виготовляли традиційні для **Покуття** верети, рушники, скатертини, серветки та порт'єри.

На **Закарпатті**, у м. Ужгороді, 1946 року було створено художньо-виробничий комбінат Худфонду УРСР із залученням відомих місцевих майстрів. Ткачі К. Антоник, Є. Вешелені, В. Дерцені ткали доріжки, рушники, наволочки за місцевими зразками. У 1950-х роках організовано артіль ім. 1 Травня в місті Іршаві, де технікою перебору виготовляли верети (НМІУ, інв. № Т-6449). 1971 року відкрито ткацький цех у с. Новоселиця (Тячівський р-н), Рахівську фабрику художніх виробів (цехи в селах Ясіня і Богдан).

Ткацтво ХХ ст. – це яскраве, багатогранне мистецьке явище, репрезентоване в музеях України численними зразками творчості окремих майстрів і локальних осередків. Регіональна самобутність ткацтва, що проявилася насамперед в образно-пластичній мові орнаменту, у багатій різноманітними варіантами назв народній термінології, особливостях технологічних процесів, стала підґрунтям для розвитку промислового виробництва, сприяла збереженню та примноженню здобутків давньої ткацької традиції.

Н. СТУДЕНЕЦЬ

### Список ілюстрацій

1. Скатертина (фрагмент). Початок ХХ ст. с. Новосілки Деснові, Київська обл. Коноплі; ремізно-човникове тканиня. НМНАПУ. Фото Н. Студенець.
2. Скатертина (фрагмент). Перша половина ХХ ст. с. Красне, Чернігівська обл. Коноплі; ремізно-човникове тканиня. НМНАПУ. Фото Н. Студенець.
3. *У. Тимошук*. Рядно (фрагмент). 1980-ті рр. с. Залаззя, Волинська обл. Бавовна, вовна; перебірне тканиня. НМНАПУ. Фото Н. Студенець.
4. *Н. Каширук*. Верета (фрагмент). 1950-ті рр. с. Гончарівка, Вінницька обл. Коноплі, бавовна; ремізно-човникове тканиня. ВОКМ. Фото Н. Студенець.
5. *С. Мацюк*. Скатертина (фрагмент). 1950-ті рр. с. Яблунівка, Вінницька обл. Бавовна; ремізно-човникове тканиня. ВОКМ. Фото Н. Студенець.
6. Скатертина (фрагмент). 1900-ті рр. с. Сороки, Івано-Франківська обл. Коноплі, бавовна; ремізно-човникове, перебірне, закладне тканиня. НМНМГП. Оpubліковано у виданні: *Никорак О.* Українська народна тканина ХІХ–ХХ ст. Типологія, локалізація, художні особливості. – Л., 2004. – Ч. 1. – С. 196.
7. Серветка на хліб. Перша половина ХХ ст. Житомирське Полісся. Коноплі; човникове тканиня. НМНАПУ. Фото Н. Студенець.
8. Наволочка. Початок ХХ ст. Житомирське Полісся. Бавовна; тканиня «в переклад». НМНАПУ. Фото Н. Студенець.
9. Наволочки. Перша половина ХХ ст. села Белелуя, Русів, Івано-Франківська обл. Коноплі, бавовна; ремізно-човникове, перебірне, закладне тканиня. Оpubліковано у виданні: *Никорак О.* Українська народна тканина ХІХ–ХХ ст. – С. 163.
10. Рушник (фрагмент). Перша половина ХХ ст. Київська обл. Коноплі; човникове тканиня. МІБ. Фото Н. Студенець.
11. Рушник (фрагмент). 1960-ті рр. с. Жадове, Чернігівська обл. Коноплі, бавовна; перебірне тканиня. НМНАПУ. Фото Н. Студенець.
12. Рушник (фрагмент). Початок ХХ ст. с. Анисів, Чернігівська обл. Бавовна; перебірне тканиня. НМНАПУ. Фото Н. Студенець.
13. Рушник (фрагмент). 1940 р. с. Грабове, Волинська обл. Льон, бавовна; ремізно-човникове, перебірне тканиня. Оpubліковано у виданні: *Никорак О.* Українська народна тканина ХІХ–ХХ ст. – С. 521.
14. *Г. Драчук*. Рушник (фрагмент). 1983 р. с. Дашківці, Вінницька обл. ВОКМ. Фото Н. Студенець.
15. Рушник «на грядку» (фрагмент). Перша половина ХХ ст. Перечинський р-н, Закарпатська обл. Коноплі, бавовна; полотняне, перебірне тканиня. НМНАПУ. Фото Н. Студенець.
16. Рушник (фрагмент). 1920-ті рр. с. Вовчківці, Івано-Франківська обл. Коноплі, бавовна; ремізно-човникове, перебірне, закладне тканиня. НМНМГП. Оpubліковано у виданні: *Никорак О.* Українська народна тканина ХІХ–ХХ ст. – С. 488.

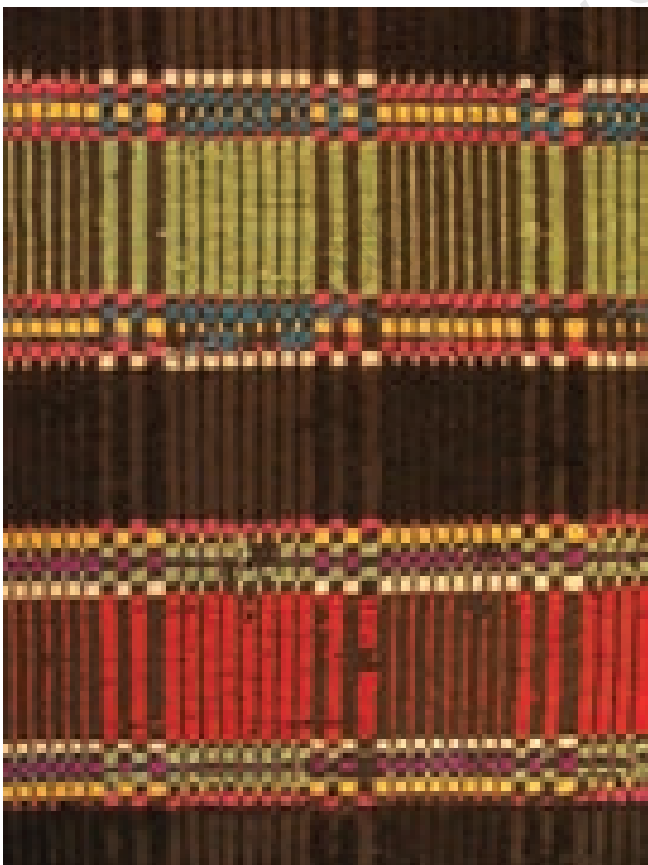
17. *Є. Самокищук*. Рушник (фрагмент). 1950 р. с. Прокурава, Івано-Франківська обл. Бавовна; ремізно-човникове, перебірне тканиня. НМНМГП. Опубліковано у виданні: *Никорак О.* Українська народна тканина ХІХ–ХХ ст. – С. 485.
18. Рушник «на грядку» (фрагмент). 1930-ті рр. Закарпатська обл. Коноплі, бавовна; полотняне, перебірне тканиня. НМНАП. Фото Н. Студенець.
19. Тайстра. Початок ХХ ст. Буковина. Вовна; рахункове тканиня. НМУНДМ. Фото Н. Студенець.
20. Горботка (фрагмент). 1950 р. с. Волока, Чернівецька обл. Вовна, шовк; перебірне тканиня. НМУНДМ. Фото Н. Студенець.
21. Крайка (фрагмент). Початок ХХ ст. с. Попельники, Івано-Франківська обл. Вовна; перебірне тканиня. НМНАПУ. Фото Н. Студенець.
22. Крайка (фрагмент). Кінець ХІХ – початок ХХ ст. с. Гарасимів, Івано-Франківська обл. Вовна; перебірне тканиня. НМНАПУ. Фото Н. Студенець.
23. Крайка (фрагмент). Початок ХХ ст. с. Попельники, Івано-Франківська обл. Вовна; перебірне тканиня. НМНАПУ. Фото Н. Студенець.
24. Крайка (фрагмент). 1980-ті рр. с. Старий Косів, Івано-Франківська обл. Вовна; перебірне тканиня. НМНАПУ. Фото Н. Студенець.
25. Наволочка. 1939 р. с. Дігтярі, Чернігівська обл. Фабрика ім. 8 Березня. Віскоза; перебірне тканиня. НМІУ. Фото Н. Студенець.
26. Плахтова тканина (фрагмент). 1947 р. с. Дігтярі, Чернігівська обл. Артіль ім. 8 Березня. Муліне, шовк; човникове тканиня. ПХМ. Фото Н. Студенець.
27. *В. Семенченко*. Фартухи для сценічних костюмів. 1976 р. с. Дігтярі, Чернігівська обл. Фабрика ім. 8 Березня. Віскоза, бавовна; перебірне тканиня. Опубліковано у виданні: *Ткацтво // Художні промисли України: Альбом. – К., 1979. – Ілюстр. 10.*
28. Наволочка. 1939 р. с. Дігтярі, Чернігівська обл. Фабрика ім. 8 Березня. Бавовна, віскоза; перебірне тканиня. НМІУ. Фото Н. Студенець.
29. *О. Міщенко*. Портъера (фрагмент). Початок 1990-х рр. м. Богуслав, Київська обл. Фабрика художніх виробів «Перемога». Бавовна, віскоза; човникове тканиня. МІБ. Фото Н. Студенець.
30. Скатертина (фрагмент). м. Богуслав, Київська обл. Фабрика художніх виробів «Перемога». Бавовна, віскоза; човникове тканиня. МІБ. Фото Н. Студенець.
31. Рушник (фрагмент). 1988 р. м. Богуслав, Київська обл. Фабрика художніх виробів «Перемога». Бавовна, віскоза; човникове тканиня. МІБ. Фото Н. Студенець.
32. *І. Нечипоренко*. Фартух. 1980-ті рр. м. Богуслав, Київська обл. Фабрика художніх виробів «Перемога». Бавовна, віскоза; човникове тканиня. МІБ. Фото Н. Студенець.
33. Скатертина (фрагмент). 1980-ті рр. м. Богуслав, Київська обл. Фабрика художніх виробів «Перемога». Бавовна, віскоза; човникове тканиня. МІБ. Фото Н. Студенець.



1



2



3



4





5



6



7

8



9



10



11



12



13



14



15



16



17

18





20



19



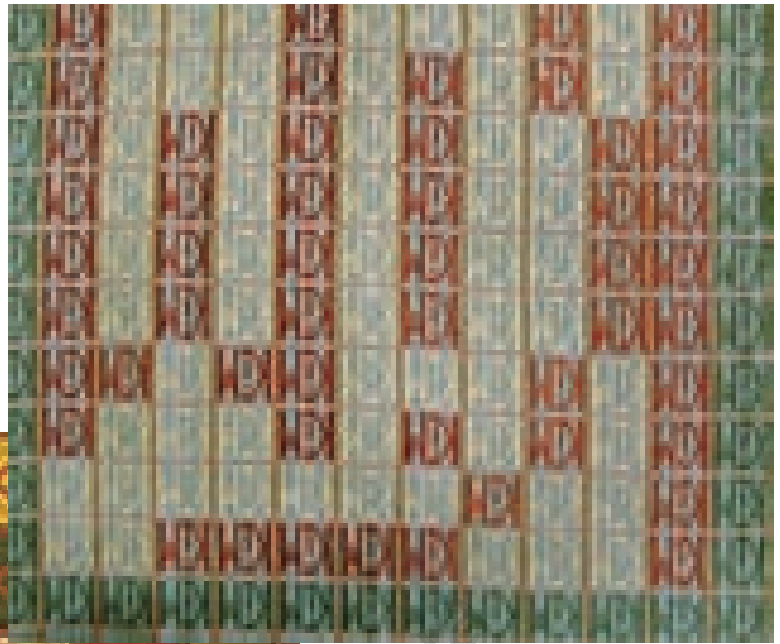
21

22

23

24

25



26



27



28



29



30



31



32



33



# Килимарство





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

*Н. Бабенко.* Килим «Лелечине сонце». 1987 р.  
сmt Решетилівка, Полтавська обл. Решетилівська фабрика. Вовна; кругляння.  
Опубліковано у виданні: Народне мистецтво. – 1997. – № 2. – С. 4 обкладинки.

## КИЛИМАРСТВО

У продовж ХХ ст. килимарство в Україні було одним із пріоритетних видів народних художніх промислів. Цей період в історії вітчизняного килимарства позначений виникненням нових виробничо-професійних та художньо-стильових практик, що якісно видозмінили характер його розвитку. Водночас усе різноманіття, якого досяг промисел у цей час, сформувалося на єдиному ґрунті народної традиції, що відрізняє килимарство ХХ ст. від аналогічних мануфактур попередніх періодів, де переважало взорування на зразки елітарного мистецтва.

До початку ХХ ст. українське народне килимарство мало широку географію регіональних осередків – від західних областей (Станіславщина<sup>1</sup>, Буковина, Львівщина, Волинь, Тернопільщина) до центральних та південних (Вінниччина, Полтавщина, Житомирщина, Київщина, Чернігівщина, Одещина). Така обставина стала запорукою для поширення розгалуженої мережі кустарних промислів, а згодом – упродовж наступних десятиліть – виникнення спеціалізованих виробничих об'єднань різного рівня. Кустарне килимарство – явище, що зародилось у другій половині ХІХ ст. серед прошарку малоземельних або безземельних селян, які з метою заробітку виготовляли продукцію для продажу, проте на порубіжжі ХІХ–ХХ ст. почало занепадати внаслідок появи на ринку дешевих фабричних килимів машинного виробництва<sup>2</sup>. Цей процес поступово вдалося призупинити завдяки об'єднанню кустарів навколо спеціалізованих ремісничих майстерень та шкіл. Особливу увагу збереженню кустарного промислу приділяла держава. Услід за діяльністю, що її намагалися провадити в цьому напрямі губернські земства царської Росії, у 1919 році радянська влада видала декрет «Про заходи сприяння кустарній промисловості»<sup>3</sup>, а згодом було створено «Укркустпром» як профільний орган для керівництва цією галуззю народного господарства. Наступним кроком політики щодо кустарного виробництва стали артілі, які до 1950-х років залишались основною формою організації у сфері народних художніх

промислів, а в 1960-х роках були реорганізовані у фабричні підприємства.

Як первинне джерело вищезначених процесів народне килимарство продовжувало паралельно розвиватися протягом першої половини ХХ ст., однак, не витримуючи конкуренції з масовими виробами фабричного походження, які швидко адаптувались у побуті сільського населення, воно стрімко почало занепадати й до 80–90-х років ХХ ст. фактично вийшло з ужитку. Народне килимарство у ХХ ст. не переставало взаємодіяти з промисловим виробництвом. У цьому контексті народний килим перейняв чимало запозичень, які відчутно вплинули на його художньо-стильову структуру. Багато нововведень перейшло сюди з кустарних виробів, призначених для міського середовища, які мали своє специфічне художнє вирішення та наповнення, узятє з тиражованих малюнків, де переважали здебільшого багатоколірні реалістично трактовані флористичні й зооморфні мотиви. На художній якості килимів також суттєво позначилася заміна природних барвників аніліновими – штучного спектра та інтенсивнішого колірного звучання. Зазначені чинники започаткували сталу тенденцію, яка повсюдно проникла в українське килимарство, нашаровуючись на самотутні риси його регіональних осередків.

На початку ХХ ст. в народному побуті домінували гладкі двобічні килими з геометричною, рослинно-геометричною та рослинною орнаментикою. Геометричний тип орнаменту є давнішою формою – ці килими, відомі по всій Україні, виконують рахунковими техніками на горизонтальному верстаті. Килими так званого рослинного типу, що за способом ткацтва (техніка «кругляння») споріднені з гобеленом, у ХХ ст. трапляються в центральних районах – переважно на Полтавщині, Київщині та Чернігівщині. Як окреме явище з останньої чверті ХІХ ст. народний художній текстиль заповнили ткани й вишиті рахунковими техніками натуралістичні зображення, що подекуди витіснили традиційні. Такі форми орнаментики у ХХ ст. проявилися в килимах Київщини, Поділля, Буковини й Тернопільщини<sup>4</sup>.

Попри окреслені трансформаційні процеси, українське народне килимарство змогло зберегти свої локальні риси протягом першої половини ХХ ст. На цьому тлі усталилася своєрідна диференціація, яка збереглася й у промисловості. Так, на Правобережжі, особливо в західних областях, основним предметом виробни-

<sup>1</sup> Від 1962 року – Івано-Франківщина.

<sup>2</sup> Жук А. Українські народні килими: ХVІІ – початок ХХ ст. – К., 1966. – С. 52.

<sup>3</sup> Жук А. Український радянський килим. – К., 1973. – С. 10.

<sup>4</sup> Жук А. Українське дожовтневе килимарство // НТЕ. – 1963. – № 2. – С. 64.

цтва залишалися килими геометричного типу (у тому числі з геометризаним рослинним орнаментом). Народне ткацтво Лівобережжя цього періоду представлене геометричними й рослинними килимами<sup>5</sup>, серед яких останні вирізняються складнішим художнім вирішенням та композиційною варіативністю. Килимам такого гатунку приділяли більшу увагу, і в подальшому саме на їх виготовленні спеціалізувалися регіональні промислові підприємства.

Килимарство Правобережжя охоплює території Волині, Галичини, Закарпаття, Буковини, Поділля, Одещини та Кіровоградщини.

У Волинській губернії своїми килимами прославилися так звані шляхетські села, де населення було вільним, заможнішим і різнилося своїм побутом, слід також виокремити продукцію монастирських майстерень. У кустарному промислі губернії профільні господарства на початку ХХ ст. існували в Житомирському (3), Новоград-Волинському (4), Дубенському (23), Кременецькому (19), Старокостянтинівському (7) та Овруцькому повітах (22)<sup>6</sup>. Відомо, що у 20-х роках ХХ ст. ткацтву (у тому числі килимарству) навчали в приватних школах Кременця та прилучській бурсі Сестер Місіонерок<sup>7</sup>.

На початку ХХ ст. в сільському середовищі ткали килими з геометрично стилізованим орнаментом, який розвивається від найпростіших, узагальнених форм західноволинських зразків до вазонних композицій Північно-Східної Волині<sup>8</sup>. Чи не найбільшою складністю позначені вироби майстрів східних повітів губернії, зокрема сіл Бехи, Дідковичі, Васьковичі, Михайлівка, Мелені та Купеч на Коростенщині; Левковичі, Гошів на Овруччині; Чоповичі (нині – Малинський р-н Житомирської обл.), Бовсуни (нині – Лугинський р-н Житомирської обл.)<sup>9</sup> та ін. Тут килими мають три основні типи зображень: з ромбоподібними мотивами, геометризаними вазонами та зі стилізованим рослинним рапортом. Їх колорит висновується із червоної, зеленої, білої, жовтої, чорної та синьої барв.

<sup>5</sup> Ідеться про килими, виконані технікою вільної нитки («кругляння»).

<sup>6</sup> Кустарные промыслы в Волынской губернии по данным текущей сельскохозяйственной статистики. – Житомир, 1914. Цит. за: *Червяк К.* Килимарство на Коростенщині // *Наш край.* – 1929. – № 1/2.

<sup>7</sup> *Никорак О.* Українська народна тканина ХІХ–ХХ ст.: Типологія, локалізація, художні особливості. – Л., 2004. – Ч. 1. – С. 127, 128.

<sup>8</sup> *Запаско Я.* Українське народне килимарство. – К., 1973. – С. 46.

<sup>9</sup> Див.: *Кобилінська Н.* Килими Житомирського Полісся // *НМ.* – 2000. – № 3/4. – С. 18.

До першої групи належать килими «в кулаки» – оздоблені різнокольоровими хрестами; «в круги» – з ажурними контурними ромбами; «в козаки» – характерним елементом є ромби з відігнутими бічними зубцями, що своїм виглядом нагадують постаті людей, які стоять, взявшись у боки<sup>10</sup>. У композиційному плані ці мотиви утворюють різноманітні структури – як прості рапорти, так і облямовані широкою каймою медальйонні килими, іноді утворені комбінуванням різнотипних за стилем і манерою виконання форм. Приміром, у килимі із с. Бехи рослинна вигнута гірлянда оточує центральне поле, заповнене рядами ромбів-«козаків» та великих і менших зірчастих елементів.

Особливу увагу в килимах означеної групи привертає розробка орнаментики, а саме: акцентування контурів та гострозубчасте профілювання мотивів, що створюють ефект своєрідного графічного замережування всього поля. За своїм художнім устроєм ці килими східних районів Волинської губернії<sup>11</sup> перегукуються з анатолійськими килимами Туреччини.

Натомість килими вазонного типу виявляють близьку спорідненість зі східноподільськими зразками. Вони так само горизонтально орієнтовані, видовженого формату, із широкими берегами й оздоблені рядами крупних стилізованих вазонів.

Третя група килимів має місцеву назву «у вазони» й представлена вертикально орієнтованими рапортними композиціями. У них широка кайма доповнює укладені правильними рядами узагальнені зображення рослинних галузок або невеликих вазонів. На відміну від попередньої групи, мотиви («на дубовий лист», «калина») тут значно дрібніші й за своїм трактуванням тяжіють до орнаментики київських килимів. Поміж цих виробів інколи трапляються виконані нетиповою для регіону технікою «кругляння», що засвідчує вплив художнього ткацтва центральних областей.

До іншої категорії належать рахункові килими «у хрести», ткані в монастирських майстернях черниціями<sup>12</sup> за тогочасними візерунками для вишивки хрестом (звідси й походить їхня назва). Як правило, вони відрізнялися наявністю чорного тла, по якому були розкидані квіткові мотиви (здебільшого троянди), часто їх перемережували із зображеннями папуг або лелек. Подібні вироби слугували провідниками новомодних міських віянь у народний худож-

<sup>10</sup> *Червяк К.* Зазнач. праця. – С. 23.

<sup>11</sup> За сучасним адміністративним поділом здебільшого входять до Житомирської обл.

<sup>12</sup> Див.: *Червяк К.* Зазнач. праця. – С. 13–44.

ній текстиль, прищеплюючи йому непритаманне раніше тяжіння до натуралізму.

Варто зазначити, що в центральній-східних селах Волинської губернії килимоткацтво вплинуло на виготовлення запасок і фартухів.

На межі XIX–XX ст. с. Глиняни на Львівщині розвинулось у провідний килимарський осередок, майстри якого – представники ткацьких династій Ладичків, Чарковських, Чавсів, Хахулів<sup>13</sup> – прославилися своїми виробами далеко за межами краю. Поширенню їхньої продукції сприяло формування глинянського осередку на промислових засадах, що було пов'язано з діяльністю Ткацького товариства, заснованого в 1886 році<sup>14</sup> Ф. Решетилівичем, а також кількох приватних килимарень, де працювали майстри з Глинян та навколишніх сіл (Замістя, Заставне, Куровичі, Бортків)<sup>15</sup>. У результаті швидкого зростання виробництва в 1894 році тут відкрито ткацьку школу, у якій працювало два вчителі й було 33 верстати<sup>16</sup>. При школі організовано заклад «Килим глинянський», де виготовляли вовняні килими та лляні вироби на продаж. Серію орнаментальних композицій для килимів цього підприємства розробив Василь Цюнь<sup>17</sup>. Його роботи вирізняються «тактовною інтерпретацією народних мотивів, сміливими модерністичними пошуками»<sup>18</sup>. Спочатку глинянські промислові об'єднання відштовхувались від західноподільських та гуцульських народних килимів<sup>19</sup>, на основі яких уже в перших десятиліттях XX ст. було розроблено глинянський тип килима – з характерним композиційно-колеристичним вирішенням та орнаментикою. До ранніх різновидів, відомих ще від 1900-х років<sup>20</sup>, належать килими з малюнком «сонце», де щільно розміщені в ряд невеликі ромби центрального поля обрамлено подвійною каймою: вузькою зубчастою – на поздовжніх краях та широкими стрічками, заповненими геометризованими рослинними мотивами, – на попере-

чних. Художньою особливістю є акцент на тональних градаціях золотистої теракотово-вохристої гама, що від центральної найтемнішої смуги висвітлюється донизу й догори. Цей малюнок залишався у виробництві протягом усього періоду існування глинянського килимарського осередку. Окремі елементи західноподільського ткацтва (рослинні мотиви, простота їх групування на крупних кольорових площинах) були творчо переосмислені глинянськими майстрами.

Типовий для прикарпатського художнього ткацтва килимовий малюнок «гуцул» почали використовувати в Глинянах наприкінці XIX – на початку XX ст. Його композиція не має кайми й утворюється чергуванням широких та вузьких орнаментальних смуг. Широкі смуги (від трьох до семи) заповнюють форматні ромбоподібні медальйони. На відміну від свого першоджерела, ці килими вирішені в теплій гамі коричнево-пісочних та світло-золотистих відтінків.

До іншої групи належать килими з низкою ромбів на світлому полі та широкими темними берегами, а також килими спільного світлого тону, де центрична медальйонна композиція відмежована каймою.

За такого розмаїття, поєднуючи досвід різних регіональних традицій ткацтва з актуальним для свого часу стильовим пошуком, витворився так званий глинянський килим – геометричного типу, що характеризується теплою коричнево-вохристою гамою та лапідарним композиційним і орнаментальним вирішенням.

У намаганні відповідати тогочасним тенденціям, килимарні Глиняни активно впроваджували до свого асортименту нові розробки. Особливо це властиво таким провідним майстерням 20–30-х років XX-ст., як фабрики І. Хамули та С. Галана. Поряд з більш традиційними композиціями тут створювали рослинні килими, з яких одні були інтерпретацією народних зразків, другі – тяжіли до реалістичності квіткових зображень. Авторами нових картонів часто були професійні художники, як от Мирон Левицький, Дмитро Бутович, Василь Дядинок, Петро Холодний, Теодор Гриневич, Василь Бандиль<sup>21</sup>. За цієї широти новаторських пошуків на фабриці в Глинянах удалося досягти цілісності образного вирішення, тієї культури, що спиралася на «переосмислення глибинних традицій народного мистецтва, на єдине для усіх митців-проектантів переконання у необхідності її розвитку у руслі національних естетичних уявлень»<sup>22</sup>.

<sup>13</sup> Сидорович С. Художня тканина західних областей УРСР. – К., 1979. – С. 134.

<sup>14</sup> Гургула І., Чехович С. Майстри ткацтва та килимарства // Народні майстри. – Л., 1959. – С. 20.

<sup>15</sup> Там само. – С. 23.

<sup>16</sup> Rocznik Statystyki Galicji. – Lwow, 1897. – S. 94.

<sup>17</sup> Луковська О. Творча і педагогічна діяльність Василя Цюня // НЗ. – 2006. – Вип. 31-2. – С. 164–166.

<sup>18</sup> Шульга З. Барви і школи ткацьких осередків Західної України кінця XIX – XX ст. // ОМ. – 2002. – № 2. – С. 69–72.

<sup>19</sup> Див.: Гургула І., Чехович С. Зазнач. праця. – С. 22; Добрянська І., Запаско Я. Килимарство артілі «Перемога» в с. Глиняни Львівської області // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1956. – Вип. II. – С. 23.

<sup>20</sup> Жук А. Український радянський килим. – С. 117.

<sup>21</sup> Шмагло Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Л., 2005. – С. 187.

<sup>22</sup> Там само. – С. 386.

Крім Глинян, килимарство Львівщини розвивалося спорадично і, як правило, у більш спрощених формах. Так, мешканці сіл Радохівщини та Сокальщини ткали «килимці» – вузькі поліхромні смугасті доріжки, прикрашені дрібними квадратами й трикутниками зеленого, червоного та білого кольорів<sup>23</sup>. У низинних та гірських районах Львівщини широко побутувало виготовлення узорних і пасистих ліжників. Тривалий час ткали горяни в селах Орява, Тухля, Либохора, Волосянка та Ялинкувате на Сколівщині<sup>24</sup>. Основну частку становили пасисті ліжники темно-сірого, сіро-білого, брунато-сірого тональних поєднань<sup>25</sup>.

Упродовж ХХ ст. традиція килимарства продовжувала розвиватися в Закарпатті, зокрема в селах Ганичі, Арданове, Богдан, Дубове, Велике Поле, Велике Криве<sup>26</sup> (нині – Іршавського р-ну). Своєю ткацькою майстерністю на Закарпатті у ХХ ст. відомі сім'ї Візичканичів, Вердів, Гладунів та Уличів<sup>27</sup>.

Відмітною ознакою місцевих виробів є геометричні ромбоподібні мотиви дещо видовженої, загостреної форми, що утворюють вигадливий візерунок, який інколи суцільно покриває увесь килим. Подекуди суто геометричний орнамент переплітається з геометризованими рослинними елементами – гілками, квітками, смерічками<sup>28</sup>. Орнаменти закарпатських килимів забарвлені яскравими (рожевими, темно-вишневими, зеленими) кольорами й контрастно виділяються на чорному тлі.

Серед народного ткацтва Закарпаття окрему нішу займає ліжникарство, що зосереджене на територіях нинішніх Міжгірського, Іршавського, Тячівського та Рахівського районів. Для цієї групи виробів властиве компонування ахроматичними (сірими, брунатними, чорними) поперечними смугами по білому (рідше – сірому) тлу<sup>29</sup>.

У ХХ ст. килимарство на Станіславщині перетворилося на важливий регіональний промисел, зосібна в нинішніх Косівському, Снятинському та Коломийському районах. Динамічному розвою давніх традицій художнього ткацтва в краї сприяло виникнення спеціалізованих майстерень. Так, найвідомішу з них – Гуцульське мистецтво – 1922 року в Косові від-

крив художник з Чернігівщини Михайло Куриленко. До щойно організованої спілки належав також відомий етнограф Володимир Гнатюк. Основними завданнями вчений уважав такі: розвивати, поширювати й збирати гуцульські мистецькі твори, організовувати та підтримувати майстрів, давати їм роботу, забезпечувати сировиною, відбирати кращі твори для участі у виставках, збирати найцікавіші роботи, які в майбутньому ввійшли б до збірки музею гуцульського мистецтва й свідчили б про його високий художній рівень<sup>30</sup>. Метою спілки було відродження й розвиток національного килимарства. З цією метою М. Куриленко вивчав давні експонати музеїв, збирав в експедиціях по селах Галичини старі килими, перевів килимарське виробництво на місцеву вовну, прядену вручну, фарбовану рослинними барвниками. До розробки авторських композицій він залучив народних майстрів Ганну Герасимович, Володимира Гуза та вже відомих на той час професійних митців декоративного мистецтва – Василя Кричевського, Василя Крижанівського, Роберта Лісовського. Спираючись на народні традиції килимарства, нові проекти для спілки розробляли Олена Кульчицька, Святослав Гординський, Павло Ковжун, Микола Бутович, Петро Холодний (молодший), Михайло Осінчук, Василь Дядинок та Ярослава Музика<sup>31</sup>.

У своїй творчості художники спиралися насамперед на місцеві традиції килимарства, а також широко використовували надбання орнаментального мистецтва інших видів народної творчості. Під час розробки проектів килимів за основу творчої інтерпретації вони брали мотиви орнаментів з гуцульських вишивок, тканин, кахель, різьблення по дереву та виробів з бісеру. Широко митці застосовували надбання килимарства провідних осередків Поділля, Полтавщини та Київщини.

В умовах переходу на фабричне виробництво на початку ХХ ст. народний килимарський промисел поступово занепадав. Творчу роботу з відродження килимарства розпочали у Львові сестри Кульчицькі. Відомо, що Олена проектувала, а Ольга виконувала в матеріалі, глибоко вивчивши й засвоївши техніку ткання. Виконали вони 80–90 килимів<sup>32</sup>. Їхня творчість розвивалась у двох основних напрямках – вони робили копії старих килимів, а також на основі народних традицій створювали власні компози-

<sup>23</sup> Гургула І., Чехович С. Зазнач. праця. – С. 20.

<sup>24</sup> Никорак О. Зазнач. праця. – С. 279.

<sup>25</sup> Там само. – С. 280.

<sup>26</sup> Запаско Я. Зазнач. праця. – С. 58.

<sup>27</sup> Сидорович С. Зазнач. праця. – С. 132.

<sup>28</sup> Там само. – С. 59.

<sup>29</sup> Жук А. Регіональні художні особливості українського килима // Художні промисли. Теорія і практика: зб. наук. праць. – К., 1985. – С. 30.

<sup>30</sup> Гнатюк В. «Гуцульське мистецтво» у Косові // Діло. – 1923. – Ч. 13. – 21 квітня. – С. 2.

<sup>31</sup> Федорук О. К. Микола Бутович: життя і творчість (повернуті імена). – К.; Нью-Йорк, 2002. – С. 328.

<sup>32</sup> Гургула І. В. Килими Олени та Ольги Кульчицьких: Каталог виставки. – Л., 1960.



ції. Широко використовуючи орнаменти писанок, вишивок і ткацтва, Олена Кульчицька розробляла зразки килимів для спілки «Гуцульське мистецтво». Особливо слід відзначити її роботи «За мотивами кераміки», «Геометричний», «Подільський», «Сорок клинців», «Виноград», «Чорний» та «Дерево життя».

Вагомий внесок у розвиток килимарства спілки вніс художник Р. Лісовський. Спираючись на традиції східноукраїнського килимарства, він створив низку проектів, які мали неабияку популярність. Особливо вирізняється килим «Гетьманські птахи». Темно-синє тло виробу чітко і яскраво підкреслює загальний малюнок. Основою його художнього образу є зображення Дерева життя зі стилізованими птахами на гілках. У роботах П. Холодного (молодшого) відчутне прагнення до стилізації орнаментальних мотивів, укладених у рапортному порядку. Чимало килимів виконано за проектами С. Гординського. Виготовлені вони з вовни натурального кольору, де використано її тональний діапазон – від чорного до білого, через тонку градацію сірого кольору<sup>33</sup>. Особливо популярними були килими С. Гординського із серії «Шахівниця», килим «Коники», експортований до Швеції.

Взята участь у створенні проектів килимів М. Куриленко запросив до спілки талановитих народних майстрів. Так, творчо співпрацював випускник промислової школи у Львові В. Гуз, який розробив композицію килима з ритмічно укладеними галузками<sup>34</sup>, а також Г. Герасимович, яка в подальшому уславилась як видатна вишивальниця. Упродовж 1920–1930-х років за її проектами було створено понад тридцять так званих гуцульських килимів, у яких яскраво відбилася тенденція переосмислення орнаментальних композицій з вишивки, ткацтва, писанкарства і створення на цій основі нових вирішень. Серед них: «Інтарсія», «Вишивковий», «Крайка», «Низинний», «Скриньковий», «Пацьорковий», «Віконця», «Баранчики», «Гердановий»<sup>35</sup>.

Килимарство було найпоширенішим видом народного мистецтва. Серед косівських тогочасних майстрів відомі такі імена, як Олена Ключек, Юрко Джуранюк, Петро Вексляр,

Емілія Ониськів, Катерина Горбова, Степан Мартинюк, Іван Пасилюк<sup>36</sup>.

Вироби спілки мали великий успіх, про що свідчать Перша та Друга виставки, які відбулися в 1930-му та 1936 році в Промисловому музеї у Львові. Статистичні звіти 1935–1937 років яскраво засвідчують розвиток килимарства в цих роках на Гуцульщині та Покутті. Килимарським промислом займалися здебільшого в Косівському повіті: крім Косова, у Пістині налічувалося 380 верстатів, Микитинцях – 98, Соколівці – 50, Смодному – 45, Городні – 37, у селах Яворів, Кобаки, Старі Кути, Слобідка, Шешори, Тюдів, Прокурава, Яблунів, Березів було від 20 до 30 верстатів; у Снятинському повіті: у Джурові – 250 верстатів, Новоселиці – 80; у Городенківському повіті: у Чернелиці – 190. На Косівщині в 1937 році лише в Пістині працювало 950 килимарів, у Микитинцях – 230, Смодному – 192, Вербівці, Соколівці – по 125<sup>37</sup>.

У регіоні на початку ХХ ст. працювали ткацько-килимарські школи – косівська, заснована ткацьким товариством 1882 року, та городенківська (від 1883 р.)<sup>38</sup>. Ткацтву навчали також і в коломийській школі народного промислу (від 1895 р.)<sup>39</sup>. Кількість таких майстерень значно зросла до 30-х років ХХ ст., чимало їх було в Косові та його передмістях, а також у Кутах, Пістині, Снятині та Коломиї<sup>40</sup>.

Килимоткацтво Станіславщини генетично пов'язане з виготовленням верет – художніх тканин інтер'єрного призначення, тканих як перебірними техніками, так і закладним (килимовим) способом. Звідси місцеве килимарство перейняло свої основні риси – ритмічний, суворо геометричний орнаментальний устрій, філігранне трактування форм з використанням контурного оздоблення та композиційний поділ поперечними смугами. Композиції ґрунтуються на схемі закритого ряду без спільного тла, коли три-сім широких смуг, заповнених одним-двома медальйонами, розділено вузькими смугами узорів. За таким принципом будуються килимові малюнки «граничник», «гуцул», «скрипки», «кучері», відмінність яких полягає у виборі орнаментальних мотивів, інколи – у кількості широких смуг. Візерунок тут має видовжені ромбоподібні форми, часто укладені в

<sup>33</sup> Шульга З. Зазнач. праця. – С. 69–72.

<sup>34</sup> Молинь В. Неординарна постать Володимира Гуза // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. – К., 2005. – Вип. 5. – С. 347–352.

<sup>35</sup> Соломченко О. Г. Ганна Герасимович – заслужена майстриня народної творчості України // Мистецькі студії 02. Проблеми, дослідження, постаті. – Косів, 2002. – С. 150–154.

<sup>36</sup> Молинь В. Народне мистецтво Гуцульщини та Покуття в художньо-культурному житті Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття: Дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 2011. – С. 152.

<sup>37</sup> Там само. – С. 153.

<sup>38</sup> Никорак О. Зазнач. праця. – С. 127.

<sup>39</sup> Там само.

<sup>40</sup> Там само. – С. 130.

складний загальний рисунок завдяки різному профілюванню контурів. Приміром, у «граничнику» мотиви різняться прямими глибокими прорізами сторін, вони заходять одна на одну. Натомість «гуцул» характеризується наявністю трьох широких смуг, серед яких центральна дещо відмінна. Від двох інших її відділяють затиснуті між вузькими кольоровими стрічками («баточками») смуги з орнаментом «пили». Мотивам притаманні східчасті або гострі клиноподібні завершення.

Колорит килимів варіюється від жовтогарячої до бордової і теракотово-зеленкуватої гами що, залежно від походження, перегукується з барвами вишивки, керамічного розпису тощо.

Упродовж 30–50-х років ХХ ст., коли килимарство в регіоні набуло інтенсивного розвитку, усталилися локальні особливості. Відмітними рисами килимів з Косова та його околиць є насиченість композиції, графічна розробка мотивів контуром, поєднання тілесного, оранжевого, жовтого, червоного, бордового та зеленого кольорів. У космацьких виробках привертає увагу складність композиції та жовтогарячий колорит. Килими Коломийщини та Снятинщини вирізняються лаконічнішим трактування форм і мотивів та вільнішою ритмовою структурою композиції, їм притаманне поєднання коричневої, вохристо-золотистої, зеленої, теракотової, сірої та білої барв<sup>41</sup>.

На Станіславщині ліжникарська традиція у ХХ ст. отримала нові стимули для розвитку й перетворилася на один з основних промислів, який не втратив своєї актуальності й сьогодні. Ліжникарство зосереджене в нинішніх Косівському, Верховинському та Надвірнянському районах. До провідних осередків регіону належить с. Яворів на Косівщині, майстри якого, поряд із традиційними однотонними та «писаними» ліжниками, почали ткати ліжники-коверці. Цей тип виробів виник на межі ХІХ–ХХ ст. та уподібнюється килимам (звідси й назва). Якщо однотонні ліжники оздоблюють каймовими завершеннями вузьких смужок по краях, а «писані» мають ритмічну поперечно-смугасту композицію на спільному тлі, то особливістю коверцевих ліжників є наявність узору у вигляді гладких або зубчастих ліній, що утворюють ромбоподібні фігури, медальйони тощо. Їх композиційний устрій дещо різноманітніший, ніж у килимів, і поділяється на три типи: з поздовжніми (переважно трьома) смугами ла-

манних ліній; з ромбоподібним малюнком, який утворюють зустрічні зигзагоподібні смуги; із шаховим розміщенням ромбів («очкати», «у вічка»). Значно зросло різноманіття коверцевих ліжників у 30-х роках ХХ ст., коли до згаданих груп додалися так звані вуставкові ліжники, що своєю орнаментикою споріднені з вишивкою. Для їх композицій характерна більша насиченість елементами. Вагомий внесок у розробку нових різновидів коверцевих ліжників зробила свого часу яворівська майстриня П. Шкрібляк-Король, а також представники яворівських династій ткачів Корпанюків і Шкрібляків<sup>42</sup>.

Яскравістю та багатоманіттям художніх форм представлене килимарство Буковини ХХ ст. Цей регіон позначений своєрідністю традицій художнього ткацтва, що визріли на стику української, молдавської та румунської культур. Буковина донині залишається одним з небагатьох регіонів в Україні, де в окремих формах ще існує надомне ткацтво. На початку ХХ ст. килимарством займалися тут майже в усіх районах, хоча широкої державної підтримки для поширення кустарного промислу не було. Популяризувала та сприяла розвитку народних ремесел на Буковині переважно інтелігенція. Саме її зусиллями в 1873 році в Чернівцях було відкрито ткацьку школу<sup>43</sup>. Під час Першої світової війни на території Буковини поширила свою діяльність Всеросійська земська спілка, члени якої для підтримки населення організували роботу спеціалізованих майстерень у Чернівцях, Сереті, Радівцях, Марджині, Гурі-Гуморі та Вамі<sup>44</sup>. На тлі значного поширення килимарства на Буковині одним з найпотужніших його осередків, з якого згодом розвинулося промислове виробництво в регіоні, стало с. Атаки. Тут працювало кілька династій майстрів – Ангелюки, Горбатюки, Раєвські, Мільницькі, Білецькі, Кобільники та ін.<sup>45</sup> Вихідцем із цього села є Іван Пастух – художник килимів, з діяльністю якого пов'язане формування буковинського типу килима промислового зразка.

На початку ХХ ст. асортимент буковинських килимів вирізнявся різноманіттям: тут ткали настінні килими (скорці, коверці, резбої, килими «на три нити»), налавники (лаічери) та за-

<sup>41</sup> Олійник О. Традиційні художні тканини Покуття кінця ХІХ – середини ХХ ст.: Типологія, художні особливості, система виражальних засобів: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 1997. – С. 22.

<sup>42</sup> Никорак О. Зазнач. праця. – С. 272, 273.

<sup>43</sup> Дутка В. Килим Північної Буковини ХХ ст.: Традиції та новаторство: Дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 2007. – С. 81.

<sup>44</sup> Див.: Народное искусство Буковины и Галичины. Всероссийский земский и городской союзы. – К., 1919.

<sup>45</sup> Сидорович С. Зазнач. праця. – С. 132.

лавники, або оббиванці<sup>46</sup>. Місцеві килими, за деяким винятком (резбої і вироби, ткані «на три нити»), значно видовжені у форматі, серед них скорці й коверці сягають довжини 5–7–9 метрів. Їхня композиційна структура здебільшого розвивається за принципом поділу поперечними смугами, що властиво килимам західних областей у цілому, однак на Буковині цей тип побудови урізноманітнівся та збагатився. Так, якщо в скорцях основне поле часто поділено на кілька квадратних сегментів, кожен з яких заповнено масштабними геометричними розетками, то в коверцях ця композиція значно ускладнюється за рахунок чергування квадратних медальйонів з орнаментальною чи сюжетною вставкою та проміжних вузьких узорних смуг різного кольору. Традиційні буковинські килими не мають вираженої кайми й тяжіють до ритмічного форматного заповнення основного поля. Композиції рапортного типу особливо виражені в налавниках-лаїчерах – притаманний цій групі килимів узор із зірчастих мотивів розміщений скісними рядами.

В орнаменті буковинських килимів початку 30-х років ХХ ст. домінують геометризовані фігури – ромби, восьмикутні розетки, стилізовані зображення птахів та рослин. У 10–30-х роках ХХ ст. в регіоні поширилися коверці із сюжетними вставками, де зображено солдата на коні. Однак уже з 30-х років ХХ ст. місцеве килимарство переорієнтувалося на творення нових зразків – із чорним загальним тлом та натуралізованими зображеннями троянд, квіткових букетів, папуг тощо. Такі витвори буковинських майстрів швидко замінили традиційні, витіснивши їх з ужитку до 50–60-х років ХХ ст.

Колорит буковинських килимів ХХ ст. будується на контрастних співвідношеннях насичених барв холодних тонів, насамперед синьої, брунатної, сіро-голубої, зеленої, вохристої, червоної, фіолетової, білої та чорної. Їх komponували різними способами – подібно до мозаїки, коли жодний з кольорів не домінує; як ритмічне поєднання широких та вузьких площин із тлом різного кольору; коли орнамент розміщено на одному загальному тлі. Останній варіант притаманний килимам початку ХХ ст. з рапортною структурою та квітковим коверцям середини – другої половини ХХ ст.

Окрему увагу привертає різноманіття технік у буковинському художньому ткацтві. Зосібна в килимарстві на рівні з рахунковими техніками гладкого ткання («на косу нитку», «на межову нитку», «у вічка») практикується рахункова техніка, що утворює візерунки з гладким

настилом («на три нити»). У першій половині ХХ ст. на Буковині побутували залавники, елементи яких виконували петельною ворсовою технікою. У гірських районах Буковини, що охоплюють сучасні Путильський та Вижницький райони, виготовляли «писані» ліжники, які вирізняються загальною холодною гамою з деякими вкрапленнями кольорів теплих відтінків<sup>47</sup>. За способом ткацтва до килимових виробів у регіоні належать сумки – тайстри та жіночий стегновий одяг – фоти й горбатки. Візерунок тайстр аналогічний килимовому, на їхньому чорному тлі розміщено традиційні стилізовані мотиви птахів або сучасніші реалістичні зображення квітів. Буковинські святкові фоти та горбатки оздоблювали рясним орнаментом у вигляді рапортів із квітів або винограду.

Багатими традиціями килимарства, що збереглися на початку ХХ ст. й були продовжені в промисловому виробництві, вирізняється Поділля. Поряд із сільським ткацтвом на Поділлі активно поширювалися кустарний промисел і виробництва мануфактурного типу. Найвідоміша майстерня, що на межі ХІХ–ХХ ст. вийшла на міжнародний ринок і зразки якої були запозичені іншими вітчизняними килимарями, була створена 1886 року<sup>48</sup> В. Федоровичем у с. Вікно на Тернопільщині. Вона об'єднала таких провідних майстрів, як Михайло Кирик із с. Медин, Іван Шлиц із с. Кошляки, Іван Івахів із с. Кобиле та ін.<sup>49</sup> Крім того, на Тернопільщині, починаючи з 1884 року, існували ткацькі школи в Заліщиках та Чорткові<sup>50</sup>, значними осередками стали також села Токи, Залізці, Товсте. Килимарство процвітало на території Збаражчини, а також в Ольгопільському, Балтському, Крижопільському повітах, у м. Ямполі, Бершаді та ін.<sup>51</sup> У 20–30-х роках ХХ ст. було створено спеціалізовані промартілі на Вінниччині – у Клембівці (Ямпільський р-н), М'ястківці (пізніше – Городківка Крижопільського р-ну)<sup>52</sup>.

Подільське килимарство має широкий асортимент виробів – доріжки, полавочники, «вузь-

<sup>47</sup> Никорак О. Зазнач. праця. – С. 269.

<sup>48</sup> Hankiewicz Cl. Die Kilimweberei und die Kilimweberschule des Wl.R. v. Fedorowicz in Okno. – Wien, 1894. – S. 12.

<sup>49</sup> Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005. – С. 29.

<sup>50</sup> Никорак О. Зазнач. праця. – С. 127.

<sup>51</sup> Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. – Л., 1992. – С. 172.

<sup>52</sup> Никорак О. Килими // Народні художні промисли: Довідник. – К., 1986. – С. 32.

<sup>46</sup> Дутка В. Зазнач. праця. – С. 44.

кі підвіконня», півкилимки<sup>53</sup> й великі настінні килими. Художньо-стильова культура подільських килимів доволі багатогранна, у ній своєрідно поєднано геометричні фігури з рослинними стилізованими мотивами. Чимало композицій килимів поділено поперечними смугами. Яскравим взірцем такого типу є килими Збаражчини. На їх центральному полі чергуються площини з одним-двома ромбоподібними медальйонами «баранячі роги» і смуги, що суцільно заповнені діагональними рядами дрібного орнаменту. Кайма таких килимів складається із широкої стрічки квадратних сегментів різного кольору, у кожному з яких розміщено певний стилізований рослинний мотив. Іноді бічні короткі сторони завершуються тільки вузькими кольоровими смужками. Інший варіант килимів із членуванням поперечними смугами трапляється у східних районах Поділля – на Черкащині, Кіровоградщині, Одещині. Ці композиції не мають такої вираженої кайми, їхнє поле здебільшого об'єднане спільним тлом і в проміжках між рядами з медальйонами тут розміщено по кілька невеликих ромбів або один значно видовжений на всю висоту поля вузький ромб. Примітно, що в таких килимах Східного Поділля існує тенденція до пом'якшення геометризациї композиції.

Особливо виразністю та довершеністю форм позначені подільські килими вазонного типу, де на темному тлі в широких берегах зображені великі квітучі вазони, деревця на всю висоту дна.

У килимах рапортного устрою рослинні чи геометричні мотиви вкладаються за принципом прямої або скісної карти<sup>54</sup>. Цікавими є західно-подільські рапортні килими з рослинною орнаментикою, декоративна виразність яких полягає в простоті розміщення мотивів та їх трактуванні. Вироби такого типу з рослинною орнаментикою запозичило промислове виробництво. Їх оздоблення вирізняється простотою – на спільному фоні в цих виробах рідко розміщені ряди рослинних мотивів, обрамлені каймою.

Колорит подільських килимів будується способом домінування спільного тла або на зразок мозаїки. Для фону використовують червону, малинову, вишневу<sup>55</sup>, жовту й чорну барви<sup>56</sup>, доповненням слугують сірий, брунатний, блідо-зелений та білий кольори орнаментальних мотивів. Поміж останніх простежується неабияке

різноманіття рослинних форм – розлогі галузки й окремі мотиви («яблука», «дубові листочки», «віконця» тощо). На межі XIX–XX ст. популярними, особливо на Збаражчині, стали килими чорного тла з великими різнокольоровими трояндами.

Яскравою сторінкою в історії вітчизняного художнього текстилю XX ст. є килимарство Київщини. Тут здавна ткали килими як геометричного, так і рослинного видів. Їх виробництво на початку XX ст. підтримувало Київське земство, що особливу увагу зосередило на кустарях Таращанського та Липовецького повітів. У 1902 році земство відкрило в Переяслав-Хмельницькому показову учбову майстерню з ткацтва, вишивки та килимарства, яку 1929 року було реорганізовано в артіль Текстиль-експорту<sup>57</sup>. У с. Оленівка (Фастівський р-н) діяв навчально-виробничий осередок Варвари Ханенко, вироби якого збували в Україні та за кордоном. Центрами килимарства на Київщині в цей період стали Баришівка та с. Веселинівка (стара назва – с. Скобці), а в перші повоєнні роки – м. Богуслав. Серед відомих представниць регіонального килимоткацтва у XX ст. такі майстрині, як Наталія та Марія Вовк, Ганна Буряк, Ганна Бойко, Горпина Джура, Пріська Іванець, Ганна Сависько, Марія Щур зі Скобців та ін.

Геометричні килими Київщини відрізняються від західноукраїнських більшою простотою, їм притаманне домінування восьмикутних розеток і східчастих ромбів, що вимальовуються на контрастних поєднаннях брунатного, зеленого, червоного та білого кольорів. Своєрідними є рослинні килими Правобережної Київщини, вкриті графічно витіюватими арабесками з лілій, тюльпанів, гвоздик і троянд, які подекуди збираються в галузки-деревця на чорно-коричневому тлі. Яскравим декоративним завершенням таких, як правило, рапортних композицій є широка одно-, дво- чи трирядова кайма з орнаментальними формами. Характерною стильовою рисою таких килимів є стримана геометрія рослинних мотивів, що виявляється в дещо загострених лініях.

Крім гладких килимів, на Київщині в першій половині XX ст. поодинокі майстри ткали ворсові однолицеві «коци», які ще до 1870-х років<sup>58</sup> у значній кількості виготовляли на території центральних та східних областей України. Спроби відродити традицію ткання ворсових

<sup>53</sup> Падовська О. Килими Поділля: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 1994. – С. 17.

<sup>54</sup> Там само. – С. 19.

<sup>55</sup> Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Зазнач. праця. – С. 125.

<sup>56</sup> Падовська О. Зазнач. праця. – С. 20.

<sup>57</sup> Народні художні промисли: Довідник. – К., 1986. – С. 118.

<sup>58</sup> Калениченко Л. Український народний килим // НТЕ. – 1940. – № 3. – С. 45.



килимів неодноразово здійснювали промислові артілі, згодом і фабрики. До цього залучали не тільки промислових художників, але й народних майстрів. Один з таких килимів для Першої виставки народного мистецтва 1936 року в Москві виткала Г. Джура із с. Скобці Київської області. Вона оздобила його медальйонну композицію сюжетними вставками, розмістивши їх у вигляді орнаментального фриза на каймі<sup>59</sup>.

Барвистою окрасою українського народного художнього текстилю традиційно є килимарство Полтавщини. На початку ХХ ст. Полтавське земство здійснило низку заходів з метою популяризації промислу в регіоні. Зокрема, створювалися ткацькі майстерні, формувалися музейні збірки, а також налагоджувалося посередництво між ринком і кустарями. Отже, уже в 10-х роках ХХ ст. зросла кількість спеціалізованих промислово-кустарних закладів; деякі з них, такі як решетилівська (заснована 1905 р.<sup>60</sup>) і дитярівська майстерні (заснована 1898 р.<sup>61</sup>), переросли в потужні об'єднання. Після революції функції земства перебрали на себе Полтавський Союз-Кустар та Вукопромкредитсоюз. Відомо, що в 1921 році Союз-Кустар об'єднував 3,5 тис. кустарів на Полтавщині<sup>62</sup>. У цьому контексті активно себе проявили кустарі Зінківського та Опішненського районів, Миргородщини й Кобеляччини<sup>63</sup>. У 20-х роках ХХ ст. на Полтавщині виникло ще кілька майстерень та профільних артілей, зокрема, у самій Полтаві, Великих Будищах, Диканьці, Опішному, Нових Санжарах (1924) тощо. Своім доробком прославилася чимало килимарниць, серед яких Тетяна Сухина, Марія Щебиченко, Уляна Крутії, Катерина Лісова, Марія Черкун, Оріся Задорожна (Решетилівка); Марія Глущенко, Марія Зінченко, Наталя Зінченко (Великі Будища); Олександра Хлонь (Будища); Уляна Солов'яненко (Нові Санжари); Євдокія Решетняк, Устя Кочерга, Мотрона Лашук, Ганна Ткаченко та Любов Барбарич з Полтавської артілі.

Килими на Полтавщині ткали двох типів – геометричного й рослинного. Серед них саме килими рослинного типу становили основну частку в килимоткацтві регіону впродовж ХХ ст. Місцеві майстри досягли вершин

художньо-образного звучання в рослинних килимах шляхом творчого використання та вдосконалення гребінцевої техніки ткання («кругляння»). У художньому сенсі ця техніка володіє ширшими живописними можливостями, ніж рахункові способи ткацтва. Цю властивість «кругляння» килимарі Полтавщини використали вповні – їхні вироби характеризуються живописним трактуванням тла й орнаментального наповнення, яке полягає в м'яких тональних переходах на суміжних ділянках узору. Хвилястий рисунок ткання додатково підсилює декоративну виразність.

У межах регіону помітно вирізняються локальні центри, наприклад, Решетилівка, Опішне, Миргород, Золотоноша, Кобеляки, Зінків, килими яких відрізняються один від одного або технікою ткацтва, або характером орнаментальних мотивів та їх окремих елементів<sup>64</sup>.

Композиція килимів Полтавщини розвивається за двома основними схемами: рапортного розміщення мотивів у шаховому порядку або ритмічними рядами; центричного розміщення, коли малюнок висновується з однієї або двох гілок і розтікається в суцільний узор, обрамлений пишною каймою. Орнаментика килимів має стилізований характер і складається з мотивів троянди, жоржини, тюльпана, ірису, гвоздики тощо, які подаються в розрізі чи в розгорнутому вигляді. В оздобленні кайми переважають плавні рослинні гірлянди або не з'єднані між собою мотиви. У композиціях центричного типу кайма часто має вигнуті контури й розширюється, домінуючи над центральною частиною. Цей композиційний прийом, як і багато інших художньо-виражальних засобів, притаманних полтавському килимарству, походить від традицій барокової доби. Звідси в народних килимах з'явилися мотиви бантів, стрічок, кошиків. На відміну від київської групи, полтавські зразки вирізняються крупнішими формами й плавними тональними переходами. У цьому контексті помітно виділяються вироби Золотоніського, Кременчуцького та Чигиринського повітів, що тяжіють до більшої стилізації, геометризації рослинних мотивів. Художньої досконалості килимам Полтавщини додає колорит, гармонійне звучання якого досягається завдяки поєднанню ніжних ясно-брунатних, голубих, золотисто-жовтих, білих, приглушених зелених та синіх барв. Фоном зазвичай слугували брунатний і чорний кольори, що змінили небесно-голубий і світло-сірий давніх килимів.

Ареал виготовлення рослинних килимів в Україні охоплює також окремі райони Чернігів-

<sup>59</sup> Примітно, що цей килим майстриня виткала безпосередньо під час самої виставки. Див.: *Жук А.* Український радянський килим. – С. 30.

<sup>60</sup> Народні художні промисли. – С. 129.

<sup>61</sup> *Сидоренко Г.* Килимарство Полтавщини // НТЕ. – 1959. – № 1. – С. 105.

<sup>62</sup> *Риженко Я.* Килимарство і килими Полтавщини. – Полтава, 1928. – С. 16.

<sup>63</sup> Там само. – С. 7.

<sup>64</sup> *Сибіберт І.* Сучасний решетилівський килим // НТЕ. – 1960. – № 1. – С. 66.



щини та Одещини, які в дореволюційний період належали до складу Полтавської губернії. Це, зокрема, такі осередки, як с. Дігтярі на Чернігівщині та с. Добровеличківка на Одещині.

Ткацька школа-майстерня в Дігтярях, заснована в 1898 році, поетапно розвивалася, і вже 1923 року об'єднувала близько 1000 кустарів<sup>65</sup>, у тому числі із сусідніх сіл – Подолу, Срібного, Варви, Охиньок, Сіряківщини, Гурбинців, Лада-на, Чернух, Сокиринців. До знаних килимарниць дігтярівського осередку належать Тетяна Іваницька, Гафія Малиш, Марина Кульга, Марія Пономаренко, Анастасія Андрущенко, Ольга Бабенко, Ольга Балун, Параска Бережна, Ганна Гапон та ін. На базі майстерні в 30-х роках ХХ ст. було створено кооперативно-промислово-артіль ім. 8 Березня.

За своїми художніми рисами дігтярівські килими відрізняються від полтавських аналогів стриманішим орнаментальним наповненням і суворо визначеним його розташуванням у композиції. Тут майже не трапляються зображення перев'язаних стрічкою квіткових букетів<sup>66</sup>.

Килимарство Одещини на рівні сільського домашнього виробництва представляє розлогу палітру художніх практик, що зумовлено поліетнічним складом населення цього регіону, де українська традиція ткацтва переплітається з болгарською та молдавською. Домінування килимів геометричного типу в такому контексті позначено варіативністю стильового та композиційного вирішень – килими як вазонного типу, так і поперечно-смугасті з медальйонною структурою. У колориті тканих виробів переважає зіставлення чорної, червоної, зеленої та жовтої барв.

На рівні промислового виробництва новим знаним осередком килимарства Одещини стало с. Добровеличківка, де було організовано кооперативну артіль, яка вже за кілька років своєї роботи, у другій половині 20-х років ХХ ст., вийшла на одне з перших місць в Україні<sup>67</sup>. Тут виготовляли килими рослинного типу. Провідні майстрині цього осередку – Марія Головатенко та Ольга Домброван.

У другій половині ХХ ст. виробництво килимів поступово зосередилося в промисловості. Упродовж 1960-х років відбувалася повна реорганізація структури галузі – на основі артілей створювали спеціалізовані фабрики. Примітно, що існування того чи іншого підприємства неоднозначно позначилося на розвитку

народних осередків. З одного боку, воно підтримувало народних майстрів, залучаючи їх до роботи, а з другого – помітно впливало на художньо-стильовий характер народного килимарства, нерідко коригуючи сформовані тут традиції. Уніфікація і стандартизація, що стали визначальними чинниками промислового виробництва килимів, часто негативно позначалися на художній якості виробів, оскільки доводилося значно утрирувати унікальні особливості традиційних народних першовзріців. Розробниками картонів килимів були переважно професійні художники, проте інколи авторство належить народним майстрам.

Після Другої світової війни артільні підприємства виникли на території західних областей України. Вони були організовані на базі сформованої впродовж першої половини ХХ ст. мережі килимарень. Так, у 1941 році в Глинянах виникла артіль «Визволення»<sup>68</sup>, яка в повоєнний час продовжила свою роботу під назвою «Перемога»<sup>69</sup> й 1960 року була реорганізована у фабрику художніх виробів. Це підприємство об'єднало чимало ткачів-надомників із сусідніх сіл – Балучина, Борткова, Розварян, Куровичів, Женева, Лагодова, Ясенівки, Полюхова, Вижнян, Заставного та Перегноєва. Фабрика спеціалізувалася на традиційних для Глинян килимах геометричного типу – «гуцул», «сонце» тощо. У 50-х роках ХХ ст. тут ткали ворсові килими. Ця тенденція, продиктована згори, поширилася на більшість вітчизняних спеціалізованих підприємств, передусім з метою наслідувати взірці туркменських та азербайджанських коврів. Однак така практика виявилася експериментальною, оскільки не набула подальшого розвитку.

Від 1953 року майстри фабрики почали виготовляти унікальні тематичні панно, авторами картонів яких були переважно львівські художники, випускники Львівського училища прикладного мистецтва ім. І. Труша та Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва. Серед провідних килимарів глинянської фабрики – В. Ладичка, М. Чаус, Шурко, А. Прохера, М. Заблоцька, М. Городинська, С. Недільська<sup>70</sup>.

Головним художником підприємства тривалий час, від 1952 року<sup>71</sup>, працював випускник

<sup>65</sup> Народні художні промисли. – С. 138.

<sup>66</sup> Запаско Я. Зазнач. праця. – С. 41.

<sup>67</sup> Зусьман М. Художественные промыслы Советской Украины // Промысловая кооперация. – 1937. – № 11. – С. 22. Цит. за: Жук А. Український радянський килим.

<sup>68</sup> Добрянська І., Запаско Я. Килимарство артілі «Перемога» в с. Глинянах Львівської області // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1956. – Вип. II. – С. 25.

<sup>69</sup> За іншими відомостями, у Глинянах 1939 року було створено артіль «Воз'єднання» (див.: Жук А. Український радянський килим).

<sup>70</sup> Добрянська І., Запаско Я. Зазнач. праця. – С. 25, 30.

<sup>71</sup> Жук А. Український радянський килим. – С. 119.

Кролевецького текстильного технікуму В. Карась. Засвоївши традиції народних килимів, він створював нові, сучасні композиції. Замість густого заповнення дрібними формами з деталізованою, складною розробкою, малюнок його мотивів укрупнений, узор значно розріджений. На противагу косівським килимам теплих кольорів, з дрібним малюнком, глинянські побудовані на зіставленні холодних кольорів, поєднанні сірого з чорним, темно-вишневим. Також збільшено площу кольорового гла.

У післявоєнний період виробництво килимів відновилося на Закарпатті. Так, у с. Ганичі за ініціативою народної майстрині Гафії Візичканич<sup>72</sup> у 1946 році було організовано килимарський цех, що після 1971 року став філіалом Тячівської фабрики художніх виробів. Чимало килимів для ганицького цеху розробила сама Г. Візичканич. Спираючись на місцеві традиції ткацтва, у своїх проектах вона використовувала незначну кількість узорів та варіативне колористичне компонування. Як правило, це килими геометричного типу зі спільним тлом, оздоблені графічно складними ромбоподібними мотивами, укладеними на центральному полі одним або двома рядами й оточеними лаконічною каймою. Особливо слід відзначити такі килими Г. Візичканич, як «Кучерявка» та «Рясеньки косички».

Інший тип килимів виконували за схемою поділу на поперечні смуги, подібно до «гуцула». На Закарпатті ці килими мають свої відмінності й називаються як основний мотив – «чайка». Як і в «гуцулі», поле такого килима поділено на три-п'ять центральних частин – «лад» (широкі смуги), у кожній з яких розміщено мотив «чайки» – видовжений багатокутник з уписаним у нього одним-двома ромбами «на ключках».

Ганицьким килимам притаманне поєднання рожевого, темно-вишневого та яскраво-зеленого кольорів, до яких додано незначні вкраплення білої, жовтої, оранжевої, сіро-голубої та чорної барв.

До об'єднання з тячівською фабрикою ганицький цех функціонував у складі Іршавської фабрики ім. 1 Травня. Тут виготовляли гладкоткані, геометричні килими-доріжки. Іршавські килими різняться композицією та колоритом. Їх основне поле оздоблено одним-двома масштабними ромбами зі східчастими контурами, доповнено широкою каймою, декорованою меншими ромбоподібними мотивами<sup>73</sup>. Контрастно вирішений колорит формується на зіставленнях бордового, зеленого, голубого та білого кольорів.

Виробництво килимів та покривал було налагоджене в с. Ясіня Рахівського району (від 1962 року) як філіал Рахівської фабрики художніх виробів. Тут ткали гладкі килими з композицією «чайка», що відрізнялися від ганицьких та іршавських аналогів відсутністю ключкоподібних розгалужень у ромбах<sup>74</sup>.

У надомному ткацтві Закарпаття, зокрема у Воловецькому, Рахівському й Тячівському районах, поширилося виробництво коверців<sup>75</sup>. У розвинений промисел в регіоні перетворилось і ліжникарство. У селах Ганичі, Діброва, Нересниця, Новоселиця, Дубове (Тячівський р-н), Буковець, Річка, Лісковець, Вучкове (Міжгірський р-н), Горінчево, Нижній Бистрий (Хустський р-н), Великий Раковець (Іршавський р-н)<sup>76</sup> ткали поперечносмугасті та узорні ліжники. У візерункових виробках до традиційних геометричних мотивів додалися рослинні – стилізовані галузки. Орнаментака закарпатських ліжників, вирішена з використанням фіолетового, рожевого, вишневого, вохристого та червоного кольорів, розгортається на білому або світло-сірому тлі.

Визнаними майстринями художнього ткацтва та килимарства на Закарпатті були, крім Г. Візичканич, Каталіна Антоник із с. Берегове та Олена Думнич із с. Добрянське, роботи яких експонувалися на українських та всесоюзних виставках.

На Івано-Франківщині розвинулася розгалужена мережа килимарських підприємств. Як правило, вони були організовані на базі майстерень, що діяли раніше. Так, одна з найбільших спеціалізованих артілей – ім. Т. Шевченка (перша назва – «Гуцульщина»)<sup>77</sup> у Косові виникла 1939 року з потужностей спілки «Гуцульське мистецтво», керівника якої було ув'язнено і страчено. У 1968 році на цій основі було сформовано виробничо-художнє об'єднання «Гуцульщина» з килимарськими філіалами в селах Кути, Пістинь, Яблунів.

У 1949 році в Коломиї засновано фабрику художніх виробів ім. 17 Вересня з філіалом у с. Заболотів Снятинського району. Окремі цехи, де виготовляли килими та ліжники, було відкрито при радгоспі «Брустурівський» у селах Брустурів та Шешори. Аналогічне виробництво налагоджено при колгоспі ім. 17 Вересня у с. Великий Рожин та колгоспі ім. Леніна у с. Вербоваць.

<sup>74</sup> Жук А. Український радянський килим. – С. 130.

<sup>75</sup> Сидорович С. Зазнач. праця. – С. 133.

<sup>76</sup> Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Зазнач. праця. – С. 130.

<sup>77</sup> Народні художні промисли. – С. 114.

<sup>72</sup> Запаско Я. Зазнач. праця. – С. 82.

<sup>73</sup> Там само.

Як і раніше, килимарські підприємства Івано-Франківщини орієнтувалися на створення гладких геометричних килимів з композиціями поперечносмугастого типу: «гуцул», «новий гуцул», «граничник», «чичер» тощо. Чимало композицій у перші повоєнні роки ткали за старими промисловими або народними взірцями. Серед домінуючих пасистих килимів цього регіону особливо вирізнялися вироби, створені за іншими схемами. Сюди слід зарахувати килими медальйонного типу з рисунком «колиска», що різняться своїм монументальним вирішенням. Це килими зі спільним тлом, оточені неширокою орнаментальною каймою на поздовжніх краях та додатково обрамлені зусбіч вузькою смугою чорного кольору. Їх центральне поле майже повністю заповнене трьома масштабними гачкуватими мотивами, між якими розкидано невеликі фігури. Такі килими виготовляли в Косові – як у гладкотканому варіанті, так і ворсовою технікою<sup>78</sup>. У 70–80-х роках ХХ ст. особливо популярними були традиційні килими «гуцул» жовтогарячого колориту з чорно-білими акцентами – «Чорнобривці».

На підприємствах Івано-Франківської області, крім килимів, ткали килимові доріжки, верети, ліжники. Значний внесок у збагачення їхньої художньо-стильової палітри зробили народні майстри: на Косівщині – представники ткацьких родин Бовичів, Волощуків, Лавруків, Романюків, Радишів, Библюків, Горбових, Близнюків<sup>79</sup>, майстри Косівського художньо-виробничого комбінату Й. Джуранюк, О. Червінко, Е. Майданюк, Х. Гавриш, П. Павлюк, П. Бондаренко<sup>80</sup> та ін.; на коломийській фабриці – Д. Дашкевич, Г. Жилак, П. Квартюк, П. Ковцуняк, Н. Косович, П. Лазарук, М. Лукинюк, П. Лахнюк, П. Максим'юк, Г. Мартинюк, Н. Остафійчук та ін.<sup>81</sup>

Процвітало в краї і надомне виробництво, особливо ліжникарство, що представлене такими провідними центрами, як села Яворів (тканням ліжників тут займалися сім'ї Корпанюків, Шкрібляків, В. Калинич, П. Бучук), Верхній Ясенів (М. Шкрібляк, Г. Шкрібляк, В. Чернобуряк), Лазенщина (М. Вінтоняк, М. Теміцька) та м. Космач (М. Сіреджук, К. Никорак, Я. Слюсарчук)<sup>82</sup>. Основну увагу тут приділяли виготовленню узорних ліжників, тоді як

у Долинському й Рожнятівському районах переважало ткацтво пасистих ліжників з лаконічним оздобленням.

По війні килимарські промислові об'єкти постали на Буковині. Першу профільну артіль було засновано в с. Атаки 1945 року, згодом її перевели до Хотина, де в 1960 році реорганізували у фабрику художніх виробів ім. Н. Крупської з філіалами в селах Білівці, Зарожани та Клішківці. Крім того, у 1959 році до інфраструктури фабрики увійшли кооперативи ім. Лесі Українки в Садгорі, ім. Ю. Федьковича в Чернівцях та «Червоний килим» у Кіцмані<sup>83</sup>. На фабриці виготовляли гладкі геометричні килими, беручи за основу традиційні для західних областей композиції поперечносмугастого типу. Однак на відміну від аналогічних підприємств Львівщини та Івано-Франківщини, у стильових засадах художники Хотинської фабрики виходили з традицій геометричного буковинського килима, подекуди пов'язуючи їх з рослинними елементами, що стилістично споріднені з подільським та молдавським ткацтвом. Тут працювали такі провідні майстри, як Л. Андронович, С. Бесідинська, Д. Калинчак, М. Шидловський та ін.<sup>84</sup>

Завдяки зусиллям провідного художника підприємства І. Пастуха було створено буковинський тип промислового килима. У ньому домінує лапідарність – графічно виразна орнаментика формується з масштабних мотивів і вирішується на тлі килима як декоративна пляма. У колориті переважають поєднання чорної, сірої, вишневої, фіолетової та червоної барв з акцентами лимонно-жовтого, зеленого та білого кольорів. Художник І. Пастух багато подорожував, збирав по селах і замальовував буковинські вишивки, килими, вивчав улюблені в народі орнаментальні мотиви, їхні прикметні колірні сполучення.

Традиційно на Буковині поширені три типи килимових виробів: з поперечносмугастою, рапортною і медальйонною композиціями. Переважали геометричні мотиви у вигляді зірчастих, хресто- й ромбоподібних та інших елементів у різних комбінаціях. Колорит побудований на поєднанні насичених тонів червоної, оранжевої, жовтої та зеленої барв<sup>85</sup>. І. Пастух створив понад 60 різних неповторних зразків кили-

<sup>78</sup> Сидорович С. Зазнач. праця. – С. 143.

<sup>79</sup> Никорак О. Українська народна тканина... – С. 136.

<sup>80</sup> Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Зазнач. праця. – С. 128.

<sup>81</sup> Народні художні промисли. – С. 115, 116.

<sup>82</sup> Там само. – С. 130.

<sup>83</sup> Сидорович С. До історії розвитку народного ткацтва в Косівському районі Станіславівської області // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1957. – Вип. 3. – С. 36.

<sup>84</sup> Бушина Т. Декоративно-прикладне мистецтво радянської Буковини. – К., 1986. – С. 39.

<sup>85</sup> Жук А. Майстер буковинських килимів // НМ. – 1999. – № 1/2. – С. 15.

мів для масового виробництва, позначених оригінальністю його творчої манери. Щоб спростити їх виробництво, він дещо розріджував малюнок, зменшував кількість дрібних орнаментальних смуг і відводив більше місця для тла. Якщо раніше в одному килимі було багато кольорів, то митець зменшив їх до чотирьох. Домінуючим у нього був колір тла, і саме це зумовлювало загальний колорит того чи іншого виробу<sup>86</sup>.

Серед нових смугастих композицій досить популярними були його килими «Зірочка», «Смерічка», «Метелики», «Чорнобривці» та «Гачки». Протягом 70-х років ХХ ст. І. Пастух розробив чимало малюнків медальйонного характеру, композиційну основу яких становлять центральне поле й кайма. Досить удалим є килим «Зірочка», де центральне поле закомпоновано двома великими ромбоподібними медальйонами з гачками, а в середині кожного – мотив «зірки». Художник створив багато проектів килимів, у яких удало введено стилізовані рослинні мотиви: «Жоржини», «Кульбаба», «Шипшина».

До передових профільних підприємств Буковини належав Чернівецький текстильний комбінат (Виробниче бавовняне об'єднання «Восход»), що розпочав свою історію з артілі «Червона п'ятирічка», яку реорганізували в 1946 році. Комбінат спеціалізувався на виготовленні поштучних жакардових виробів, у тому числі килимів. Продукція підприємства помітно вирізнялася своєю художньою манерою, синтезуючи традиційні елементи подільського, наддніпрянського й буковинського ткацтва. У килимах широко використовували як рослинну, так і геометричну орнаментику. Такі художники, як Олена Француз, змогли творчо використати в орнаментальних і тематичних килимах різноманіття технік буковинського текстилю – «під репс», «на три нити» тощо.

Килимарське підприємство на території Буковинської Гуцульщини – путильська міжколгоспна фабрика з переробки вовни – було засноване 1974 року. Тут ткали ліжники, безворсові килими з малюнками «старий гуцул», «новий гуцул», «граничник», а також рослинні килими на зразок квіткових буковинських коверців початку ХХ ст. До колориту додавали фіолетову, бірюзову, холодну бордову барви. На фабриці працювали такі майстри килимарства, як М. та О. Михайлюки, П. Том'юк, Г. Захарюк, Г. Довбуш, Л. Скидак, Г. Тимош<sup>87</sup>. Розвивали свою творчість потомственні ткачі – Ганна Штемплюк і Петро Том'юк, а також

Марія Самушко, Оріся Дроняк, Лідія Дубчак. Їхні килими є варіантом промислових аналогів.

У другій половині ХХ ст. на Буковині добре збереглося надомне ткацтво. Ще в 60–70-х роках ХХ ст. килими й узорні верети тут входили до віна нареченої. Донині в регіоні практикують ткання тайстр, на чорному тлі яких переважають зображення рослинних букетів. Тенденція до створення квіткових килимів зі світло-тіньовим трактуванням форм у другій половині ХХ ст. повністю витіснила традицію ткання геометрично орнаментованих скорців, лаїчерів та коверців. Народне ткацтво збереглося на Кіцманщині, Вижниччині, Путильщині тощо. Приміром, у с. Ошихліби Кіцманського району, де працюють такі майстрині, як І. Тріска, О. Курчак та Я. Щербань, донині тчуть характерні для Буковини килимові вироби – коверці, залавники, тайстри<sup>88</sup>.

Як окремий різновид килимарства в надомному виробництві регіону поширився вишитий килим. Наприкінці ХХ ст. такими виробами на Буковині прославилися майстри с. Валево Кіцманського району – П. Колісник, М. Ватаманюк, Є. Кошмак, К. Білокрила<sup>89</sup>. Це килими квіткового типу з плафонними композиціями.

Килимарство Поділля в другій половині ХХ ст. було представлене на промисловому рівні та в надомному виробництві. Проте, на відміну від першої половини ХХ ст., у цей період кількість промислових килимарень значно зменшилася – не відновила роботу найвідоміша колись на Поділлі майстерня в с. Вікно, а до останньої чверті ХХ ст. фактично згорнули свою діяльність нечисленні існуючі в регіоні підприємства. Основні спеціалізовані промислові об'єкти (Клембівська артілі «Жіноча праця» та Городківська «Художня праця») були локалізовані на території Східного Поділля – у Вінницькій області. У 1974 році їх приєднали до Вінницького художньо-виробничого об'єднання «Вінничанка». З початку свого заснування, названі артілі мали завданням відтворення килимів з рослинними узорами вазонного типу, однак, унаслідок нерентабельності та складності їх виготовлення в масштабах промисловості, на початку 60-х років ХХ ст. артілі перепрофілювалися на геометричні килими. До кінця 1970-х років у цих осередках відбулося скорочення килимарського промислу. Отже, до середини 1980-х років килими продукували тільки художньо-виробничі майстерні у Вінниці.

Краще збереглося килимарство в надомному виробництві. Основним асортиментом тут були

<sup>86</sup> Там само. – С. 15, 16.

<sup>87</sup> Дутка В. Зазнач. праця. – С. 84.

<sup>88</sup> Там само. – С. 113.

<sup>89</sup> Там само. – С. 115.



геометричні килими з композиціями поперечно-смугастого типу, а також рослинні килими – «в ружі» на чорному тлі, що виникли в регіоні під впливом молдавського ткацтва. На відміну від західноукраїнських килимів з поперечним поділом, місцеві майстри широко використовували у своїх виробках рослинні мотиви, крім того, трактування геометричних, переважно ромбоподібних, форм тут стилістично пом'якшене. Ці риси характеризують килими крайніх східних районів Поділля. Для тла в килимах надомного виробництва здебільшого застосовували чорну барву, орнаментальну частину вирішували в холодній гамі з використанням рожевого, вишневого, темно- та блідо-зеленого, сіро-голубого, синього, оранжевого й білого кольорів.

Подекуди перегукуються з настінними килимами й долівкові доріжки. За художньо-композиційним устроєм переважали звичайні пасисті доріжки та з додаванням ромбоподібних мотивів між групами поперечних смуг. Майже віджилою формою в регіоні були візерункові рядна, якими раніше застеляли ліжка або завішували стіни під вікнами. Для їхнього оздоблення характерне взорування «павучками» – вузькими стрічками дрібної орнаментики з випуклим настилом, що виконували перебіркою технікою по гладкому тлу з різноколірних смуг.

На території центральних областей України одним з провідних килимарських підприємств, що відновило свою роботу по війні, стала Решетилівська фабрика художніх виробів ім. К. Цеткін. Вироби художника й директора фабрики Л. Товстуха та провідних майстрів, серед яких М. Лісова, Л. Люта, Т. Задорожна, К. Черкун, М. Черкун, Н. Бабенко, визнані не тільки в Україні, але й далеко за її межами. Вони експонувалися на міжнародних виставках у Монреалі (1967, 1980) та Лос-Анджелесі (1977). Від початку заснування артіль ім. К. Цеткін (з 1960 року – фабрика) продукувала рослинні килими. На їх переважно світлому тлі, обрамленому берегами, розростались у витіюватому переплетінні квітучі дерева, гірлянди та галузки. Решетилівські майстри, використовуючи традиційні засади килимарства Полтавщини, водночас вільно інтерпретували їх, розширюючи таким чином художній діапазон виробів.

У 50–60-х роках ХХ ст. особливо популярними були килими так званого барокового типу з доволі широкою контрастною каймою вигнутих контурів і масивними мотивами рослинних форм у центральному полі. При цьому тло таких килимів забарвлювали світло-бежевим або золотисто-вохристим кольорами й оздоблювали блакитно-синьою чи золотистою каймою. У 1960-х роках виникла нова централізована

схема композиції з ритмічним чергуванням форм та кольорових плям<sup>90</sup>, а до узвичаєних квіткових бутонів додалися мотиви листя з гронами винограду, колосся пшениці тощо. У 1970-х роках ХХ ст., поряд з рослинними, фабрика виготовляла геометричні килими, у тому числі доріжки та налавники<sup>91</sup>.

Решетилівська фабрика залишалася провідним осередком з виготовлення квіткових килимів. Основою творення полтавських килимів є квіткові мотиви, які або довільно розкидані по полю, або зібрані в гілки й букети. Зачаровує багатство барв, дивує вміння сполучати їх у чітку гармонію кольору. На фабриці продовжували традиції панського килима, який був широко популярний у Центральній Україні. На художнє вирішення таких витворів вплинув стиль бароко, своєрідно інтерпретований і продовжений у народному килимарстві. Решетилівські килими удостоєні багатьох міжнародних відзнак.

Починаючи з 1962 року, понад 40 років фабрику очолював Л. Товстуха. Саме з його ім'ям пов'язаний розквіт цього підприємства, відродження полтавського квіткового килима і, власне, створення такого оригінального явища сучасності, як «решетилівський килим». Упродовж свого творчого життя митець створив понад 140 орнаментальних і орнаментально-тематичних килимових композицій. Це проекти як орнаментальних килимів для масового виробництва, які виготовляли на фабриці, так і унікальні авторські твори, що експонувалися на численних всесоюзних і міжнародних виставках, а також прикрашають інтер'єри громадських споруд. Серед них – Дніпропетровський будинок академіка Д. Яворницького, Музей-садиба М. Гоголя, Сумська міська бібліотека та ін. Л. Товстуха – народний художник України (1992), у 1986 році майстрові було присуджено Національну премію України імені Тараса Шевченка. Глибоко вивчаючи традиції народного полтавського килимарства, Л. Товстуха як художник творчо переосмислює їх, збагачує і розвиває традиційні композиції, розширює кольорову гаму, по-новаторському трактує традиційні орнаментальні мотиви, збагачує їх новими образами, а головне – наповнює глибоким емоційним внутрішнім змістом.

У 60–70-х роках ХХ ст. митець створив орнаментальні килими, які відразу репрезентували його як художника-новатора. Килим «Голубий» вирізняється розкутістю, вільним вирішенням складної композиції, тонким поєднанням кольо-

<sup>90</sup> Сибіберт І. Зазнач. праця. – С. 68.

<sup>91</sup> Жук А. Український радянський килим. – С. 68.



рів; «Святковий» – засвідчує нові підходи у створенні композиції, побудованої на зразок української плахти, у прямокутнику якої вписано стилізовано вирішені полтавські квіти.

У 1970-х роках Л. Товстуха створив серію орнаментальних килимів, у яких основним художнім образом було Дерево життя – символ вічно живої природи. Уперше цей символ з'явився у творчості Л. Товстухи в килимі «Лісова пісня», присвяченому пам'яті Лесі Українки, пізніше буде «Дерево життя», «Дерево знань», «Народжені рідною землею»<sup>92</sup>.

Л. Товстуха створив у 80-х роках ХХ ст. серію килимів «Пори року», де за допомогою орнаменту й колірних сполучень відтворив характерний для кожної пори року настрій. У килимі «Весна» бачимо пишне, розквітле дерево – символ вічності життя природи, її неперервного оновлення. Яскраві, насичені барви створюють радісний, святковий настрій. Килим «Зима» розповідає про вкриті снігом поля й луки, тихі засніжені ліси. Ніжно-блакитний колір удаю передає атмосферу холодного морозного повітря. Килим «Квіти Полтавщини» зачаровує своєю мальовничістю, довершеністю. Це розповідь про красу землі, її багатство та щедрість.

Кожний твір художника присвячено окремим орнаментальним квітам («Хризантеми – квіти осені», «Волошки польові», «Маки Полісся», «Чорнобривці насіяла мати»). Поступово вироби митця відходять від стилізації та умовності зображення, стають дедалі живописнішими («Осінній ранок»).

У Решетилівці працювала заслужений майстер народної творчості України Н. Бабенко. Творчу наснагу вона черпала з багатой скарбниці народного мистецтва, її надихала краса давнього полтавського килима. Водночас вироби майстрині позначені виразним новаторством, пошуком нових виражальних засобів. Вони приваблюють своїм неповторним, оригінальним вирішенням, тонким відчуттям колориту, глибоким емоційним настроєм: радісним, святковим у килимі «Весна»; урочистим, піднесеним у «Святі весни»; чистим, прозорим у «Світанку». Килим художниці «Прозора осінь» – це симфонія барв, палаючих у свою останню мить, це розповідь про свято природи, яка несе людям щедрість своїх дарів. Художній зміст передано через зображення символічного Дерева життя. Його фантастичний образ переплітається з мотивами реальних птахів і квітів на золотисто-багряному тлі. Майстриня надзви-

чайно тонко відчуває колір, гама її килимів завжди згармонізована й підкорена основній барві («Білий», «Жовтий», «Голубий»). Слід виокремити також такі роботи, як «Світанок», «Червоні квіти», «Ягідки».

Мальовничі рослинно-орнаментальні килими Н. Бабенко, ніби намальовані живописним пензлем, є окрасою музеїв України. Її килим «Дерево життя» як духовна емблема України (1969) прикрашає фойє ООН у Нью-Йорку. У 1986 році Н. Бабенко стала лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка.

Для розвитку українського квіткового килима чимало зробили художники Центральної художньо-експериментальної лабораторії при Головному управлінні народних художніх промислів. У різні періоди над розробкою малюнків для килимів працювали художники П. Коротич, О. Машкевич, Л. Ганжа та Р. Лихачова. Їм належить значна частина малюнків із квітковими орнаментами Полтавщини, Чернігівщини та Київщини<sup>93</sup>.

Крім Решетилівської артілі, на Полтавщині в 50-х роках ХХ ст. існувало ще п'ять артілей з килимарськими цехами – у м. Опішному, селах Диканька, Нові Санжари, Зіньків та в самій Полтаві. У 1960-х роках у процесі укрупнення підприємств до Опішненської артілі приєдналися килимарські цехи із Зінькова та Великих Будищ<sup>94</sup>. Натомість килимарську майстерню Полтавської артілі в 1960 році було розформовано. На цих виробництвах також ткали рослинні за класичними (ритмічно впорядкованими) схемами й геометричні (у вигляді смугастих доріжок) килими.

У другій половині ХХ ст. продовжувала працювати Дігтярівська фабрика художніх виробів на Чернігівщині з філіалами в селах Поділ та Іванківці Срібнянського району. Дігтярівські рослинні килими відрізняються від полтавських темними тонами тла (чорним, темно-синім, бордовим, коричневим), суворим ритмічним рядовим розміщенням стилізованих квіткових мотивів, ширшою каймою простої конфігурації. Орнамент цих килимів дещо стриманіший, побудований на контрастному зіставленні яскравих квіткових мотивів. Це найчастіше гілки з листям і пуп'янками, окремі невеликі букети. Тло зазвичай чорного, темно-

<sup>92</sup> Коваленко Т., Щербак В. У вирі узорів Полтавщини // НМ. – 2006. – № 1/2. – С. 11.

<sup>93</sup> Жук А. Регіональні художні особливості українського килима // Художні промисли: теорія і практика: зб. наук. праць. – К., 1985.

<sup>94</sup> У Великих Будищах до війни існувала філія диканської артілі ім. 14-річчя Жовтня (див.: Жук А. Регіональні художньо-стильові особливості українського килима. – С. 71).

вишневого, зеленого кольорів. На противагу полтавським, дігтярівські килими мають чіткіше художнє формулювання – схематичне й контрастніше за взаємовідношенням узору з тлом, центрального поля з берегами. Фабрика об'єднала чимало талановитих майстрів (А. Ломаку, В. Мелашенко, А. Денисенко). Зокрема, Марія Походенко, яка спричинилась до відродження килимарні по війні, була удостоєна численних звань та нагород, створила багато килимів і гобеленів, у тому числі за власними ескізами, а також розробила та ввела у промислове виробництво техніку деркання – хвилясте розрідження тла іншим кольором<sup>95</sup>.

Після війни відновила свою діяльність артіль «Червоний килим» у Добровеличківці з філіалами в селах Липняжка та Тишківці. Як і раніше, тут виготовляли килими рослинної орнаментики двох різновидів – геометризованої подільської стилістики та плавних в'юнків форм полтавського типу. Однак уже на початку 1960-х років ХХ ст. Добровеличківський промисел був ліквідований у зв'язку із загальним зменшенням виробництва рослинних килимів в Україні.

На території Київщини значними килимарськими осередками стали м. Богуслав та с. Веселинівка Баришівського району. У Богуславі промисловість почала налагоджуватися 1945 року, що пов'язано зі створенням ткацької артілі «Перемога», яку 1960 року реорганізували у фабрику. Її основний асортимент складали килими, а особливо килимові доріжки та налавники поперечносмугастої структури з геометричним оздобленням. Колорит богуславських виробів характеризується теплою гамою вишнево-коричневих та золотисто-вохристих тонів. У 60–80-х роках ХХ ст. ескізи для килимових виробів створювали переважно І. Нечипоренко та Н. Скопеч.

У Веселинівці розміщувався філіал Київської фабрики художніх виробів ім. Т. Шевченка. Тут ткали традиційні для Київщини килими з рослинною орнаментикою за малюнками художників. Від полтавських і дігтярівських аналогів вони відрізнялися геометризованим трактуванням ритмічно розміщених на центральному полі мотивів, холодною гамою з домінуючими малиновим та синім кольорами. У 70–80-х роках ХХ ст. ескізи для цього осередку розробляла головний художник Київського художньо-виробничого об'єднання Н. Гречанівська<sup>96</sup>.

У 1990-х роках усі підприємства художніх промислів припинили свою діяльність. Відбулася тотальна руйнація фабрик у таких відомих осередках, як Решетилівка, Глиняни, Хотин, де виготовляли традиційні народні килими та гобелени.

В окремих регіонах збереглося надомне ткацтво. Зосібна це стосується території Гуцульщини, де продовжували займатися ліжникарством з метою збуту. На Буковині залишалось актуальним виготовлення тканих тайстр. На початку 2000-х років мистецьким середовищем було ініційовано деякі заходи (проект «Відродимо глинянський килим», проведений 1996 року викладачами кафедри художнього текстилю Львівської академії мистецтв) з підтримки виробництв, однак вони не досягли бажаної мети.

Упродовж 1995–1996 років працював проект з відродження кримського килима, що отримав плідні результати завдяки ентузіазму місцевого художника, культурного діяча й пропагандиста народного мистецтва Криму – Мамута Чурлу. Значну роботу було проведено з відродження як техніки ткацтва, так і застосування природних барвників. Орнаменти збагатилися складнішими формами, запозиченими з інших споріднених видів кримськотатарського мистецтва. У сучасних килимах прадавні орнаменти набули нового звучання. Майстрині володіють древнім мистецтвом колірних імпровізацій. Упродовж останніх років кримський килим збагатився новими художньо-технічними засобами, запозиченими з традиційного килимарства Західної України й Середньої Азії, розширився асортимент килимових виробів. Особливо слід відзначити роботи Мамута Чурлу, майстринь Ніяри Решетової, Шефіки Баймамедової, Сабріє Еюпової<sup>97</sup>. В останні роки виставки сучасного кримського килима з успіхом експонувалися в Києві, Львові, Донецьку, Сімферополі, Севастополі, Одесі, Харкові та в Українському культурному центрі в Парижі.

Нині килимоткацтвом в Україні майже не займаються, тоді як у 80–90-х роках ХХ ст. ця практика ще існувала на Закарпатті, Гуцульщині, Буковині та Поділлі. Проте завдяки праці окремих ентузіастів традиції килимарства були збережені й продовжені. Це насамперед такі відомі митці, як В. Прядко, В. Володимирова, С. Ганжа, Н. Саєнко та ін.

Ніна Саєнко походить зі славетної родини Олександра Саєнка – відомого митця, який упродовж свого творчого життя вивчав витоки традиційної культури і з позицій власного ху-

<sup>95</sup> Малюта І. Килимарниця Марія Походенко // НТЕ. – 1984. – № 2. – С. 66.

<sup>96</sup> Жук А. Регіональні художньо-стильові особливості українського килима. – С. 25.

<sup>97</sup> Чурлу М. Кримськотатарський килим // НМ. – 2002. – № 3/4. – С. 50–54.

дожнього світобачення творив світ національного мистецтва. Саме ці засади лягли в основу творчості його доньки Ніни. Вона не тільки зберегла оригінальні твори митця та зібрану ним колекцію народного мистецтва, але й відтворила гобелени за його ескізами 1920–1930-х років. За її активної участі у Борзні створено художньо-меморіальний музей «Садиба народного художника Олександра Саєнка», де зберігаються його роботи. Н. Саєнко творчо продовжує батьківські традиції. В. Кричевський, один з учителів О. Саєнка, у своїй творчості сповідував «молитву орнаменту», він уважав, що орнаментика є найвищим узагальненням форми. Саме його погляди вплинули на світосприймання Н. Саєнко, її шанобливе ставлення до орнаментальної традиції українського килимарства. Творчість художниці ґрунтується на стику народного світобачення й професійної майстерності. Килим «Терновий цвіт» (1995) є прикладом поєднання традиційної орнаментики, переосмисленої з позицій сучасного світобачення<sup>98</sup>. У її виробках органічно поєднуються традиційна орнаментика, знання особливостей килимарства Полтавщини, Київщини, Поділля із сучасним світобаченням. Це гобелени «Осінь» (1997), «Козацька балада» (1991), «Сад-виноград» (1996).

Творчість видатного митця Степана Ганжі – це світ поезії, щире захоплення та оспівування героїчного минулого України, її щедрої та багатогранної природи. Улюбленими образами його гобеленів є бандуристи, козацькі ватажки, героїчні сторінки історичного минулого. Це твори «В похід з полуночі» (2000), «Слава і воля» (1993), «Козак-бандурист», «Богдан Хмельницький» (1995), «Ой з-за гори, з-за лиману» (2000), «Ой Січ мати» (1997), «Козак Мамай» (1991).

С. Ганжа народився на Поділлі в с. Жорнище в родині славнозвісного майстра кераміки Олександра Ганжі. Він зростав у світі народних образів, які у вигляді фантастичних пта-

хів, героїчних вершників-козаків відтворені в його гобеленах. Крім геометричних орнаментальних елементів – квадратів, ромбів, трикутників, квітів і вазонів у різних модифікаціях і сполученнях, – С. Ганжа широко вводить сюжетні зображення, які є фольклорними символами України, широко знані з народних пісень і переказів. Саме тому твори митця сучасні за формою і водночас глибоко закорінені в національні традиції, наповнені індивідуальним сприйняттям сучасності. У 2009 році С. Ганжа став лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка.

Отже, українське килимарство впродовж ХХ ст. пройшло активний і яскравий період своєї історії, позначений як злетами, так і занепадом галузі. Широкий діапазон регіональних осередків із самобутніми традиціями художнього ткацтва став передумовою для розвитку килимарської промисловості в Україні з розгалуженою мережею спеціалізованих підприємств, на яких було створено багато нових розробок на основі народних зразків. Подекуди активну участь у цьому процесі брали майстри, завдяки чому кращі традиції вітчизняного килимарства були донесені далеко за межі України. З іншого боку, промислове килимарство радянської доби зарекомендувало себе спрощеним, стандартизованим, підходом до виробництва продукції, що негативно позначалося на її художніх якостях. Упродовж ХХ ст. ткацтво килимів довго зберігалось у надомному виробництві, у деяких регіонах воно навіть проіснувало довше, ніж промисловість. Незважаючи на це, загальний стан килимарства на порубіжжі ХХ–ХХІ ст. перейшов у стадію регресу, що характеризується повним руйнуванням художніх промислів та відсутністю стимулів для розвитку надомного ткацтва.

Т. КАРА-ВАСИЛЬЄВА  
О. ЯМБОРКО

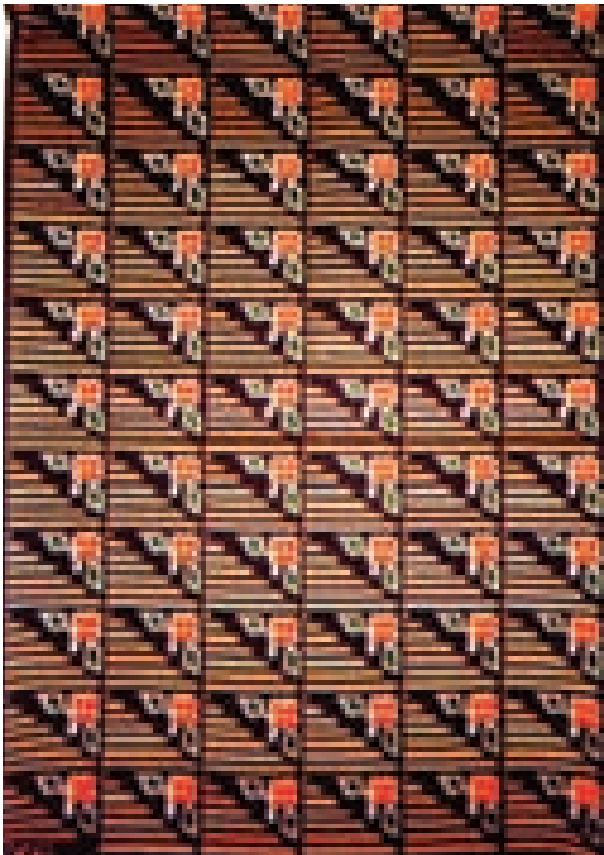
<sup>98</sup> Городецька І. Світове дерево Ніни Саєнко // НМ. – 2004. – № 3/4. – С. 12, 13.

## Список ілюстрацій

1. *Олена та Ольга Кульчицькі*. Килим «Сорок клинців». Початок ХХ ст. Оpubліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво ХХ століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005. – С. 30.
2. *С. Гординський*. Килим «Деревця». 1920–1930-ті рр. м. Косів, Івано-Франківська обл. Спілька «Народне мистецтво». Оpubліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво ХХ століття... – С. 31.
3. *Олена та Ольга Кульчицькі*. Килим «Подільський». Початок ХХ ст. Оpubліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво ХХ століття... – С. 30.
4. *Олена та Ольга Кульчицькі*. Килим «Геометричний». Початок ХХ ст. Оpubліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво ХХ століття... – С. 30.
5. Килим. 1936 р. смт Дігтярі, Чернігівська обл. Оpubліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво ХХ століття... – С. 79.
6. Килим. 1939 р. м. Київ. Центральні експериментальні майстерні Укрхудожпрому. Оpubліковано у виданні: *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво ХХ століття... – С. 80.
7. *В. Карась*. Килим. 1974 р. смт Глиняни, Львівська обл. Глинянська фабрика «Перемога». Вовна; ручне ткацтво. Оpubліковано у виданні: *Художні промисли України*. – К., 1979. – Ілюстр. 36.
8. *І. Пастух*. Килим. 1972 р. м. Хотин, Чернівецька обл. Хотинська фабрика. Вовна; ручне ткацтво. Оpubліковано у виданні: *Художні промисли України*. – Ілюстр. 23.
9. *С. Повшук*. Верета. 1969 р. м. Косів, Івано-Франківська обл. Косівське виробничо-художнє об'єднання «Гуцульщина». Вовна; кругляння. Оpubліковано у виданні: *Художні промисли України*. – Ілюстр. 21.
10. *О. Паламарчук*. Килимова доріжка. 1974 р. м. Коломия, Івано-Франківська обл. Коломийська фабрика ім. 17 Вересня. Вовна; кругляння. Оpubліковано у виданні: *Художні промисли України*. – Ілюстр. 16.
11. *А. Олещук*. Килим. 1974 р. м. Коломия, Івано-Франківська обл. Коломийська фабрика ім. 17 Вересня. Вовна; кругляння. Оpubліковано у виданні: *Художні промисли України*. – Ілюстр. 33.
12. *І. Гулик*. Килим «Черемош». 1973 р. м. Коломия, Івано-Франківська обл. Коломийська фабрика ім. 17 Вересня. Вовна; кругляння. Оpubліковано у виданні: *Художні промисли України*. – Ілюстр. 17.
13. Килим. 1970 р. смт Дігтярі, Чернігівська обл. Дігтярівська фабрика ім. 8 Березня. Вовна; кругляння. Оpubліковано у виданні: *Художні промисли України*. – Ілюстр. 30.
14. *Л. Ганжа*. Килим. 1970 р. м. Київ. Вовна; кругляння. Оpubліковано у виданні: *Художні промисли України*. – Ілюстр. 8.
15. *Н. Скопець*. Налавник «Янтар». 1976 р. м. Богуслав, Київська обл. Богуславська фабрика «Перемога». Вовна; кругляння. Оpubліковано у виданні: *Художні промисли України*. – Ілюстр. 3.
16. *Л. Товстуха*. Килим «Квіти перемоги». 1975 р. смт Решетилівка, Полтавська обл. Решетилівська фабрика. Вовна; кругляння. Оpubліковано у виданні: *Художні промисли України*. – Ілюстр. 10.
17. *Л. Товстуха*. Килим. 1972 р. смт Решетилівка, Полтавська обл. Решетилівська фабрика. Вовна; кругляння. Оpubліковано у виданні: *Народне мистецтво*. – 2006. – № 1/2 – С. 12.
18. *Н. Бабенко*. Гобелен «Паморозь». 1974 р. смт Решетилівка, Полтавська обл. Решетилівська фабрика. Вовна; кругляння. Оpubліковано у виданні: *Народне мистецтво*. – 1997. – № 2. – С. 53.
19. *С. Ганжа*. Килим «Ой січ, мати». 1997 р. м. Київ. Вовна; ручне ткання. Оpubліковано у виданні: *Степан Ганжа. Килимарство*. – К., 2003. – С. 15.
20. *Н. Саєнко*. Килим «Осінь». 1992 р. Вовна; ручне ткання. Оpubліковано у виданні: *Народне мистецтво*. – 2004. – № 3/4. – С. 13.
21. *М. Чурлу*. Килимок. 1999 р. Сімферополь. Виконала Баймамедова. Вовна, рослинні барвники; ручне ткання. Оpubліковано у виданні: *Народне мистецтво*. – 2003. – № 3/4. – С. 53.



1



3



2



4







6



7





8

9



10



11



12



13

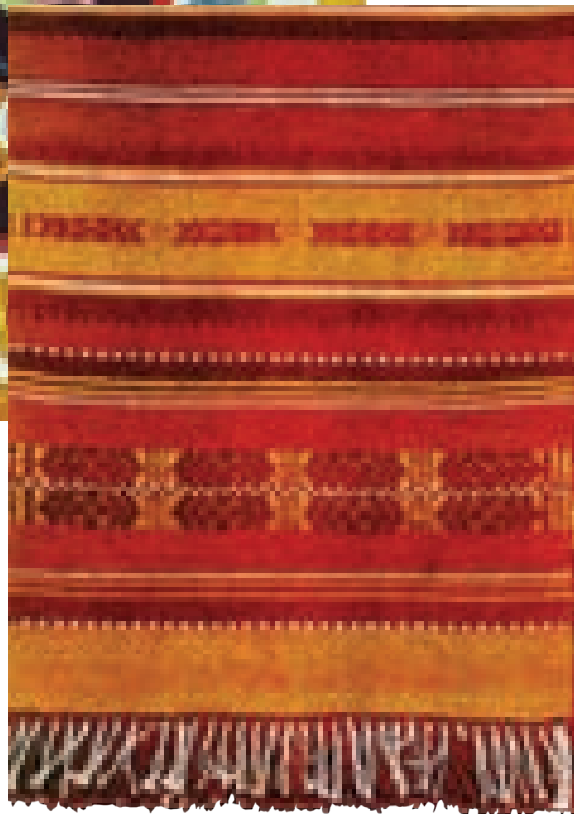




14



15





16



17



19



20



21



# Вбрання





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

Гуцульське вбрання. 2006. З архіву Г. Стельмащук

## ВБРАННЯ

Народне традиційне вбрання або його компоненти носили у віддалених сільських місцевостях України ще в 30-х роках ХХ ст. Воно майже не відрізнялося від тих його форм, які побутували наприкінці ХІХ ст. Народне вбрання селяни одягали у святкові дні, виступали в ньому на сцені учасники хорів і танцювальних колективів, про що свідчать збережені у фототеках музеїв і приватних осіб фотографії 1940-х років. Перед Другою світовою війною умови життя населення України покращилися, з'явилося багато крамних тканин, будинків побуту, ательє, де можна було замовити такий самий модний одяг, який носили в містах. Однак війна знову повернула зубожілих упродовж воєнного лихоліття селян до вцілілих у господарстві прядок, ткацьких верстатів, шевської справи. У західних областях України деякі компоненти традиційного вбрання побутували майже до початку 60-х років ХХ ст., зокрема, у північних районах Волинської, Рівненської областей, гірських районах Закарпаття, Прикарпаття, повсюдно на Буковині та в південно-західних районах Поділля. До середини 1960-х років у західних областях України існували такі комплекси традиційного одягу: із запаскою-платом – на Закарпатті; з двома запасками – у західній частині Івано-Франківщини; з обгортокою – у східній частині Івано-Франківщини; з доморобною спідницею – у Волинській, Рівненській областях, західній частині Львівської; з міською спідницею і вишиваною блузою – повсюдно; із сукнею – у приміських селах, а в кінці 1960-х років – усюди. Важливою складовою комплексу вбрання й надалі залишалася сорочка. У повоєнні роки вона була єдиним плечовим одягом – і натільним, і верхнім, на щодень і на свято, відрізняючись лише характером орнаменту. Як правило, на сорочку вдягали поясний одяг. У післявоєнні роки в селах, де збереглися ткацькі верстати, селянки виготовляли полотно в домашніх умовах, бо не було коштів придбати фабричну тканину. У східних і південних областях України, де ткацькі верстати було знищено в часи колективізації, щоб жінки не відволікалися від роботи в колгоспі, домашнє полотно вже не виготовляли. Ткали переважно онучі, хідники, рядна. У західних областях України ще в 60-х роках ХХ ст. побутували сорочки з уставкою і сорочки із суцільним рукавом без уставки. Вони, як і колись, були двох видів: без підточки – додільні

та з підточкою (нижню частину виготовляли з грубішого полотна). Довгі додільні сорочки використовували здебільшого в тих місцевостях, де носили незшиті форми поясного вбрання: на Закарпатті, у південно-східних районах Івано-Франківської, на півдні Тернопільської і Чернівецької областей. Короткі сорочки були розповсюджені в 50-х роках ХХ ст. у Львівській, Волинській, Рівненській областях, де побутував комплекс жіночого поясного вбрання зі спідницею. До такої сорочки вдягали нижню спідницю, так звану гальку, білінник. У цих областях паралельно послуговувались і довгими сорочками. Защіпали цей одяг спереду посередині. Винятком були сорочки Закарпаття – заспульниці, які защіпали ззаду, і сорочки Сколівського, Турківського (Львівська обл.) та Воловецького районів (Закарпатська обл.) – плечані, застібка в яких проходила по боковому шву.

Крім двох вищезгаданих типів сорочок, в Україні в повоєнні роки побутував ще один тип додільної сорочки, яку шили з двох вузьких полотниць і двох ширших, розміщених по центру. Полотниця перегинали на плечах. Як правило, така сорочка була довга, широка, із чотирикутним вирізом. Цей тип сорочки зберігався в побуті до кінця 60-х років ХХ ст. у Чернівецькій області, південних районах Тернопільської і Житомирської областей, траплявся у Львівській та південних районах Волинської і Рівненської областей.

У народних сорочках 50–60-х років ХХ ст. помітні зміни в орнаментативній частині. Особливо це стосується виробів північної частини Волинської та Рівненської областей, де класичний тканий орнамент і давні способи вишивки («заволікання») поступово замінювали хрестиковою вишивкою. В інших областях давні техніки – «кучерявий шов» (Тернопільська, Чернівецька обл.), «городоцький шов» (Львівська обл.) – також почали замінювати на «хрестик». На початку 1970-х років широко побутували такі вишивальні техніки, як «низь», «позаголковий шов», «ланцюжок», «кривулька» й уже згаданий «хрестик». На півночі Рівненської області, у с. Крупове Дубровицького району, і нині сорочки прикрашають тканим орнаментом, майже в кожній хаті збереглися ткацькі верстати. Цей ткацький осередок добре відомий в Україні. Багато майстринь с. Крупове є постійними учасницями ярмарків, обласних і національних виставок. Вони зберігають і сміливо розвивають традиції давнього поліського ткацтва. Видатною майстринею, віртуозом своєї справи, особливо у 80-х роках ХХ ст., була У. Кот.

На початку 1950-х років у західних областях України (у центральних і східних швидше)

почали застосовувати замість льняного полотна фабричні тканини – штапель, перкаль, батист, атлас. Інколи сорочки з фабричної тканини мали традиційний крій, однак у цілому крій сорочок змінився. Майже зовсім вийшли з ужитку сорочки з уставками, натомість популярності набули безуставкові із суцільним рукавом. Орнамент вишивки став простішим, зник орнамент уздовж усього рукава. Тільки в Чернівецькій області та південних районах Тернопільської до кінця 60-х років ХХ ст. побутували сорочки, прикрашені поліхромною вишивкою нитками й бісером.

У тогочасних святкових строях сільського населення поширеними були блузи, пошиті з фабричної тканини й прикрашені вишивкою за мотивами традиційних сорочок.

Комплекс поясного жіночого одягу сільських місцевостей досі включає фартухи та запаски. Цей найдавніший незшитий тип поясного вбрання зберігся в гірських районах Івано-Франківської (Косівський, Верховинський р-ни) і Закарпатської (Рахівський р-н) областей.

До середини 60-х років ХХ ст. сільські жінки носили обгортку [Івано-Франківщина (Косів, Товмач, Надвірна), Чернівецька обл. та південні райони Тернопільської (Борщівський, Заліщицький), південні райони Хмельницької і Вінницької обл.]. Орнамент і колорит обгорток відповідали традиціям, що склалися ще в попередні століття.

У Хустському й Тячівському районах Закарпатської області до середини 60-х років ХХ ст. побутувала широка запаска – плат. Шили її з фабричної, переважно однотонної тканини (сатину, вовни), із широким поясом.

Крім згаданих компонентів поясного вбрання, на всій території України розповсюдженою була спідниця з різних матеріалів: льону, конопель, вовни, тканин з вовняним пітканням на льняній основі. Наприкінці 1960-х років комплекс жіночого вбрання зі спідницею з фабричної тканини став домінуючим на всій території України. Ще й сьогодні літні жінки у віддалених від міст селах України одягають поверх крамного плаття спідницю і фартух. На жаль, плахту перестали носити ще в 30–40-х роках ХХ ст.

У народному строї до середини 1960-х років побутували безрукавки з доморобних і фабричних матеріалів. У Львівській області в Яворівському районі – це камізелка з домотканої льняної тканини; у Турківському, Сколівському та Яворівському районах – лейбики з доморобного полотна; у Рівненській і Волинській областях – нагрудник, станик із сукна; у Тернопільській, Львівській, Закарпатській областях – горсети, камізелки. На Волині й

Рівненщині виготовляли безрукавки, комбіновані з контрастних за кольором тканин, а на Тернопільщині існувала традиція шити безрукавки з набивних тканин. Крій таких виробів найчастіше був прямоспинним, але в південно-західній частині Волинської та окремих районах Львівської областей короткі безрукавки шили приталеними, зі спущеними від талії кляпанамі (язичками, кляшцями).

Камізелки традиційного крою зберігаються до наших днів у шафах жінок Черкащини, Сумщини та Чернігівщини. Можна їх віднайти й на Слобожанщині. У Центральних районах України бабусі ще й нині носять безрукавки – плюшки (плюшеві).

Хутрянні безрукавки побутували в середині 1950-х років у гірських районах Івано-Франківської, Закарпатської, Львівської, Тернопільської областей (кептар, кожушок, бунда). У Чернівецькій області до кінця 1960-х років носили довгі кожушки без рукавів (цуркан, мунтян) і навіть у кінці 1970-х років майстри-кушніри ще шили цуркани на замовлення.

Традиційний народний пояс – крайку, болярку, пасину – ткали майже до початку 1960-х років. У Закарпатській, Івано-Франківській, Львівській, Чернівецькій областях, у деяких районах Рівненської області (Степанський, Сарненський, Камінь-Каширський) старші жінки носили пояси ще до недавнього часу, застосовуючи їх і до спідниць з фабричної тканини. Плетені брані пояси вийшли з ужитку раніше.

У західних областях України в 50-х роках ХХ ст. побутували давні завої для голови – намітка, перемітка та убрус (плат, обрус, рантух). Ці головні убори селянки носили як святкові або обрядові. Буденним убором старших жінок на Поліссі намітка залишалася до середини 1950-х років.

Дівочі головні убори у вигляді начільних пов'язок, а також вовняні уплітки, бовтиці використовували як обрядові та святкові, насамперед як весільний головний убір. В Івано-Франківській області чільце як складова весільного головного убору збереглося до наших днів: у с. Космач – у вигляді оксамитової стрічки, прикрашеної намистом; у с. Верховина – у вигляді металевої високої діадеми, декорованої кольоровими намистинками й пластинками; у Городенківському районі – у вигляді пурпурової оксамитової смужки, орнаментованої бісером, вовняними кульками. У с. Красноліїв (Верховинський р-н) ще в 1970-х роках чільця виготовляв народний майстер П. Харінчук.

На початку 60-х років ХХ ст. вийшли з ужитку кибалки, різні види очіпків. У 1970-х роках чіпці носили лише літні жінки. Це було продик-

товано давніми віруваннями. Так, у с. Карпатське (Турківський р-н) у 70-х роках ХХ ст. жінки використовували головний убір, який називали чіпець, але від справжнього очіпка залишився тільки обручик з лози, обшитий кольоровою тканиною. Носили його під хусткою на тім'ї, щоб не помер або не пішов із сім'ї чоловік. Коло як оберіг (у вигляді стрічки – у малолітніх дівчаток, вінка – у повнолітніх, околка біля очіпка – у жінок) відоме від найдавніших часів. Очевидно, у с. Карпатське бачимо рудименти цього звичаю.

У середині 50-х років ХХ ст. найхарактернішим головним убором для дівчат і жінок стала хустка, яку зав'язували кінцями на потилиці або під підборіддям. У Яворівському районі Львівської області до кінця 1950-х років зберігалася традиція носити саморобні хустки з білої фабричної тканини, прикрашені поліхромною ручною вишивкою переважно рослинного орнаменту. Вінок застосовували лише у весільних обрядах. Обрядова й естетична функція вінка, трансформованого в багато різновидів, зберігається у весільних обрядах і нині.

З верхнього плечового одягу в післявоєнні роки були розповсюдженими сукняні доморобні бекеші, бурнуси, гуньки, сукмани, сіряки, латухи. З полотняних видів плечового вбрання до 1920-х років зберігалися на Львівщині полотнянки (Яворівський р-н) і кафтани (Старосамбірський р-н). У післявоєнний час у побуті залишилися піджаки, френчі, маринарки, бушлати (здебільшого в південних областях України), які шили з фабричної тканини.

З давніх форм взуття в народному строї на Поліссі збереглися личаки, у гірських районах Івано-Франківської та Львівської областей – постолі й ходаки. Нині постолі популярні як сувеніри серед туристів, які приїжджають у Карпати з різних куточків України й світу на відпочинок.

Чоловічий народний стрій швидше піддавався змінам. Чоловіки надавали перевагу міським костюмам. Лише народна вишита сорочка на всіх теренах України залишалася невід'ємним компонентом вбрання. Але народний стрій найдовше побутовув серед старших чоловіків у північних районах Полісся та в гірських районах Івано-Франківської, Львівської, Закарпатської областей. У Чернівецькій області традиційне чоловіче вбрання носили у Вижицькому, Кіцманському, Стороженецькому та Путильському районах.

У чоловічих домотканих сорочках закріпилася традиція нашивати на плечах шматок полотна, який мав вигляд сучасної кокетки. Розміщення орнаменту залишалось традиційним: вишивкою прикрашали комір, манишку,

низ рукавів. Така традиція декорування збереглася в тих районах, де низ сорочки заправляли в штани. На Закарпатті й у Чернівецькій області ще в 60-х роках ХХ ст. побутовувала довга без плечового шва сорочка з коміром-стійкою, довгими широкими прямими рукавами. Цю святкову сорочку обшивали петельчатим швом білими, жовтими, синіми, червоними та іншими нитками (чергуючи кольори або одним з кольорів); низ рукавів, плечовий шов, комір і манишку вишивали здебільшого геометричним орнаментом. У зазначених районах побутовувала сорочка з коміром-стійкою або виложистим, рукавами з чохлами, яку переважно носили хлопці. Вишивкою прикрашали комір, манишку, чохла. У народному традиційному повоєнному строї це найпоширеніший тип сорочки.

Давній тип чоловічої уставкової сорочки зберігався до середини 1950-х років у гірських районах Львівської області (Сколівський, Турківський, рідше – Яворівський р-ни). Цікаво, що в 1950-х роках змінився колорит вишивок. Чорні й темно-сині кольори замінили поліхромною вишивкою рослинного характеру. Усюди національно свідомі українці одягали вишиту сорочку на свято, ідучи в гості, на концерти, під час урочистостей.

До середини 1950-х років в окремих районах побутовування народного чоловічого строю характерним літнім поясным вбранням були полотняні штани – білі, рідше – фарбовані в чорний або темно-синій кольори. Узимку носили штани із сукна. Майже повсюдно штани робили з вузькими штанинами. На Закарпатті (західна частина Тячівського, південно-східна частина Міжгірського, східна частина Свалявського р-нів) на свято вдягали широкі гачі на очкурі; вони були коротшими від звичайних (сягали до кісточки ноги). Такі штани мали знизу тороки. У південних районах Західного Поділля чоловіки носили довгі вузькі штани з льону, холоші яких укладені в поперечні складки нижче колін – рамовані. У гірських районах Карпат – Івано-Франківській, Львівській, Закарпатській областях – побутовували штани з доморобного валяного сукна – холошні, крашениці.

До середини 1960-х років у деяких селах були розповсюдженими штани, пошиті за міською модою, але з тканини домашнього виробництва. Чоловічий комплекс вбрання включав також безрукавки, які виготовляли здебільшого з фабричних тканин. Суконні безрукавки носили чоловіки в Турківському районі, західній частині Старосамбірського (Львівська обл.). Безрукавки, підбиті ватою, побутовували повсюдно.

Невід'ємною складовою чоловічого вбрання був пояс, переважно шкіряний. У Карпатах



(Івано-Франківська, Закарпатська обл.) чоловіки донедавна носили широкі шкіряні пояси – череси. Цей елемент чоловічого строю довго зберігався в Чернівецькій області.

Уже в перші повоєнні роки в західних областях України чоловічий стрій увібрав багато елементів міського вбрання, а по всій Україні – значну частину деталей військового одягу: галіфе, френч, шкіряний військовий пояс. Із традиційного верхнього чоловічого плечового одягу наприкінці 40–50-х років ХХ ст. у віддалених від міст селах побутувала сукняна ноша. В окремих місцевостях її називали по-різному – гуня, свита, бурка. З головних уборів тривалий час зберігалися солом'яні капелюхи, фетрові крисані, зимові шапки з овечого хутра.

Цікавим є побутування давнього традиційного взуття. Так, личаки взували під час сінокосу селяни на Поліссі, а шкіряні постолі – на Бойківщині й Гуцульщині.

Отже, у 50–60-х роках ХХ ст. одяг не тільки жителів міст, але й селян відповідав вимогам крою і силуету, продиктованих тогочасною модою. Традиційний одяг на селі (у західних областях України) або окремі його компоненти (по всій Україні) носили старші люди.

У 70–90-х роках ХХ ст. традиційне вбрання використовували як святкове й обрядове, зокрема в Карпатах. В інших місцевостях України на свято одягали окремі деталі народного строю: вишиті сорочки, блузи, фартухи, прикраси з бісеру, коралі. Старші жінки ще дотримувалися традиційного крою при шитті поясного вбрання – спідниць – навіть тоді, коли використовували для них фабричну тканину. Інколи в селі можна зустріти жінок у традиційних давніх сорочках, які вони доношують, одягаючи до роботи.

Зі здобуттям Україною незалежності на території всієї України стало модним одягати на урочисті події вишиванки. Відродилися звичаї святкувати Івана Купала, Різдво, Великдень. Якщо в другій половині ХХ ст. у святкові дні вишиванки вдягали переважно в західній частині України, то наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. таке явище простежується на теренах усієї України.

Особливо багаті народні строї трапляються на Сорочинському ярмарку, фестинах, які проводяться в Карпатах товариствами «Бойківщина», «Гуцульщина», «Лемківщина», куди з'їжджаються земляки не лише з України, але й приїздить багато вихідців з Карпат, які проживають за кордоном. Саме там сьогодні можна побачити народні костюми «живими». У Карпатах залишилося святом обов'язком брати шлюб у народному вбранні. На початку ХХІ ст. воно стало ще барвистішим. Увійшли в моду сороч-

ки, вишиті бісером квітковим орнаментом. Цей звичай поширився з Буковини. Модною у ХХ ст. стала й вишивка на манишках весільних чоловічих і жіночих сорочок, яка символізує довге нерозлучне щасливе життя. Для цього в нижній частині манишки вишивали пару пташечок, козликів, зайчиків, метеликів.

Сьогодні народне вбрання шанобливо зберігають у скринях і шафах деякі жінки старшого віку або й молодшого покоління, яке шанує традиції та зберігає світлу пам'ять про своїх дідів і батьків. Про це свідчать матеріали експедицій, проведених науковими співробітниками ІМФЕ ім. М. Т. Рильського та Інститутом народознавства НАН України у ХХІ ст. на Чернігівщину, Сумщину, Харківщину, Полісся, Буковину. На жаль, у багатьох місцевостях це вже поодинокі випадки.

Фактично ми стали свідками того, як на наших очах відходить у минуле прадавній український стрій. Однак його традиції ще довго надихатимуть сучасних художників. У побуті дедалі частіше відвойовують місце речі ручної роботи та вбрання, створене новочасними художниками за мотивами традиційних строїв. Народні майстри, художники-стилісти намагаються протиставити стандартним фабричним виробам одиничні, що несуть відбиток індивідуальності. Звідси й популярність моделей одягу, виготовленого за народними мотивами, що отримали назву «фольклорного стилю». Сучасний одяг з використанням народних елементів розробляли народні майстри у ХХ ст. в Україні у формі надомництва, на фабриках народних художніх сувенірів, у будинках побуту, майстернях Художнього фонду Співки художників України. Над створенням сучасного чоловічого й жіночого вбрання за мотивами народних строїв Карпатського регіону постійно працює народний майстер з Коломиї, член Національної спілки художників України Г. Вінтоняк. Її вироби характеризуються високими мистецькими якостями. Для їхнього виготовлення Г. Вінтоняк створює і тканину. Структура полотен іноді розріджена, іноді щільна. Контраст фактур, колорит підсилюють художню виразність створених нею моделей. Твори майстрині експонувалися на численних обласних, національних виставках в Україні, а також за її межами, а створені нею моделі тепер носять у США, Канаді, Росії, Франції, Англії. У такому самому художньому руслі працювали народні майстри С. Грицай, яка створювала свої моделі за мотивами вбрання з усіх етнографічних регіонів України, О. Возниця, З. Краковецька, О. Стахурська, яка багато років присвятила відновленню давніх забутих вишивальних технік і швів.



Кращі принципи створення народних стрій, крій, декорування (вишивка, аплікація) тривалий час зберігалися в проектах художників-модельєрів України. У Львові в 1959 році при кафедрі художнього текстилю Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва (тепер Львівська національна академія мистецтв) було відкрито відділення художнього моделювання. Викладачі кафедри текстилю постійно займалися вивченням народного художнього ткацтва, не оминаючи й народних тканин для вбрання, а моделі одягу за народними мотивами виготовляли як свої творчі роботи для виставок. Доцент кафедри Є. Арофікін, який викладав теорію переплетень, багато років присвятив дослідженню структури тканини та технік народного ручного ткацтва. Він дослідив народні техніки виконання ляного убруса та плахт. Це здобуток вузу й глибокий теоретичний фундамент для розвитку народних традицій і моделювання вбрання, що й дало свої плідні результати. У 1972 році створено окрему кафедру моделювання одягу. З'явилася плеяда молодих спеціалістів, які працювали в цьому напрямі.

У 1985–1988 роках створено молодіжне експериментальне творче об'єднання «Престиж» (керівник О. Коровицький). Об'єднання орієнтувалося на промислове моделювання та підготовку художників-модельєрів для виробництва. Згодом до «Престижу» увійшли всі швейні училища Львова, які реалізовували творчі проекти студентів кафедри художнього моделювання, виготовляли взірці одягу малими серіями. У 1987 році кафедра започаткувала нові спеціалізації – моделювання трикотажних і художніх виробів зі шкіри.

Студенти брали участь у міжнародних курсах молодих модельєрів, їздили на симпозиуми моди в Прибалтику та Москву. Викладачі кафедри доклали багато зусиль, щоб розвинути в сучасному моделюванні ідеї українського народного строю. Створені колекції (курсіві та дипломні роботи) часто не поступалися зразкам провідних європейських стилістів одягу.

Під час створення вбрання художники обов'язково визначають, у якій сфері воно побутуватиме – як щоденне, святкове, обрядове, сценічне, представницьке, виставкове. До кожної із цих груп вироблено мистецькі критерії і підходи. Існує два основні напрями: етнографічний (форма, конструкція, крій, декоративне вирішення, колорит, матеріал) та асоціативний (загальний силует, колорит, етнопсихологічний стан, краєвид етнографічного регіону). Для втілення задумів ґрунтовно вивчаються відповідні наукові джерела. За цією методикою працюють студенти-модельєри, викладачі ка-

федри моделювання ЛНАМ. Вона продуктивна в тому сенсі, що дозволяє здійснити трансформацію і поєднати традиції із сучасним способом життя та образом людини. Призначення сучасного вбрання диктує форму, силует, довжину, міру стилізації. В Україні діє чимало кафедр художнього моделювання одягу в багатьох вищих навчальних закладах, виховано плеяду молодих здібних стилістів одягу, які заявляють про себе не лише в Україні, але й далеко за її межами.

Щоденне вбрання сьогодні є інтернаціональним, але маючи багатющий культурний спадок, створений потужним колективним досвідом українців багатьох поколінь, ми можемо створювати оригінальні, красиві і практичні моделі.

Як вид декоративно-вжиткового мистецтва народний стрій живе на сцені. Якщо в 40-х роках ХХ ст. учасники хороших колективів вбиралися в автентичне традиційне вбрання, то в 60-х роках ХХ ст. над створенням сценічних костюмів почали працювати професійні художники. Сфера побутування сценічного строю дуже своєрідна. Самодіяльні колективи звертаються зазвичай до фольклорної спадщини – пісні, танцю, музики. Учасники відомих і заслужених хороших і танцювальних колективів прагнуть постати перед глядачем у стилізованих народних строях. Вбрання, виконане за народними мотивами, бажають мати професійні танцюристи й співаки, ведучі концертів, навіть естрадні артисти. Тому над створенням сценічного одягу протягом 60–90-х років ХХ ст. працювало багато художників-стилістів. Питання створення сценічних костюмів складне, пов'язане з багатьма вимогами, зумовлені його функціональним призначенням.

Над створенням сценічного вбрання плідно працювала професор ЛНАМ М. Токар. Вона ще в 1957 році створила експериментальну серію тканин у співавторстві з досвідченим народним майстром з м. Косова І. Горбовим. У цих тканинах, придатних для моделювання різних тогочасних форм одягу, було враховано практичні вимоги структурних якостей гуцульських народних тканин, удало стилізовано їхні найхарактерніші художні риси. З цих тканин М. Токар виготовила святкові сукні, костюми, верхній одяг, які з успіхом експонувалися на численних виставках у Бельгії, Японії, Канаді, Франції, Німеччині. На виставці в Брюсселі 1958 року М. Токар та І. Горбовий були удостоєні срібної медалі. Цей досвід дозволив професорові М. Токар створити сценічні костюми для знаменитого хору ім. Г. Верьовки, зокрема сценічне вбрання для солістів і танцювальної групи на танець «Голубка», який було записано на

Покутті й показано в Україні та на багатьох сценах світу в автентичному покутському строї. Високу оцінку отримав одяг, створений для танцювального колективу Будинку культури м. Торчина Волинської області, у якому вдало використані мотиви народного поліського строю, а також для хору с. Лісове на Рівненщині.

Значним здобутком у справі розробки сценічного вбрання стало створення 150-ти сценічних костюмів для того самого заслуженого академічного хору ім. Г. Верьовки групою львівських художниць – Н. Дяченко, Л. Іськів, М. Шереметою, З. Шульгою. У них утілено найвиразніші особливості народних строїв етнографічних регіонів України, які отримали нову інтерпретацію згідно зі специфікою сценічного функціонування.

Високими мистецькими якостями вирізняються костюми, створені художницею Н. Дяченко для відомого в Україні та за її межами чоловічого квартету «Явір».

Українські художники-стилісти працюють також над створенням моделей одягу виставкового характеру. Тут фантазія модельєра не має меж. Ці зразки, як правило, виконують в одному екземплярі, вони можуть мати складні форми, крій, оздоблення. Це високохудожні твори вжиткового мистецтва. У такому мистецькому ключі виконана робота «Подільянка» Т. Кечеджі. Костюм експонувався на виставці декоративно-вжиткового мистецтва в Києві (1985).

Прикладом створення виставкових моделей може слугувати творчість художників, доцентів кафедри художнього моделювання С. Заблоцької та В. Шелест. Кращі традиції народних строїв Полісся й Тернопільщини втілювалися у виробках, які вражають скрупульозним опрацюванням форм, декору. Ці строї зберігаються у фондах НМУНДМ. Для творчості цих художниць характерна стилізація етнографічного джерела, висока техніка виконання декору. Яскравим прикладом є робота «Київська Русь», яку було показано на виставці, присвяченій 1500-річчю Києва. Твір експонувався також у Парижі в штаб-квартирі ЮНЕСКО під час проведення днів України і на багатьох зарубіжних виставках у Польщі, Швеції тощо.

Цікавими пошуками вирізняються вироби художників-модельєрів трикотажного об'єднання «Киянка», де розробляли моделі строїв за народними мотивами різних регіонів України. Це роботи художників Л. Лебіги, Н. Райтер, М. Мотовилець, Т. Потеряйло, Л. Інюшиної (Київ).

Вагомий внесок у розвиток вітчизняного моделювання зробили художниці львівського

трикотажного об'єднання «Промінь», зокрема випускниці Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва В. Лукач і Л. Мельникова. Остання розробила багато цікавих і нових моделей із трикотажних полотен у 1980-х роках. Її сукні, пальта, виконані за народними мотивами, експонувалися на багатьох регіональних і національних виставках, а також міжнародних промислових ярмарках.

Моделі В. Лукач завжди сприймаються як сучасні й водночас глибоко традиційні. В основі образно-композиційного вирішення її виробів – вишукана гама кольорів. Дуже часто домінує вовна природного білого кольору. Одним із засобів декорування є смуги у вигляді мережки, яку досить часто застосовують в оздобленні народних строїв.

У 2000 роках модельєри нашої держави стали відомими не лише в Україні, але й світі. У Франції вразили своїми моделями сучасного одягу, створеними за мотивами гуцульських ліжників, С. Ярич і О. Миронюк.

Серед когорти відомих українських модельєрів, які звертаються до «фольклорної» тематики, можемо відзначити Н. Соболеву, Т. Ігнатієву, О. Корешкова, І. Тарадіну, Т. Маєвську, Г. Забашту, С. Бизова, Л. Пустовіт, М. Муляра, О. Караванську, Р. Богущуку, М. та Р. Костельних, О. Теліженко, О. Даць, І. Каравай, В. Краснову, Е. Насирова та ін. Їхня творчість – це пошуки національного стилю в сучасній моді, популяризація української традиційної культури.

У 2008 році в Києві створено майстерню «Шляхетний одяг» (виконавчий директор – Марина Сенчило, дизайнер – Людмила Сивкова-Климук. Це міні-фабрика, де все робиться вручну. У майстерні працюють етнографи, конструктори костюма, досвідчені ткалі, вишивальниці, ювеліри, шевці. Молоді спеціалісти поставили собі завдання позиціонувати національне вбрання в сучасному світі, зробити його таким привабливим, розкішним і зручним, щоб його одягали перші особи держави, українська аристократія. Дизайнер Л. Сивкова-Климук розробляє також і модерне весільне вбрання, створене за національним колоритом. У майстерні проєктують і виготовляють костюми за традиціями всіх етнографічних регіонів України, а також полюбують шити вбрання за мотивами українського (козацького) бароко.

У 2007 році у Львові засновано художницею Оксаною Парутою та її донькою-дизайнером Олесею Парутою ПП «Рута Студія-Дизайн». У студії виготовляють українські народні строї всіх етнографічних регіонів, на-

ціональні костюми народів світу, стилізоване сценічне вбрання.

Звернення до традицій у сучасній моді в останні роки стало одним з найактуальніших напрямів серед художників-модельєрів.

Безумовно, Україна досягла певних успіхів у художньому проектуванні одягу. На жаль, вони поки що не впливають на формування

світової моди. Досягнення наших стилістів вбрання – це лише окремі епізоди в суперечливому світі моди, хоча багато громадян з різних країн світу прагнуть купити в Україні сучасний одяг, виготовлений за народними мотивами.

Г. СТЕЛЬМАЦУК

## Список ілюстрацій

1. Жіночий традиційний стрій. 1910 р. Одещина. НЦНК «МІГ». Опубліковано у виданні: Україна й українці: історико-етнографічний мистецький альбом Іван Гончара (вибрані аркуші). – К.: УЦНК «Музей Івана Гончара», ПФ «Оранта», 2006. – 334 с.
2. Парубок і дівчата в народному одязі. 1916 р. Лубенський р-н, Полтавська обл. НЦНК «МІГ». Опубліковано у виданні: Україна й українці...
3. 1910 р. с. Кірове, Запорізька обл. НЦНК «МІГ». Опубліковано у виданні: Україна й українці...
4. Родина. 1913 р. с. Кірове, Запорізька обл. НЦНК «МІГ». Опубліковано у виданні: Україна й українці...
5. Дівчата в народному вбранні. 1912 р. с. Воскресинці, Івано-Франківська обл. НЦНК «МІГ». Опубліковано у виданні: Україна й українці...
6. Капела кобзарів у традиційному одязі. 1920 р. м. Конотоп, Сумська обл. НЦНК «МІГ». Опубліковано у виданні: Україна й українці...
7. Молодь у народному вбранні. 1920-ті рр. м. Тернопіль. НЦНК «МІГ». Опубліковано у виданні: Україна й українці...
8. Дівчата в народному вбранні. 1950 р. с. Вороньків, Київська обл. НЦНК «МІГ». Опубліковано у виданні: Україна й українці...
9. Дівчата в народному строї. 1920-ті рр. с. Воскресинці, Івано-Франківська обл. НЦНК «МІГ». Опубліковано у виданні: Україна й українці...
10. Дівчата в традиційному вбранні. 1925 . с. Вишеньки, Київська обл. НЦНК «МІГ». Опубліковано у виданні: Україна й українці...
11. Молода й дружка в народному вбранні. 1920 р. с. Вишеньки, Київська обл. НЦНК «МІГ». Опубліковано у виданні: Україна й українці...
12. Подружжя у святковому вбранні. 1920-ті рр. с. Воскресинці, Івано-Франківська обл. НЦНК «МІГ». Опубліковано у виданні: Україна й українці...
13. Родина в національному строї. 1920 р. с. Завалля, Івано-Франківська обл. НЦНК «МІГ». Опубліковано у виданні: Україна й українці...
14. Учасники весілля в народному вбранні (у центрі – молода й молодий, крайня праворуч – старша дружка). Початок ХХ ст. м. Броди, Львівська обл. НЦНК «МІГ». Опубліковано у виданні: Україна й українці...
15. Дівчата в народному вбранні. 1923 . м. Ромни, Сумська обл. НЦНК «МІГ». Опубліковано у виданні: Україна й українці...
16. Жінка з дітьми в народному вбранні. 1924 р. с. Корнич, Івано-Франківська обл. НЦНК «МІГ». Опубліковано у виданні: Україна й українці...
17. Парубки в народному строї. 1929 р. с. Корнич, Івано-Франківська обл. НЦНК «МІГ». Опубліковано у виданні: Україна й українці...
18. Парубки в традиційних козушках. 1930 р. с. Корнич, Івано-Франківська обл. НЦНК «МІГ». Опубліковано у виданні: Україна й українці...
19. Дівчата в народному строї. 1925 р. с. Корнич, Івано-Франківська обл. НЦНК «МІГ». Опубліковано у виданні: Україна й українці...
20. Кабат. 1940-ві рр. Яворівський р-н, Львівська обл. Сукно; вишивка. Білий кабат. Полотно; вишивка.
21. Хустки. 1940-ві рр. Яворівський р-н, Львівська обл. Вишивка.
22. Сердак. 1940 р. с. Ясіня, Закарпатська обл. Сукно; вишивка, вовняні китиці.
23. Сукня «Квіткова феєрія». Кінець ХХ ст. За К. Сусак, Н. Стеф'юк.
24. Сорочка-сукня для нареченої. Кінець ХХ ст. За К. Сусак, Н. Стеф'юк.
25. Жіноча сорочка (фрагмент). 1970-ті рр. смт Верховина, Івано-Франківська обл. Полотно; вишивка.

26. Весільна сукня. 2006 р. Вишивка, вирізування, розвід, лиштва проста, набирування. За К. Сусак, Н. Стеф'юк.
27. Чоловіче традиційне вбрання: сорочка, пояс-«черес», сердак. 2006 р. Гуцульські фестини. Архів Г. Стельмашук.
28. Дівчина в традиційному вбранні. 2006 р. Гуцульські фестини. Архів Г. Стельмашук.
29. Дівчина в народному одязі. 2006 р. Гуцульські фестини. Архів Г. Стельмашук.
30. Жінка в національному строї. 2006 р. Гуцульські фестини. Архів Г. Стельмашук.
31. Головний убір «чільце». 2006 р. Гуцульські фестини. Архів Г. Стельмашук.
32. Дівчина в народному вбранні. 2006 р. Гуцульські фестини. Архів Г. Стельмашук.
33. Дівочий головний убір «косиці». 1980-ті рр. Космач, Івано-Франківська обл. Фототека О. Никорак.
34. Дівчина в народному вбранні. 2006 р. Гуцульські фестини. Архів Г. Стельмашук.
35. Хлопчики в сценічному вбранні. 2008 р.
36. Чоловіче гуцульське вбрання. 2006 р. Гуцульські фестини. Архів Г. Стельмашук.
37. Юнаки у вишитих сорочках. 2007 р. Полотно; вишивка.
38. Жінка з дитиною в народному вбранні. 1980-ті рр. Фототека О. Никорак.

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

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



30

31



32

33



34





35



36



37



38

# Художня обробка шкіри





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

Автор невідомий. Кептар. Кінець XIX ст. с. Розтоки, Гуцульщина.  
Шкіра, нитки; шиття, аплікація. КМНМІГ

## ХУДОЖНЯ ОБРОБКА ШКІРИ

На початку ХХ ст. народне шкіряне виробництво широко побутувало в Україні. Хутро і шкіра були незмінним матеріалом у селянському побуті. Наявність сировини та потреба сприяли тривалому збереженню ремесла. Відомими були осередки кушнірства на Слобожанщині, Полтавщині, Київщині, Східному Поліссі, Бойківщині, Гуцульщині, Покутті та ін. Політичні події ХХ ст. (війни, голодомори, колективізація та арешти) нищили українське селянство, руйнували традиційний побут, ремесла та духовність народної культури.

У другій половині ХХ ст. в Україні промислові товари майже витіснили народні шкіряні вироби. Забулися давні традиції шкіряного виробництва, особливо в індустріальних районах України, зникали центри ремесла. Ще в 1920-х роках Віра Білецька зазначала: «В Богодухові вишивані кожухи вийшли зовсім з ужитку. До їх ставляться іронічно, як до хуторянської одяжі... Вплив культури й моди, поширення фабричних матеріалів останніми часами відбили охоту від кожухів, що були необхідною, найважливішою частиною селянського гардеробу»<sup>1</sup>. Однак у віддалених сільських осередках побутували давні форми народного виробництва – домашнє ремесло та домашній промисел. Наприклад, на Гуцульщині ремісництвом займалися в кожній хаті, але паралельно тут існувала система замовлень, відома ще з часів Київської Русі. Шкіряні вироби переважно замовляли в майстра, з яким розраховувалися грошми або бартером на іншу продукцію промислів, продуктами чи сировиною, у даному випадку – сирими та засоленими шкурами. Але були шевці, які виготовляли взуття на ярмарок. Цей поділ залежав від багатьох чинників, насамперед від матеріального стану ремісників і традицій осередку. Так, у Косові на Гуцульщині шевці шили взуття переважно замовникам, а в сусідньому центрі – Кутах – тільки на ярмарки. Богодухівські кушніри (Слобожанщина), окрім замовлень, шили багато кожухів на продаж і возили їх на базар та ярмарки свого повіту. Цікаво, що кушніри вишивали ті взори, які використовували там, куди вони везли на продаж свої вироби<sup>2</sup>.

Наприкінці ХХ ст. народне шкіряне виробництво зберігалося на Гуцульщині та Буковині. У селах Верховинського та Косівського районів Івано-Франківської області, Вижницького та

Путильського районів Чернівецької області селяни носили святкове народне вбрання, зокрема кептар, постолі, рідше – черес. Виконуючи нечисельні замовлення місцевих жителів, в окремих селах працювали кушніри і шевці, які зберігали традиції народного шкіряного виробництва.

Майстри виготовляли різноманітні вироби зі шкіри та хутра, що умовно поділяються на кілька груп: «верхній одяг» (кожухи, безрукавки, кептарі); «головні убори» (кучми, джумирі, рогачі, клепані, дуплажки, гугли); «взуття» (постоли, черевки, чоботи); пояси (череси, букурії, ремені, перехресниці); «доповнення до одягу» (торби, сумки, тобівки, ташки, мушенки, гаманці та ін.); «кінська упряж» (сідло, вуздечка, попруга, повода).

Порівняно з іншими видами домашнього промислу, народне шкіряне виробництво має ще одну особливість. Існував поділ між галузями цього ремесла, що залежав від функціонального призначення шкіряних речей. Кушніри виробляли кептарі, кожухи, шапки; шевці – постолі і чоботи; лимарі – кінську упряж, ремені, тобівки. Народні майстри самі вичиняли шкури. Так, швець був чинбарем, кушнір – білошкірником, лимар сам викручував шкуру. Поєднання цих суміжних понять – явище архаїчне, на Гуцульщині воно зберігалося ще донедавна. У Кутах на Косівщині і в 1930-х роках шевці мали свої чинбарні, а в гірських селах чинбарством займалися й у 60–70-х роках ХХ ст. Виготовлення шкіряних речей вимагало від майстра здібностей до роботи не тільки зі шкірою, але й з металом і деревом. Він виготовляв мосяжні прикраси, дерев'яні матриці, знався на барвниках і дубильних речовинах. Богодухівські кушніри одночасно вичиняли шкури, шили кожухи й вишивали. Уміння вишивати було обов'язковим для кожного кушніра<sup>3</sup>.

Усі процеси вичинки шкури, крою і оздоблення майстер виконував сам, враховуючи побажання замовника, але зберігаючи власний художній смак. Характерною рисою виробів кушнірського промислу є консерватизм у вживанні технічних прийомів, у системі орнаменту, деталей, що були притаманні традиції певного села або навіть кутка чи вулиці. Це насамперед стосується одягу, у даному випадку кушнірства, оскільки в кожному селі носили відмінні від інших кожухи та кептарі. Причиною стійкої традиційності шкіряного одягу стали вироблені з часом досконалість крою, зручність речей, що відповідала призначенню. Прикраси і система оздоблення стали джерелом інформації про походження власника, його матеріальний статок і соціальний стан.

Особливість художнього процесу в галузі художніх виробів зі шкіри на Гуцульщині полягала

<sup>1</sup> Білецька В. Ю. Вишиті кожухи в Богодухівській околиці на Харківщині. – Х., 1927. – С. 1.

<sup>2</sup> Там само. – С. 3.

<sup>3</sup> Там само.

в тому, що тут ще працювали народні кушніри, шевці та майстри-художники, які сформували косівську професійну школу.

У ХХ ст. на Гуцульщині за художніми особливостями розрізняли більше десяти варіантів кептарів<sup>4</sup>. До найдавніших типів належать кептарі із сіл Кути, Пістинь, Космач, Шешори, Яворів, Річка, Соколівка (Косівський р-н), Жаб'є (тепер – смт Верховина), Краснолів, Голови (Верховинський р-н), Ворохта, Микуличин, Делятин (Надвірнянський р-н Івано-Франківської обл.). На Східній Гуцульщині вирізнялися кептарі сіл Білоберізка і Розтоки (Чернівецька обл.). На Закарпатській Гуцульщині відомі типи кептарів із сіл Ясіня, Кваси, Рахів і Богдан. У кожному осередку склалася своя система декорування таких виробів. Відрізняються вони кроєм, довжиною, насиченістю орнаменту і колоритом: одні кептарі холодної, інші – теплої кольорової гами.

Характер декору кептарів Косівського району переважно геометричний, за винятком сучасних кептарів у селах Соколівка, Бабин і Яворів, де під впливом буковинських кожущків почали нашивати бісером великі квіти строкатих кольорів.

Давні кептарі витончені в декорі, спрощені елементи орнаменту складають чіткі композиції на грудях. Старовинні косівські кептарі шили прямими або трохи розширеними донизу. На спині посередині (на попереку) робили горизонтальну смугу із сап'янових зубців (у ХІХ ст. бордового, а у ХХ ст. чорного кольору). Горизонтальну смугу перетинали дві вертикальні напівкруглі такі самі смуги, що закінчувалися на середині пройми. Усі шви обрамлювали стрічками зі шкіри. На передній частині кептаря нашивали орнамент із сап'яну, утворений з «кучерів», які обшивали вовняними нитками, закріплювали каплями і китцями. На спині, у нижніх кутах і над кишеньми спереду розміщували взори «раки». Колорит – теплий. У деяких новіших кожухах (20–40 рр. ХХ ст.) додатково вшивали силянку косичками у блакитних, рожевих, фіолетових, жовтих, зелених тонах. У нижній частині кептаря нашивали орнаментальний мотив «коверець». Сучасні косівські кептарі мають холоднішу кольорову гаму, що зближує їх з верховинськими.

Відомим кушніром у Косові був М. Феркуняк з Москалівки, у якого замовляли кептарі люди з Косова, Вербовця, Черганівки та Соколівки.

Окремим типом художнього оздоблення є кептарі з Кутів. Протягом ХХ ст. їхній крій і оздоблення зазнали значних змін. Давні кептарі були скромно оздоблені сап'яновими зубчиками і ви-

шивкою хрестиком, обшиті тоненьким смушком і вишивкою у вигляді невеликих гілочок, квітів або букетів на кишеньках.

У 30-х роках ХХ ст. в Кутах почали виготовляти кептарі в «міртовий взір» – мотив хвилястої гілки з дрібними квітами. Такі вироби мали силуєт, наближений до квадрата. Прямі лінії крою підкреслювали широкими смугами нашитого чорного чи темно-коричневого смушку, на тлі якого дрібні орнаменти вишивки «низинкою» та «лиштвою» здавалися особливо легкими та прозорими. Вишивка рослинного орнаменту, що вкладався в мотив «кривулі», пожвавлювала та збагачувала загальну композицію кептаря. Кутський тип кептарів був поширений у прилеглих селах Кобаки, Рибне, Тюдів, де простежуються незначні, але особливі варіанти зображення рослин. Вишивка на кептарях цього осередку віртуозна та вишукана, колорит темно-зеленого, вишневого та темно-синього шитва створює акцент у всьому строї. Загалом, особливістю кептарів з Кутів є використання широких смуг темного овечого хутра і тонкої вишивки рослинних орнаментів, яку нашивали на сап'ян, а потім пришивали на основу кептаря або вишивали безпосередньо на ній. Характерною рисою є прямий крій та високий комір-стійка. Очевидно, що кутський тип кептаря, а особливо технологія вичинки смушку та сап'яну, певною мірою пов'язаний з традиціями вірменських майстрів, які проживали в Кутах наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., створивши тут відомий осередок кушнірства.

У 70–90-х роках ХХ ст. серед жителів селища Кути та його околиць були поширені кептарі і сорочки, вишиті бісером. Майже все тло виробу заповнювали вишивкою великих яскравих строкатих «руж» і «маків» на контрастному за кольором тлі. Таку традицію перейняли місцеві гуцули у буковинців і молдован.

Найвідомішим типом є «космацькі» кептарі, декоровані коричневим і зеленим сап'яном, вирізаним в орнаментальний мотив «кучері». У нижніх кутках кептаря розміщували аплікацію «хлопці». У космацьких кептарях майстри робили стоячий комір – «ковнір», прямокутні нашивні кишеньки. Застітали їх на гачки і гудзики. Особливою оздобою таких виробів є стрічка сап'яну з набиваними металевими каплями, пришита від плеча до краю пройми. Такий декор, контрастний за тоном до тла шкіри, підкреслює її білизну і м'якість. Основний декор згущується на грудях та кишеньках. Спинку виробу оздоблювали тільки вздовж країв та невеличким орнаментом у нижніх кутках, тому велика пляма вибіленої шкіри є акцентом у композиції всього строю. Особливого колориту кептареві надає сірий смушок, вузькими смужками якого обшивали пройми, комір та низ виробу. Сріблястий відтінок хутра, металевий блиск набитих капелів та невеличкі кольорові пластмасові

<sup>4</sup> Горинь Г. Шкіряні промисли західних областей України (друга пол. ХІХ – поч. ХХ ст.). – К., 1986. – С. 64.

кружечки на ажурних композиціях створюють ефект філігранності та вишуканості, що особливо вирізняється на тлі жовтогарячих кольорів тканин запасок і вишивки на сорочках. Цікаво, що космацький тип кептаря, як і весь стрій, збережений до сьогодні. Сучасні кушніри із с. Космач дотримуються народної технології виробництва, давньої традиції оздоблення. Такими майстрами, які вичиняють шкіру, шують і оздоблюють космацькі кептарі, є подружжя Миколи та Євдокії Клашуняків із присілка Ведмеже.

Однак слід зауважити, що замовлень від місцевих селян щоразу менше. Традиційні строї дедалі рідше вдягають молоді. Переважно для весільної пари, що вінчається у строї, позичають давніші кептарі. Існує загроза, що гуцульське кушнірство може зникнути не тільки як ремесло, але і як явище народної культури.

У с. Пістинь робили «писані кептарі», які вирізнялися спрощеними орнаментальними мотивами та різноманітною трактовкою давнього мотиву, який на Гуцульщині називали «раки», «богородиці». Пістинські кептарі мали чітке розміщення орнаменту з аплікації чорним сап'яном і сірим смушком. Такі типи кептарів у 20–30-х роках ХХ ст. з деякими відмінностями в орнаменті носили в селах Угоропи і Шешори. Можемо стверджувати, що характерні пістинські кептарі вже давно не побутують, вони стали предметом музейних збірок та зображеннями на замальовках З. Сагайдачної з колекції Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини (КМНМПП). Серед згаданих замальовок є кептар майстра із с. Пістинь, оздоблений орнаментальним мотивом «дубове листя».

У другій половині ХХ ст. в с. Пістинь жінки носили кептарики та короткі кожушки з овечої шкіри коричневого кольору, обшиті чорним смушком та декоровані вздовж країв чорним шнурочком. Характерними були два ряди великих дерев'яних темних гудзиків, на які застібали кептарі та кожушки.

Верховинські кептарі виготовляли прямими і короткими, обшивали чорним хутром. У їхньому колориті переважав зелений колір нашитих кручених вовняних ниток. Уздовж хутра вишивали «косички» з кольорових ниток, хрещатий орнамент, який у гуцулів мав назви «оленка», «ребро», «ключечка». Кептарі Верховинського району називали «жеб'євськими», «горіськими», їх шили і носили в окремих селах Косівщини. Для верховинського типу кептарів характерним є згущення декору по краях виробу: уздовж пройми, розрізу, низу, коміра та біля лінії талії на спинці. Оздоблення з вовняних ниток, плетінки та кутасів утворює паралельні ритмічні ряди. Композиція орнаментів рівномірна, позбавлена виражених акцентів, вирізняється тільки біла пляма незаповне-

ного декором тла кептаря на спинці. Верховинські кептарі декорували нитками всієї палітри кольорів, та попри це вони дібрані таким чином, що не створюють строкату композицію. Кольорові шнурочки та колоски укладено один за другим від теплих відтінків до холодних у повторюваному ритмі. В окремих селах такі вироби мають незначні відмінності колориту, який залежить від міри використання ниток певного кольору. У присілках смт Верховина переважають темно-зелені, фіолетові, малинові та жовті кольори. У селах Красноїлів, Соколівка і Бабин використовують більше ниток червоного, вишневого, помаранчевого кольорів, меншою мірою зелених, синіх, жовтих. Яскравість і насиченість нашитого декору підкреслюється обрамленням чорним смушком. Силует верховинських кептарів прямий, наблизений до квадратної форми, характерними є високий комір, плечовий шов та зав'язки «дармовиси».

У сучасних верховинських кептарях не змінився принцип декорування, окрім того, що почали додавати пластмасові та металеві фабричні гудзики, блискучі лелітки, пластмасові квіточки різних кольорів. У Верховинському районі на чисельні замовлення ще працюють кушніри, які дотримуються традиційної технології вичинки та декорування кептарів. І хоч замовлений новий виріб коштує недешево, він є обов'язковим атрибутом весільного строю молодої та молодого. Під час польових досліджень 2001 року в смт Верховина виявлено, що весільні пари та гості були вдягнені в кептарі, виготовлені в кінці ХХ ст. Та основною ознакою є те, що ці вироби точно відповідали вимогам традиції. Тому можемо стверджувати, що традиційний верховинський тип кептаря виготовляється і побутує на початку ХХІ ст.

У Надвірнянському районі вирізняються кептарі із сіл Ворохта, Микуличин та Делятин. Особливість їх декорування полягає у використанні технік аплікації, ажурного прорізування з підкладкою кольорової шкіри і застосуванні значної кількості металевих капслів.

У делятинських кептарях використовували плетінку і вишиття. На ворохтянські вироби нашивали чорний сап'ян, тому вони мали темний, з переважанням чорного, колорит. Микулинецькі кептарі світліші. Подібні до них носили в селах Ямна, Дора та смт Яремча. Кептарі цього осередку характеризуються рівномірним розміщенням оздоблення по всій площині виробу, що створює ефект ажурності. Загальний колорит кептарів цієї типологічної групи – теплий, що складається з поєднання коричневого й вишневого кольорів сап'яну, коричневого й брунатного смушку, сірого та бронзового металу набивних капслів. Для виробів смт Яремча, сіл Дора і Микуличин характерні різноманітної форми кишені (трапецієподібні, прямокутні, півкруглі), розкішно декоровані капслями.



На деяких кептарях капслі розташовано в два або три ряди, смушком обрамлено розріз кишень, над смушком нашито в два ряди сап'янові зубці з набивними капслями. Декор кишень завершують п'ять симетрично розташованих китичок. У кутах спереду кептаря є сап'янові узорі «рачки» або «хлопці» з капслями і китичками. Кептарі с. Дора вирізняються обрамленням коричневим сап'яном і колосовим жовтим шнурком. Сап'янові зубці обшито трьома рядами вишиття «хрестиками» і китичками з «волічки». Смужками із сап'яну з густо набитими капслями обрамляють краї навколо шиї, на проймах рукавів, понизу і боках кептаря. Простішу форму має кептар із с. Микуличин. Як і попередні кептарі, він застібається на гудзики, але має також «дармовиси» (оранжеві і зелені на довгих шнурках), які перекидаються через плечі. Кептар обшито смушком, коричневими сап'яновими зубцями з капслями. У деяких виробах біля пройми рукавів пришито досить широку смужку сап'яну, а передня смужка є вужчою. Іноді робили навпаки (здебільшого в смт Ворохта): смугу сап'яну з одного боку облямовували чорним смушком, а з другого – шнурком, сплетеним у вигляді колоска, з «кучерями» або «зубцями», які закінчувалися китичками і гудзиками різних кольорів. Деякі кептарі мають у кутах спереду прикраси – «ружі» (сап'ян круглої форми із заокругленими «зубцями»). Кишені в таких кептарях робили нашивні, унизу завершені «кучерями» і китичками<sup>5</sup>.

Своєрідними є кептарі із сіл Білоберізка і Розтоки Івано-Франківської області. Вони вирізняються багатою аплікацією сап'яном. Геометричний орнамент складається з дуже складних фігурних елементів, в основі яких – «зубці», «кучері», компоновані півкруглими дугами на спині; у центрі – «Дерево життя». Аплікацію доповнювали швами сухозліткою, капслями і силянкою на окремі смужки шкіри. Найціннішими виробами з Розтоки є кептарі, декоровані по всій площині спинки аплікацією, що символізувала «Дерево життя». Композиція орнаменту, утворена мотивом «кучері», передає складну композицію, у якій відтворено рух. Теплий насичений колорит кептарів створює аплікація з вишневого сап'яну. Силует таких виробів видовжений і розширений на лінії стегон. Динаміку трапецієподібної форми підкреслює центральна композиція декору.

Гуцульські кептарі Чернівецької області мали назву «мальовані», тому що їхню поверхню суцільно вкривали червоно-коричневими сап'яновими аплікаціями та вишивкою з яскравих вовняних ниток.

<sup>5</sup> Карпинець І. Кептарі українських Карпат. – Л., 2003. – С. 8.

Кептарі с. Кислиця (Путильський р-н) називали «путилка». Їх густо прикрашали сап'яном малинового кольору, чорною силянкою на золотистому тлі, на спинці – аплікацією з «кучерів» різної форми. Від горловини до лінії стегон уздовж полічок пришивали широкі візерункові смуги, які організовували невеликий фоновий просвіт. Від лінії талії вниз візерунок розташовували горизонтально до узору верха. Орнамент аплікації будували з геометричних або рослинних мотивів, що повторювались у певному ритмі. Особливо гарними є кептарі із зображенням птахів, які ритмічно повторюються, з жіночою фігурою в центрі, нерідко вони повернуті один до одного<sup>6</sup>. Кольорова гама кептарів цього села – золотисто-червона.

У с. Дихтинець на Путильщині характерними були кептарі, спинки яких декорували крупним центральним візерунком у вигляді стилізованої квітки або птаха. Унизу нашивали три-чотири дрібніші мотиви, розташовані на деякій відстані один від одного. Композиційний стрій кептариків вирізнявся рівновагою, чітко вираженою симетрією. Візерункова кайма ілюзорно звужувала виріб, створювала ефект завуженої талії. Сап'янову аплікацію прикріплювали до основи металевими капслями і обрамляли вовняними нитками, що надавало виробам завершеного вигляду, а орнаментам графічної чіткості.

Привертає увагу центральний мотив композиції декору, що його розміщували на спинці кептаря. Це переважно символи світобудови – «Дерево життя», «вазон», «букет», у яких збережено зображення тридільної структури Всесвіту. Власне, ці символи, вишиті нитками, є акцентом не тільки кептаря, але й усього строю.

Вижницькі кептарі рідко оздоблювали сап'яном. Тут переважав декор вишивкою з високим рельєфом, для чого під намічений візерунок підводили спеціальної форми лляні чи конопляні підкладки. Виконували вишивку вовняними нитками в техніках настилу, шиття шнуром, плетінкою, швом «сосонка». Колорит вишиваних рослинних мотивів, зображення Дерева життя вирізняється гармонією підібраних чистих кольорів: зеленого, жовтого, оранжевого, малинового та чорного<sup>7</sup>.

Кептарі з гуцульських сіл Закарпатської області також мають свої особливості декору і колористики. Такі вироби називали «капузиками». Шили їх із двох овчин, здебільшого білого кольору, вовну зсередини вибілювали. У XIX ст. в долині р. Чорна Тиса побутували кожухи, орнаментовані різнокольоровими аплікаціями, вирізаними із са-

<sup>6</sup> Костишина М. В. Український народний костюм Північної Буковини. Традиції і сучасність. – Чернівці, 1996. – С. 32.

<sup>7</sup> Там само.



п'яну, металевими каплями. Кожушки у с. Ясіня на початку ХХ ст. замість чорного смушку почали обшивати лисячим хутром. Аплікацію виконували із сап'янових смуг завширшки 4–6 см, які пришивали на грудях. На смугу набивали металеві капелі у певний «взір». Низ кептаря декорували трьома або п'ятьма рядами різнокольорових «кривуль» із зелених, жовтих і червоних ниток. Кишенки і кутики поликів оздоблювали шнурками. Комір робили зі смушку, пізніше прикрашали коротким хутром лисиці, яке викладали смугами, почергово світло-коричневі і чорні. На грудях такі кептарі декорували китицями з різнокольорових шовкових ниток. Зав'язки з таких самих китиць прикрашали спину і називалися «дармовиси». На кептарях із с. Ясіня переважають світлі тони червоно-оранжевого шитва таких орнаментальних мотивів, як «кучері», «косиці», «зірниці». На рахівських виробках домінує темно-вишневий колір нашитого сукна, інтенсивність якого підкреслюється контрастним поєднанням із чорним хутром обрамлення. Своєрідні кептарі із сіл Бичків – вони декоровані на спині аплікацією із сап'яну – «туліпанамі» і «ялиночками», та Богдан – прямого крою, обрамлені не лисячим хутром, а смушком або тканиною, декоровані вздовж країв двома-трьома рядами червоної і синьої тасьми. До цієї тасьми кріпили круглі червоні «кутасики», зроблені із шовку. Тасьма закінчувалась на 10–15 см вище талії «очком» вишневого кольору, за яким припасовано кишені, обшиті вишневими нитками. На поליках і розрізах вишивали квіти – «косиці»<sup>8</sup>.

Загальною рисою гуцульських кептарів на Закарпатті є простота форми, основа якої наближена до квадрату, насиченість декору, динамічність композиції, червоно-вишневий колорит. Особливо показовим явищем є яскраво виражена належність традиції оздоблення рахівських кептарів до Гуцульщини, без впливів з боку рівнинного Закарпаття, Румунії, Словаччини чи Угорщини<sup>9</sup>.

Художнє оздоблення шкіряних виробів у процесі розвитку зазнало певних змін і доповнень, але ніколи не втрачало традиційності і місцевого характеру орнаменту та кольорів. За наявності ряду локальних відмінностей, що існували в собі оздоблення та орнаментально-колористичному вирішенні, у шкіряних речах існував загальний принцип розміщення декору, пов'язаний із кроєм і формою виробу. Так, декорування на кожухах і кептарях завжди підкреслювало пропорції і форму одягу. Певну декоративну роль відіграло хут-

ро, яким обрамляли кушнірські вироби, і сама шкіра, хутро якої з внутрішнього боку створювало об'єм і м'яку лінію силуету. Загальну художню рису гуцульським кептарям надавали аплікації сап'яном і сукном, «кутасики», «капелі».

На Гуцульщині сформувалося кілька вже згаданих найяскравіших осередків народного шкіряного виробництва, однак у кожному селі художні особливості регіону чи навіть осередку мали свої нюанси декору. У ХІХ–ХХ ст. стали відомими роботи окремих майстрів-умільців, які привернули увагу насамперед якісним виконанням та досконалістю художнього оздоблення.

У прилеглих до Гуцульщини селах Покуття кушнірські вироби вирізнялися різноманітністю. Гуцульщина межує з покутськими селами Коломийського та Снятинського районів Івано-Франківської області, народні строї яких різняться між собою, а кушнірські вироби уподібнені до сусідніх гуцульських.

У Коломийському районі ще в 1930–1950-х роках побутував тип давніх хутряних кептарів з вибіленої овчини. Вони були короткі, без плечового шва, обрамлені сірим (рідше – чорним) смушком. Декорували такі вироби аплікацією із сап'яну темно-коричневого кольору, який на білому тлі кептаря графічно відтворював орнаменти: «кучері», антропоморфні жіночі фігури – «богородиці», «хлопці», що їх розміщували на кутиках поликів, над кишенками. Вирізані зі шкіри елементи орнаменту оздоблювали ажурним вирізуванням кружечками, що надавало аплікації особливої витонченості. Краї виробу декорували плетивом, вишивкою, дрібною аплікацією із зубців. Хроматичний колорит кептаря збагачено червоними «кутасиками» з ниток, які кріпили на кінцях вирізаних кучерів, на кишенках та на антропоморфних символічних фігурах. Основний акцент оздоблення розміщували на грудях. Такі кептарі носили чоловіки і жінки майже в усіх селах Коломийщини. На фотографіях 1920–1930-х років бачимо їх на селянах з віддалених сіл Воскресинці та Великий Ключів. Цікаво, що такі кептаріки побутували в селах Яворів і Криворівня на Гуцульщині. Їх можна назвати класичними не тільки через широке розповсюдження, але й через давність форми та архаїчність орнаментів.

Снятинські кептарі, порівняно з коломиїськими та городенківськими, оздоблено скромніше. На них декорування нагадує повітряні петлі, що було характерним ще для строїв часів України-Русі, але тут петлі вже виконані технікою аплікації і мають виключно естетичну функцію. Старовинна традиція надто важко поступається новітнім<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Полянська Е. В. Народная одежда гуцулов Раховского района // Карпатский сборник. – М., 1972. – С. 59.

<sup>9</sup> Книш Б. В. Локальні художні особливості гуцульських кептарів // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2002. – Вип. V. – С. 162–169.

<sup>10</sup> Білан М. С., Стельмащук Г. Г. Український стрій. – К., 2000. – С. 227.

Кептарики Снятинського району особливо вирізняються своїми формами. Вони мають незначну кількість декору, який розміщено тоненькими смугами на грудях, на кишеньках, декорованих квітковим орнаментом. Особливо примітним є те, що прикрасами були інколи прості стібки червоних чи зелених ниток, що з'єднували деталі виробу або закріплювали морщення шкіри. Власне, за рахунок морщення кептарі на Снятинщині мали незвичайні форми, розширений у плечах силует. Оздоблювали морщені кептарі нитками у вигляді шитва «сосонка», маленькими кутасиками. Колорит такого незначного декору особливо гармонійний завдяки поєднанню вишневого, темно-зеленого та жовтогарячого кольорів. Доповненням до кольорової тоненької смуги вишивки на грудях слугувала смужечка вирізаної з білого сап'яну аплікації з невеликих зубчиків. Гладеньку поверхню сап'яну використовували і для виготовлення малесеньких кишеньок. Таким чином, дуже вдало поєднували ефект різних фактур шкіри.

Для порівняння художніх особливостей гуцульських кептарів з виробами сусідніх регіонів слід згадати кушнірські вироби Городенківського Покуття. Особливо примітними є кептарі та кожухи с. Чернятин, шиті з білої овчини, обрамлені білим овечим хутром, декоровані на грудях великими червоними кутасами. Ці вироби шили з великої шкіри, перегинаючи її на лінії плеча. Шви декорували стібками з червоної вовняної нитки. І тільки на грудях нашивали смужку хутра та наносили тоненьку графічну лінію червоними нитками і почергово нашивали великі вовняні кутаси червоного кольору з незначним вкрапленням чорного, інколи жовтого кольорів. Чернятинські кептарі, хоч і вирізняються простотою і лаконічністю, усе ж наслідують загальні для регіону принципи декорування та крою. Можливо, їхнє спрощене оздоблення червоним кольором (в інших селах Городенківщини ускладнене) є свідченням давнього походження.

Кептарики із с. Ясенів-Пільний на Городенківщині теж декорували на традиційних деталях: уздовж країв, на грудях та на спинці. Уздовж країв оторочували чорно-білою щетиною, аплікацією та чималою кількістю малесеньких кутасиків із червоних ниток. Червоний колорит оздоблення тільки підкреслює близьку тла кептаря, насиченість вишитих рукавів сорочки. Відповідно до художніх ознак можна умовно виокремити три типи кушнірських виробів Покуття – снятинські, коломийські та городенківські.

У селах Вашківці і Карапчів (Вижницький р-н) та у с. Великий Кучурів (Сторожинецький р-н) переважала вузька обшивка, а в селах Коритне, Іспас, Мілієве (Вижницький р-н) хутряну оторочку зовсім не використовували, за винятком ков-

ніра-стояка<sup>11</sup>. Святкові кептарі оздоблювали сап'яновими зубцями, рельєфними джгутами, виконаними з яскравих вовняних ниток у техніці плетіння. З двох боків нижньої частини полицок кріпили круглі декоративні кишеньки, на клапанах оздоблені сап'яном і вишивкою. Декор святкових сорочок мав суттєвий вплив на художній вигляд інших видів плечового одягу, зокрема святкових кептарів, які прикрашали виключно вишивкою.

У селах Вижницького району (Берегомет, Мигове, Луківці) ворсисту хутряну оторочку пройм і полицок акцентували мажорним плетивом вовняних ниток (зелених, червоних, блакитних, жовтих, чорних), укладених паралельними рядами, що чергувалися у вигляді легкої хвильки чи пунктиру. Тому, незважаючи на певну щільність і строкатість, смугастий орнамент на білосніжному тлі виробу сприймався легким, невагомим. Як правило, під такий кептарик одягали сорочку з рясно декорованими рукавами.

У 30-х роках ХХ ст. для багатьох сіл Сторожинецького і Глибоцького районів були характерні кептарі-бундиці на підкладці, пошиті з білого фабричного сукна, обрамлені штучним хутром і чорним шнуром.

Оригінальними були кептарі-кацавейки с. Великий Кучурів, що з'явилися тут наприкінці ХІХ ст. і стали складовою весільного строю молоді. Вони мали вигляд видовжених прямостинних безрукавок із глибоким викотом пройм і мисоподібною горловиною, обточених жовтуватим хутром тхора. Підкладку кептаря повністю викладали шкірками, верх ліфа (полички і спинку) покривали хутром до талії, а від неї вниз – яскраво-малиновим або зеленим шовком із крупними набивними квітами. Яскрава набивна тканина кацавейки м'яко гармоніювала з пухнастим хутром і слугувала живописним фоном для вишитих рукавів білосніжної сорочки.

Відомими кушнірами в рівнинних районах Буковини були М. Лукашевич (с. Клинівка Сторожинецького р-ну), Г. Черейко (с. Великий Кучурів), Н. Зеленко (с. Глибока)<sup>12</sup>.

Домашній промисел художньої обробки шкіри і металу в передгір'ї не був так сильно розвинений, як у горах. Тому на кушнірських виробих менше сап'янової оздоби, менше її у виготовленні поясів, чересів, сумок. Зате тут модним було натуральне хутро-смушок і штучне – пирзіянер, виготовлене на спеціальному верстаті з чорної вовняної нитки, що імітувало структуру каракуля<sup>13</sup>.

У селах Кіцманського району носили безрукавку, яку називали цурканка, мінтян, мунтян. Вона була довгою, трапецієподібного крою, зі

<sup>11</sup> Костишина М. В. Зазнач. праця. – С. 46.

<sup>12</sup> Там само. – С. 59.

<sup>13</sup> Там само.

значним розширенням від пройми. Оздоблювали її пухким хутром тхора. Оторочка з хутра проходила не одним, а двома-трьома паралельними рядами з невеликими проміжками. У простір між ними вдало вписувалась яскраво-малинова тасьма, утворюючи своєрідні фактурні та композиційні поєднання. Ніжна плямиста опушка жовто-коричневого відтінку м'яко гармоніювала з аплікаціями з яскраво-малинового сукна або червоно-коричневого сап'яну, вирізаного у вигляді «кучерів», «гачків», «вітрячка».

На Буковині відомі такі народні майстри художніх виробів, як М. Филипчук із с. Топорівці (Новоселицький р-н), В. Бажан із с. Розтоки на Путильщині та М. Яворський із с. Заставна.

Топорівські кептарі особливо привабливі. Світло-сірим каракулем оторочували краї виробу, окреслювали місце розташування декору, прозорими намистинками зі скла – стеклярусом – заповнювали тло у вигляді ялиночки. На поверхні блискучо-білого тла рельєфно проглядаються гілочки з квітами та листям. Вони ніжні, майже невагомні. Їх розміщення підпорядковане суворій конструктивній логіці і геральдичній схемі.

Риси гуцульського кушнірства притаманні хутряним виробам Путильської фабрики з переробки вовни. Добротні, темно-коричневого кольору дубленою шкірою кептаріки та напівкожуханки оздоблено білим смушком. На численних виставках у Болгарії, Румунії та Польщі вони здобули високу оцінку. Їх авторами є майстри фабрики М. Том'юк та її син – художник-модельєр В. Том'юк<sup>14</sup>.

Безрукавний хутрянний одяг гірського населення Бойківщини, яка межує з Гуцульщиною, подібний за формою до гуцульських кептарів. Тут збереглася давня форма хутряної ноші – бунда без переднього розрізу, яку одягали незшитим лівим боком і застібали шкіряними ремінцями.

На початку ХХ ст. бойки носили прямоспинні безрукавки з відкладним коміром із чорного або білого хутра. Побутували безрукавки з відрізною спинкою і короткими лапами, які сягали трохи нижче талії. Бойки на Закарпатті послуговувалися короткими кептаріками – кожущами. Узимку жінки носили кожухи із сірих смушків, покриті синім сукном, оздоблені шнурами і вишитими квітами.

На фотографіях кінця ХІХ – початку ХХ ст. простежуються зміни у бойківських строях, насамперед заміна геометричних орнаментів декору рослинними. Цікаво, що мотиви вишивки на хутряному одязі і сорочках дуже подібні до вишивки на словацьких кептарях. Цілком очевидними є взаємовпливи традицій бойків Закарпаття і словаків. Попри широке розповсюдження новітніх рос-

линних орнаментів у вишивці бойківських кептарів, збережено простий крій та прямий силует. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. бойки Закарпаття та частково Львівщини оздоблювали кептарі вишивкою в техніці «настилування», використовували зображення великих квітів, галузок, грона винограду, листків, які розміщували на грудях в орнаментальний мотив «кривуля». Бойківські кептарі Долинського та Надвірнянського районів декорували подібно до кептарів Коломийщини на Покутті.

В Україні традиційними були кілька видів чоловічих хутрянних шапок, які є характерним показником регіонального комплексу чоловічого вбрання. Найпоширенішою є шапка-кучма конусоподібної форми з чорного чи сірого овечого хутра.

Давнім головним убором у гуцулів був високий ковпак, обшитий яскравою червоною тканиною. Його декорували блискучими пряжками, зверху встромляли букет з пир'я або гілку ялівця. На весілля шапку молодого прикрашали трісункою, зробленою з цупкого кольорового паперу, плівки, фольги, намистин, бісеру, штучних квітів. Доповнювали цю прикрасу вовняними кульками. Цікаво, що подібні весільні головні убори побутували на Верховині до кінця ХХ ст.

Ще одним видом хутряної шапки в гуцулів була клепаня<sup>15</sup>, обрамлена лисячим хутром, з пришитими довгими звисаючими навушниками, які зав'язували під підборіддям або зверху на голові. Для виготовлення клепані потрібно два лисячі хвости. На Рахівщині носили невисоку зимову шапку-шлик із сферичним наголовком із чорного, голубого, рідше – червоного, сукна, обшитим чорним смушком; та дуплажку – шапку-ковпак з начосом вовни із середини і ззовні. У с. Ясіня виготовляли капузи – шапки з навушниками, які закривали вуха; гугли – шапки у формі чотирикутного мішка. У Косівському та Верховинському районах ще й тепер можна побачити цікаві шапки із чорних смушків – джуміри або рогачі, які мають форму невисокого циліндра із широкими вилогами ззаду від вуха до вуха, що за потреби відгортаються. Кінці закоту спереду не пришиті до шапки і стирчать як різьки. Підтримує вилоги шкіряна декоративна стрічка. Джуміря в інших регіонах України не побутує. Форми гуцульських чоловічих головних уборів з хутра архаїчні.

Кушніри Бойківщини виготовляли круглу шапку-шлик, обшиту синім сукном, і високу овечу шапку-кучму. У м. Долині побутували високі шапки зі сферичним наголовком, опушені хутром у нижній частині, а в с. Бубнище – високі конусоподібні шапки з овечого хутра. Заможні селяни

<sup>14</sup> Там само. – С. 135.

<sup>15</sup> Білан М., Стельмащук Г. Народне вбрання на Гуцульщині // Артанія. – 1999. – № 5. – С. 54.

одягали високі циліндричні головні убори, трохи розширені доверху.

Українські кушніри шили також баранці – покривала із семи-восьми великих овечих шкур, підбиті знизу сукном. Їх замовляли переважно багаті горяни для утеплення ніг у дорозі під час їзди на санях, рідше – для вкривання.

До переліку кушнірських виробів слід додати нарукавники, що називалися нараквиці. Вони були популярними у Верховинському районі і призначалися для утеплення рук. Одягали їх на рукави верхнього зимового одягу і орнаментували відповідно до взору і колориту кептаря. Із залишків шкіри від кожуха кушніри інколи шили рукавиці.

В Україні у ХХ ст. народні майстри виготовляли такі види взуття, як постолі, ходаки, чоботи, черевики, туфлі.

Постолі відомі всім слов'янським народам, а також румунам, італійцям, сербам, естонцям, латишам і карелам<sup>16</sup>. У ХІХ ст. постолі побутовали на всій території України. На Гуцульщині їх використовували донедавна. Ще й нині гуцули взувають постолі до святкового строю в селах Зелене, Дземброня, Краснолів, Голови (Верховинський р-н). Спосіб виготовлення постолів досить простий, їх могли зробити для себе в кожній селянській хаті.

Гуцульські «старовіцькі» (давні) постолі були морщені лише із зовнішнього боку, їх називали ломленими. Лише на початку ХХ ст. гуцули почали морщити постолі «на два боки». У процесі розвитку змінювалась і форма п'яти, яка залежала від того, на що взували постолі: на вовняні шкарпетки чи на сукняні онучі. До шкарпеток-капчурів одягали постолі із захитими доверху п'ятами, до онуч – тільки зі стягненими знизу<sup>17</sup>.

В Україні здавна повсюдно були поширені чоботи. Їх виготовляли з юхти, пізніше шевці використовували хромову шкіру. Українці носили чоботи кількох кроїв. Найпростіші, що склалися з «передника» і «тильника» – халяви і передньої частини носка, називали на Закарпатті валковані, або чоботи «до перезування».

На Рахівщині носили чоботи «чижми». Халяви (луби) в них робили м'якими, а пізніше, під румунським впливом, почали виготовляти їх твердими. М'які і тверді халяви шили з одного відрізу шкіри і з'єднували ззаду.

У Косівському районі (с. Березів) жінки носили до святкового строю «чорнобривці» – комбіновані чоботи з жовтими халявами і чорним передом з юхти або хрому. У ХІХ ст. чоботи мали низький плоский каблук. Після Першої світової

війни розповсюдженими були чоботи із середнім, витонченим донизу каблуком.

На початку ХХ ст. на Гуцульщині, особливо в селах Річка та Яворів, модними стали «рісовані» чоботи з подвійними підошвами і звуженими донизу каблуками, набраними зі шматочків шкіри, та загостреними носками. Цікавою в них була форма халяв – завужені, а в нижній частині з м'якої шкіри – рісовані, тобто укладені в шість-вісім поперечних складок. Рісовані чоботи шили чорного кольору, їх носили переважно чоловіки. Дівчата вдягали прості жовті і червоні чоботи, старі жінки – чорні. «Молодші гуцули носять замість постолів чоботи з високими халявами, в які запускають кінці крашаниць; до легшого стягання чобіт служить «гицлик», шкіряний гудзик вистаючий на зад обцасів»<sup>18</sup>.

На Покутті й Гуцульщині чоботи прикрашали переважно металевими цвяшками на закаблуках та ажурними підкладками на халявах, інколи плетінкою, тисненням або аплікацією. З металевих цятків викладали на твердих частинах чобіт орнамент, утворений повтором певних елементів чи симетрично розміщеними «кучерями», «квітами». Ажурні вирізування з підкладкою шкіри яскравих кольорів робили на окремих стрічках, які потім пришивали на халяви або на шов спереду. На халявах чобіт використовували декорування способом плетіння, ажурного прорізування з підкладкою, а також декоративні шви, орнамента яких складалася з ромбів, трикутників, квіток, хвилястих ліній. Недарма народна мудрість зауважує: «Видно пана по халявах!».

Відомо, що шкіряні пояси побутовали з давніх-давен на території України. О. Воропай зазначає, що череси були ще в чумаків. Старовинні чумацькі череси – це довгий шкіряний мішок із пряжкою на одному кінці та з ремінцями на другому. У чересах чумаки зберігали гроші, а також до них підвішували кисет з тютюном та ховали туди люльку<sup>19</sup>. Череси носили і чабани-степовики Півдня України.

Гуцульські череси – це широкі (35–40 см) реміні з однієї товстої або двох зшитих юхтових шкір. Заціпали їх на п'ять-сім-дев'ять, навіть на дванадцять пряжок, як у Олекси Довбуша. Гуцули носили широкі череси, як правило, на важких роботах у бутинах – на зрубі та сплаві лісу.

У чересі було кілька кишеньок на гроші, до нього зсередини причіплювали мошенку (мішечок для грошей); за пояс також затикали пістоль, топірець, ігольник, протичину, баний ніж (складаний), сугак з рогу (прилад, щоб робити дірки в шкірі і розв'язувати вузли). До петель чіпляли

<sup>16</sup> Маслова Г. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в ХІХ – начале ХХ в. // Восточнославянский этнографический сборник. – М., 1956.

<sup>17</sup> Горинь Г. Знач. праця. – С. 40.

<sup>18</sup> Шухевич В. Гуцульщина. – Л., 1901. – С. 121.

<sup>19</sup> Воропай О. Звичаї нашого народу: У 2 т. – К., 1991. – Т. II. – С. 390.



ланцюжки – ретязі, а до них – люльку і кресало. Ніж і сугак були інколи в шкіряних піхвах.

Декорування гуцульських ременів і чересів підпорядковано формі та функціональному призначенню. Черес оздоблювали тисненням матрицею поздовжніх смуг по всій площині. По краях використовували плетінку кольоровими шкіряними смужками у вигляді колосків, шахового переплетення. Доповнювали декор ромбами, зірками, солярними знаками, безконечниками, тисненими штампом. Оскільки черес одягали до робочої ноші, оздоблення його не було таким пишним, як, наприклад, на ременях і пасках, які прикрашали значною кількістю металевих «цяткок», «колосків», капслів, латунних гудзиків із пластмасовими кольоровими вставками, іноді – бісеру. Орнаменти розміщували на краях, утворюючи ритмічний повтор окремих елементів – ромбів, трикутників, – складених у мотиви сонця, квадрата, хреста. Як правило, на краях кожного виробу виконували шов вузькою шкіряною стрічкою, який правив за кріплення. Оскільки стрічка завжди була іншого кольору, шов створював декоративний взір, що замикав загальну композицію.

Череси на будень, які не оздоблювали, називали «на защіпці». Розкішно прикрашені череси – «цировані» – носили як доповнення до святкового вбрання.

У збірках музеїв Коломиї і Косова зберігаються череси з Угорщини, Румунії і Буковини. Вони належали гуцулам, які їх купували на заробітках у тих краях. Буковинські пояси неширокі, густо зашиті пацьорками, викладеними у складний орнамент.

Окрім чересів, виготовляли ремінні букурії – пояси, які носили жінки, а також чоловічі ремені, оздоблені металевими бобриками і ціточками на одну або дві пряжки. До них чіпляли гаманці, ланцюжки з люльками.

Зі шкіри народні майстри виготовляли різноманітні доповнення до строю. З-поміж них вирізнялися гуцульські тобівки – плоскі квадратні і заокруглені сумки, розраховані на зберігання і транспортування дрібних повсякденних предметів – люльки, кресала, тютюну, хустинки. Водночас вони набували значення посиленого естетичного акценту вбрання завдяки своїй формі і декору.

Тобівки були кількох видів: декоровані незначною кількістю капслів, викладених хрестоподібно, або тисненням металевими штампами, дерев'яними матрицями. На тобівках розгорталися цілі сюжети: граційні олені біля дерева, коні, сцени полювання. На Гуцульщині виготовляли сумки, де все тиснення на кришці (сюжет) робили однією матрицею. Сюжетне тиснення доповнювали і збагачували геометричним декором, виконаним техніками гравірування, ажурного вирізування з підкладкою, плетення кольоровими ре-

мінцями, аплікації. Найчастіше оздоблювали гуцульські тобівки металевими плоскими кружечками – бовтицями. На давніх квадратних виробах уся накривка була укладена ними, а посередині розміщувалася велика гарно писана бовтиця.

Пізніше тобівки змінилися: вони стали напівкруглими, меншими, але ширшими. Їх прикрашали «бобриками» – випуклими мосяжними гудзиками з ціточками, вибитими на них штампами та маленькими гудзичками. Металом оздоблювали й довгі та широкі ремені тобівки з білої сириці, які кріпилися до корпусу литими (сипаними) пряжками, прикрашеними інкрустацією та гравіруванням.

Ще один різновид гуцульських сумок – ташки – прямокутні невеликі і плоскі, які носили радше як прикрасу. У них можна було сховати хіба лише хустинку чи папір, бо вони не товстіші за 2 см. Накривки ташок декорували писаною бляхою, обрамленою і переділеною «бобриками» на ромби. Інколи прикрашали ташку вилитими пацьорками, зробленими з мосяжу.

Народні майстри виробляли зі шкіри гаманці, декоровані металом, і мошенки з тонкої шкіри, що їх стягували шнурками, на кінцях яких містилися великі дармовиси зі шкіряних шнурочків і металевих капслів, кутаси, закріплені металевими наперстками.

Кінську упряж українські селяни замовляли, купували, а також робили самі. Так, сідла, шкіряні вуздечки, попруги, поводи, футляри до зброї, ножів тощо виготовляли майстри.

Особливим видом шкіряних виробів є музичний інструмент коза-дуда, що побутовув на Гуцульщині. І хоч художнє оздоблення зосереджувалося на дерев'яних доповненнях, але відтворення звуку залежало від майстерності виправляти шкіру і надавати їй певної форми.

Шкіру широко використовували в господарстві. Вона була незамінною на полонині, для кінської зброї, з неї робили резервуари для води, молочних продуктів (бурдюг, бордюк), мішки, ковальські міхи, мотузки тощо.

Народні майстри дотримувалися традиції виготовлення та декорування виробів, але деякі з них вирізнялися особливим хистом і досконалістю у виконанні шкіряних речей. Огляд творчості таких майстрів ХХ ст. має дещо фрагментарний характер, оскільки їхні імена не відомі широкому колу шанувальників, а вироби були передовсім ужитковими, тому майже не збереглися, часто вони зафіксовані тільки на родинних фотографіях. Кілька творів найвідоміших майстрів зберігаються у фондах музеїв, а сучасні сільські шевці та кушніри розпродують замовлення і роботи майже не потрапляють до музейних збірок.

Одним з видатних майстрів художніх виробів зі шкіри, який славився на все Прикарпаття, був Федір Якіб'юк (1877–1956) із с. Снідавка (Ко-



сівський р-н). З іменем майстра пов'язані значні досягнення в цій галузі народної творчості. Його вироби, які нині зберігаються в музеях Києва, Львова, Івано-Франківська та Коломиї, були представлені на багатьох українських і закордонних виставках, де здобули високе визнання. Ще в 1909 році твори Ф. Якіб'юка експонувалися на Першій українській виставці в Стрию<sup>20</sup>.

Слід зауважити, що Ф. Якіб'юк застосовував характерні тільки для нього геометричні мотиви для таких способів декорування шкіряних виробів, як гравірування, холодне та гаряче тиснення. Його пояси й тобівки оздоблені простими елементами орнаменту, розміщеними ритмічно, симетрично. Майстер використовував металеві прикраси – «бобрики», «цятки», декоровані кольоровими емаллями, пастами, які органічно вплітаються в мережу всього декору. Монохромні металеві гудзики й пряжки надають виробам Ф. Якіб'юка яскравого насиченого забарвлення.

Твори Ф. Якіб'юка є значимою спадщиною гуцульського народного мистецтва, предметом наслідування для багатьох послідовників серед сучасних майстрів художніх виробів зі шкіри.

У фондах НМНМГП зберігається кілька робіт відомого майстра із с. Річка Косівського району Ілька Кіщука (1874 р. н.). Його тобівки і пояси вирізняються з-поміж інших гуцульських виробів зі шкіри особливою стилістикою, характерним добром мельхіорових прикрас – видовжених трикутників, кружечків, зірок, викладених за традиційними схемами, але в особливі мотиви орнаменту: ромби, сонечка. Однією з найпримітніших речей музейної збірки НМНМГП є тобівка, датована 1920-ми роками. Хоч форма, конструкція та оздоблення тобівки традиційні, своєрідним акцентом композиції є викладений маленькими цятками ромб, поділений на чотири частини, у яких розміщено металеві зірочки. Особливої привабливості виробу надає використання жовтавого та сріблястого відтінків металевих оздоб, які ще й декоровані гравіруванням та чорнінням. І. Кіщук, дотримуючись традицій, сміливо урізноманітнював популярні на той час форми виробів.

Знанням народним майстром на Гуцульщині, який найпильніше зберігав давню технологію, способи оздоблення та орнаменту традиційних виробів зі шкіри, був Роман Стринадюк (1935–2010) з Косова. Він виконував не тільки традиційні череси, ремені, тобівки, ташки, мошонки-гаманці, перехресниці, футляри для ножів, але й дотримувався народної технології на всіх етапах виготовлення виробу, здійснював реконструкцію давніх зразків. Майстер досконало володів мо-

сяжництвом, виготовляв усі металеві прикраси, пряжки, нагрудні хрести, топірці, палиці, ножі, гуцульські пістолі, порохівниці з рогу. Ці традиційні для Гуцульщини вироби з металу разом зі шкіряними тобівкою і чересом складають цілий комплект гуцульського чоловічого доповнення до традиційного вбрання. Р. Стринадюк виготовив багато комплектів, у яких поєднано все його вміння, художній задум та стиль.

Вироби зі шкіри майстер оздоблював тисненням, плетінкою з використанням значної кількості традиційних металевих прикрас: «бобриків», «цятко», «пшеничок», трикутників та квадратиків різного розміру, виготовлених власноручно. Акцентом майже на всіх шкіряних виробах є відлиті металеві пряжки, декоративні пластини з традиційним зображенням оленів, пташок, левів. Ці доповнення з металу оздоблені кольоровими емаллями, гравіруванням, чорнінням, жируванням та інкрустацією. Окремі металеві деталі створені давньою технікою втраченого воску, якою відливали зображення тварин, які розміщували на руків'ях ножів чи палиць.

Характерною рисою виробів майстра є розташування декору в чіткому ритмі, з яскравим акцентом у вигляді пластини, пряжки, замка чи заціпки з рельєфним зображенням якогось елемента орнаменту (хреста, кола, ромба), тварини чи сцени полювання. Часто ці металеві деталі підмальовані гарячими емаллями синього, червоного та жовтого кольорів. Р. Стринадюк такими оздобами сміливо прикрасив один із чересів, на якому біля пряжок розмістив круглі пластини із зображенням птахів та звірів на тлі, заповненому емаллю блакитного кольору. На шкіряному поясі (НМНМГП) акцентом рясного оздоблення дрібними металевими «пшеничками», «цятками», «бобриками», трикутниками є велика металева пряжка, у центрі якої розміщено широке коло з філігранними «кучерями», викладеними у формі хреста. Такі особливості декорування характерні для різних за формою тобівок, оздоблених традиційно рядами металевих прикрас із великою пластиною посередині. Одну з тобівок трапецієподібної форми прикрашено пластиною, на якій зображено мисливця з кабаном.

Надзвичайно вдалими були спроби майстра відтворити технологію жирування шкіри (обробка воском). Такий прийом використано у виготовленні мошонки, прикрашеної великими китицями з кручених шкіряних шнурочків, заправлених у металеві наперсники. Саме такі китиці – «кутаси», «дармовиси» – прикріплювали гуцули до чересів, кептарів та мошонок. Вони пожваблювали статичні форми виробів або ж були своєрідним об'ємним рухомим акцентом усього гуцульського строю. Можливо, це й підтверджує припущення про те, що такі «кутаси» оберігали від недоброго ока та вроків. Слід зауважити, що на Гуцульщині сміли-

<sup>20</sup> Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Чикаго, 1985. – С. 469.

во застосовували нові, часом несподівані речі для оздоблення, наприклад, металеві гудзики від мундирів – «кононерки», пізніше – пластмасові гудзички яскравих кольорів, блискітки, бісер, металеві фабричні капслі, блочки, різноманітні шнурки та нитки. Та незважаючи на це, вироби не втрачали гуцульських ознак. Така особливість стосується і косівського майстра Р. Стринадюка, який, попри неабияку кількість технологічних експериментів і спроб, зберіг у своїх творах самобутні риси гуцульських традиційних виробів зі шкіри.

Твори майстра наповнені нестримною енергією, підкресленою декоративністю. Майстерно виконані, вони належать до кращих зразків гуцульського художнього ремесла ХХ ст. Важливо, що своє вміння Р. Стринадюк передав власним дітям і онукам, консультував та давав поради студентам відділів художнього металу та художніх виробів зі шкіри КДПДМ ЛНАМ.

У другій половині ХХ ст. на Косівщині працювало кілька шевців. У кожному селі були чоловіки, які вмiли виготовляти постолі. Менше було майстрів, що могли шити чоботи, черевики та туфлі. На жаль, неможливо зафіксувати всі імена та віднайти вироби цих людей. Однак про найвідоміших умільців, вироби яких вирізняються художньою вартістю, відомо від старших селян.

Приємною несподіванкою для автора було ознайомлення з доробком шевця із с. Соколівка Василя Черчука (1924 р. н.). Його взуття вирізняється досконалістю виконання. Важко повірити, що майстер-самоук міг створити такі вишукані чоботи, черевики, туфлі і босоніжки, використовуючи давні технології, тільки натуральну шкіру і дерев'яні кілочки для з'єднання підошви. Елегантна лінія каблуків, набраних з кількох шарів шкіри, відповідає загальному крою взуття, а делікатний декор (плетінка, прорізування і підкладка, декоративний шов) підкреслює його довершеність. В. Черчук сам моделював взуття, розробляв лекала, за потреби виготовляв дерев'яні каблучки, колодки. Перші знання з технології виготовлення підошви та шиття на машинці він отримав від косівського шевця Миколи Тим'яка (1902 р. н.). Однак недовго затримався у робітні згаданого майстра і вже в 1940–1960 роках виготовляв на численні замовлення жіночі, чоловічі, дитячі чоботи, черевики, туфлі, босоніжки. Як стверджує В. Черчук, він зробив близько двох тисяч пар взуття. Майстер згадував, що в післявоєнні часи він варив клей з висушених каштанів, знав усі марки клеїв та шевського приладдя. У 2002–2005 роках соколівський швець майже не шив нового взуття, однак кілька пар його чобіт та мештів, зроблених у різні періоди, свідчать, що майстер виробив власний стиль, який поєднує народні риси з формами класичного взуття, з не-

прихованими ознаками моди 40–70 років ХХ ст. В. Черчук використовував поєднання шкіри та сукна, замші та лакованої шкіри. Серед його виробів є народні чоботи та модні свого часу жіночі черевички, ортопедичні сандалі, розроблені, очевидно, ще Аполлінарієм Тарнавським – відомими лікарем, що заснував у м. Косові санаторій.

Відомим майстром із с. Космач є Тарас Дзвінчук із присілка Ведмеже, який робить добротні, вмiло оздоблені постолі. Як правило, космацькі постолі не закаблучені (не мають задертого носика), у них округлі форми, прямі статичні лінії силуету. Космацькі постолі другої половини ХХ ст. оздоблювали тисненням штампиками та начіпними прикрасами: металевими капслями, пластмасовими квіточками, кружечками, блискітками та бісером. Постолі Т. Дзвінчука, декоровані рядами тиснених штампами зірок, сонечок, хрестиків, кружечків та вирізаними зі штучної шкіри кольоровими маленькими деталями, є предметом гордості гуцулів, вони зберігаються в музеях Коломиї, Косова, Івано-Франківська, Львова та Чернівців. Слід зауважити, що доповнення із жовтих, зелених, червоних, рожевих квіточок створюють характерний для с. Космача жовтогарячий колорит. Найпопулярнішими, найумілішими в цьому селі є кілька майстрів, що роблять постолі, але найвиразнішими за художніми особливостями є твори Т. Дзвінчука.

Варто наголосити, що шевське народне ремесло зазнало занепаду, і не тільки на Гуцульщині. Звісно, повсякденне промислове взуття неможливо замінити взуттям ручної роботи, однак святкові народні строї важко уявити без традиційних постолів, черевиків або чобіт. Однак косівські майстри другої половини ХХ ст. забезпечили збереження технології виготовлення традиційних гуцульських постолів. Постолі у м. Косові робили Микола Вінтоняк (1895–1980), Ярослава Кіндій (1954 р. н.), Дмитро (1928 р. н.) та Роман (1970 р. н.) Лучуки, Роман Присяжнюк (1945 р. н.).

Новаторським підходом до художньої обробки шкіри в середині ХХ ст. позначена творчість М. Вінтоняка. Постать саме цього майстра є ключовою у створенні сучасної косівської школи художніх виробів зі шкіри. Майстер спрямував розвиток своєрідної стилістики, основою якої є народні форми, способи оздоблення шкіряних виробів, що тактовно поєднуються з відповідними до часу тенденціями моди та новітніми матеріалами й технологіями.

Здобувши навички шевського ремесла в майстерні знаного шевця та підприємця Станіслава Ганьчарчика, М. Вінтоняк заснував власну робітню. Конкуренція серед шевців вимагала якісного виконання та привабливого вигляду взуття, особливо жіночих чобітків та черевиків. М. Вінтоняк почав прикрашати власні вироби плетінками,

ажурним прорізуванням з підкладкою, декоративними швами. Оскільки майстер періодично відвідував у комерційних справах Катовіце, Краків та інші польські міста, він був ознайомлений з європейським шкіряним виробництвом, вивчав конструктивні і технологічні особливості виготовлення галантерейних виробів: пуляресів, футлярів, гаманців, жіночих сумок, пасків. Це збагатило фаховий досвід шкіряного виробництва, розширило асортимент замовлень.

М. Вінтоняк надавав перевагу таким способам оздоблення шкіряних виробів, як ажурне вирізування (перфорація) різними за формою пробійниками і підкладками з різної за кольором шкіри. Для скріплення використовував плетення, машинне шиття і металеві прикраси (блочки, капслі, пряжки), які збагачували колорит і підкреслювали орнаментальний мотив.

Елегантного вигляду набували шкіряні вироби М. Вінтоняка, оздоблені способом холодного тиснення дерев'яною матрицею. Призабутий давній спосіб тиснення на шкірі оновився завдяки запозиченню елементів і мотивів орнаменту з художнього різьблення по дереву. Тисненням орнаментом прикрашали верхню частину гаманців і сумок, яку виготовляли з натуральної шкіри рослинного дублення. Деякі відтиски майстер доповнював гравіруванням і штампиками, закріплював легким лакуванням і восковим поліруванням. Деталі зі шкіри рослинного дублення М. Вінтоняк сміливо поєднував з фабричною хромовою шкірою сірого, білого та вохристого кольорів.

Важлива роль у розвитку та популяризації косівської школи художніх виробів зі шкіри належить художнику, майстру, педагогу Василеві Чіху (1950 р. н.). Він один з першої групи студентів, які вчилися на відділі шкіри у М. Вінтоняка і перейняли основний постулат сучасного українського мистецтва – зберегти народну спадщину та інтегрувати її в новітню художню національну культуру.

Художник є одним з небагатьох, хто робить шкіряні оправы до книг. Адже створення палітурки потребує не тільки рук майстра, але й уяви творця. Художня оправа зі шкіри – це узагальнений образ та візитівка книги. Тому очевидно, що створення такого образу – справа відповідальна, хоч і пов'язана з індивідуальним сприйняттям книги.

Зображення на шкіряній оправі до книги Івана Франка «Перехресні стежки» В. Чіх пов'язав зі змістом та назвою повісті. Композиція палітурки поділена на чотири великі і вісім малих ромбів, утворених від перетину ліній, що символізують стежки. Дві ширші смуги перетинаються в центрі композиції, і на них розміщено назву книги та ім'я автора. Шрифт написів нагадує орнамент. У кожному ромбі – зображення: у великих, наче у вік-

нах, – узагальнені образи героїв повісті – галицьких панів, жида та поляка, а в маленьких – галицького люду. На зворотному боці палітурки розміщено асиметрично перехреснені лінії, що утворюють ромби, на корінці книги – два ромбоподібні хрестики. Усі зображення на оправі виконано в техніці ручного рельєфного тиснення. На верхній палітурці рельєф має кілька рівнів, на звороті – один. Зображення людей зроблено контурним тисненням. Графічна спрощеність зображень створює цільну композицію, основним мотивом якої є перехреснені лінії. Автор палітурки зумів створити узагальнений образ, не вдаючись до розповідного характеру зображень та подробиць сюжету повісті.

Однією з вдалих робіт художника є шкіряна оправа до новел Марка Черемшини «Карби». Зображення на оправі теж зроблене технікою ручного рельєфного тиснення. Особливого характеру оправі надає сиром'ята шкіра з насиченим природними дубильними речовинами золотисто-коричневим кольором, з виразним малюнком шкіри. Центральним зображенням є обличчя старої жінки – баби з однойменної новели «Карби». Палітурку вдало обрамлено з лицевого боку орнаментальним мотивом «кривуля», що огортає центральну композицію та написи. Особливою ознакою оправы, як і всіх шкіряних палітурок В. Чіха, є виявлення природної якості матеріалу. Шкіра природного забарвлення, злегка підтонована, тільки підкреслює рукотворність та унікальність твору, підтверджує значимість друкованого слова.

В. Чіх має чимало учнів, які успадкували його ідеї, вміння та знання. Серед них і викладачі КДІПДМ ЛНАМ, майстри, що сформували мистецькі осередки у Косові та Івано-Франківську.

Одним з викладачів інституту, який поєднав педагогічну діяльність з творчістю та ремеслом, є Іван Фіцич (1960 р. н.). Ще за часів навчання він виявив свій художній почерк, визначив тематику та призначення виробів. Основною його спеціалізацією є шкіряні речі для полювання, чоловічі пояси, сумки. Майстер розробив серії мисливського обладунку: патронтажі, сумки, футляри для ножа і вогнепальної зброї, наплічники. Важливою ознакою творчості І. Фіцича є створення тематичних наборів мисливського спорядження, диференційованих за видами полювання (на зайця, перепілку, лиса, кабана та ін.). Від цього залежить склад предметів у наборі, конструкція, розмір, спосіб оздоблення та задум художньої форми і декору. Відповідно такі твори мають назви: «Гончак», «Перепілка», «Кабан», «Праліс».

Ознакою художніх виробів зі шкіри І. Фіцича є їхня функціональна відповідність: зручність, легкість, конструктивна досконалість. Така особливість стала провідною у виборі способів декорування. Майстер використовує техніку гарячого



тиснення металевими матрицями, декоративні машинні шви, оздоблення металевими блочками та цвяшками, які доповнює тонуванням, плетінкою та випалюванням.

У роботах І. Фіцича відображені власні враження від природи, настроїв та спостереження під час перебування в лісі, полі, біля ріки. Тому тиснені орнаменти творять плетиво рослин, листя, трави, павутинки. На чільному місці таких композицій зображено звірів і птахів.

У наборі мисливського комплекту «Перепілка», що призначений для полювання в полі на перепілку та інших птахів, майстер відтворив настрої серпневої пори, пшеничного поля. Торбинка, пояс, футляри для ножа зроблено зі шкіри золотистого кольору. Тло всієї поверхні виробів заповнено виплетеним орнаментом з рядками колосків, на яких викладено металеві цвяшки – зернятка. Торбинку прикрашено тоненькими стрічками з нарізаної шкіри, що, наче вуса, продовжують рядки колосків. Навіть без зображення пташки робота відповідає назві «Перепілка», а форма і ритм орнаменту свідчать про гуцульське походження виробу.

Набір «Гончак» призначений для полювання на зайців, про що свідчать його складові. Композицію тисненого орнаменту складено зі стилізованих рослин. За словами автора, джерелом для натхнення стала досвітня пора на луках, коли виліскує роса на різнотрав'ї та легкому павутинні. Дійсно, дрібні рослинні мотиви, розміщені вільно на площині з малесенькими сріблястими металевими цятками, доповнені графічними лініями, створюють особливий художній ефект.

Мисливський обладунок під назвою «Кабан» має універсальне функціональне призначення, тому його складовими є патронтаж, сумка, футляри для ножа та вогнепальної зброї. Для цього комплекту І. Фіцич використав шкіру темно-зеленого кольору. Вироби оздоблені технікою гарячого тиснення матрицею та мельхіоровими «бобриками», «цятками», трикутничками. Тиснений орнамент утворює плетиво: листочки дуба та жолуді, різні за фактурою та розміром гілочки, що переплітаються в композиції, підкреслюючи форми виробу. Особливого характеру шкіряні вироби набувають від застосування металевих оздоб – вони нагадують традиційні гуцульські тобівки та перехресниці, що, очевидно, походять від військового обладунку.

І. Фіцич виготовив значну кількість шкіряних виробів для полювання, які є предметом гонору мисливців, атрибутом, який перетворює найдавніше буденне заняття людини на урочисте чоловіче дійство.

Тема природи наявна майже в усіх роботах майстра. До таких належать фотоальбом «Сліди», сумки «Орел», «Калина», де не тільки збережено зміст, але й передано відповідний характер зображеного.

Загалом, основною ознакою робіт І. Фіцича є чітка конструкція і виважена форма, досконалість декору і швів, художня образність, що неодмінно пов'язана з природою.

Викладач КПДМ ЛНАМ художниця Я. Кіндій теж виробила власний напрям та стиль художніх виробів зі шкіри. Вона спеціалізується на виготовленні жіночих сумок, ридикюлів, гаманців, поясів. Джерелом нових ідей та задумів є традиційні кушнірські вироби Гуцульщини, Буковини та Покуття. Основним об'єктом уваги художниці стали техніки вишивки та аплікації, характерні для кептарів і кожухів цих регіонів.

Останню колекцію сумок Я. Кіндій виготовлено на основі традиційних кептарів сіл Розтоки і Білоберізка на Гуцульщині. Різні за формою та конструкцією торбинки утворюють сучасний художній стиль, який сміливо можемо визначити як національний. Тенденції сучасної моди вказують на актуальність народних мотивів, синтезованих із сучасними формами та матеріалами. Слід зауважити, що вироби з натуральної шкіри ручної роботи досить дорогі, тому повинні мати універсальний, класичний силует. Саме такого принципу дотримується художниця. Форми її робіт можемо назвати такими, що будуть модними тривалий час. У колекції є сумка м'якої конструкції у вигляді циліндра, п'ятистороння торбина напівтвердої конструкції, сумка твердої конструкції у вигляді трапеції. Усі вироби оздоблено технікою аплікації, де поєднано відтінки коричневої, вохристої, вишневої шкіри. Вирізані елементи аплікації походять з народних кептарів – це «кучері», хрести, ромби, прикріплені ручними швами до основного полотна виробу. На двох торбинках аплікацію доповнено металевими блочками, плетінкою, блискучим шнурочком. Такий широкий набір засобів оздоблення, характерний для кептарів із с. Ростокі, Я. Кіндій вдало поєднала, тонко використавши на деталях – китичках з наперстками на ручках, зав'язках та кріпленнях деталей.

Майстриня не копіює орнаменти, техніку, окремі деталі народних кушнірських виробів, а вміло і невимушено відтворює естетику народних майстрів, гармонію матеріалів та форм. Художниця відчуває пластику шкіри, зі смаком та особливим чуттям працює над найменшими та непомітними деталями виробу. Для її творів характерна довершеність, ювелірність та вишуканість.

Важливо, що досвід Я. Кіндій переймають студенти, які за рік навчання в майстерні художниці засвоюють специфіку її творчості.

Кілька майстрів Косова нині плідно працюють, виконують замовлення, виготовляють вироби для салонів і косівського ярмарку. Серед них слід назвати Василя Кіщука (1959 р. н), який виробляє сумки, футляри, коробки, папки, що вирізняються з-поміж косівських виробів зі шкіри складністю

та філігранністю декору. Майстер застосовує різні способи оздоблення: різноманітні плетінки, ажурне вирізування, штампи, випалювання, деякі вироби прикрашає намистинами з дерева і кераміки, що надає його творам оригінальності. Особливо привабливими є складні плетінки, якими заповнено поверхню сумки, альбому чи коробки. Мереживо ажурну, плетені косички, стіжки, китиці, доповнені штампами, зберігають естетичні якості шкіри природного забарвлення, підкреслюють унікальність рукотворного виробу, яку не може замінити жодне механічне пристосування.

В. Кіщук виробив власні художні форми та способи оздоблення, які хоч і не повторюють народні гуцульські тобівки або череси, але відтворюють традиційні ритми та динаміку, що асоціюються з гуцульською художньою традицією.

Однією з кращих робіт художника є сумка «Писанка». На ній у трьох овальних формах, що нагадують писанку, розміщено дрібне ажурне вирізування з кольоровими підкладками. Ажур вирізано смугами квадратиків, кружечків і доповнено штампами.

Відомим косівським майстром, який виконує художні шкіряні вироби для ярмарку, є Р. Присяжнюк (1945 р. н.). Майстер виготовляє дрібні галантерейні вироби: торбинки, гаманці, футляри для окулярів, ручок, ключів, ножів, записники, прикраси. Такі буденні речі набувають унікального характеру, адже майстер використовує ручні способи тиснення, морщення чи плетінки. Однак рукотворність не позбавляє виріб функціональності та практичності. Р. Присяжнюк вміло розставляє акценти декору, що доречно підкреслюють форму та індивідуальний характер власника. Особливо привабливими є вироби з тисненням дерев'яною матрицею, на якій зроблено фактуру різьби на дереві. Ця технологічна новація майстра вдало продовжує традицію тиснення матрицею, яке використовував М. Вінтоняк.

Шкіряні вироби Р. Присяжнюка мають особливий стиль ще й тому, що майстер поєднує шкіру рослинного та хромового дублення, використовує матеріал різного кольору й фактури. Така особливість продиктована функціональною доцільністю, адже речі з міцної хромової шкіри довше використовуються, а тиснені накладні деталі з нефарбованої шкіри тільки збагачують художні якості виробу. Важливо, що навіть металеві кнопки й пластинки не просто прикрашають, але й додатково закріплюють деталі та конструкцію шкіряних виробів.

Яскравою художньою ознакою творів Р. Присяжнюка є їхня належність до косівської школи художніх виробів зі шкіри, де збережено творче кредо М. Вінтоняка, який створював практичні художні вироби зі шкіри. Саме функціональність мистецьких виробів забезпечує майстра постійними замовленнями.

У косівському осередку майстрів художніх виробів зі шкіри працює випускниця відділу художньої обробки шкіри Косівського технікуму народних художніх промислів (тепер кафедра КППДМ ЛНАМ) Галина Вах (1953 р. н.). Майстриня виробила власну манеру декорування, орнаментику виробів зі шкіри. Г. Вах створює жіночі сумочки, гаманці, пояси, прикраси, шпильки, які неодмінно мають своєрідний авторський почерк: округлі форми конструкції, поєднання плетінки, вирізування та випалювання. Улюбленим орнаментальним мотивом художниці є коло, збагачене філігранними елементами (вирізними кружечками, плетеними косичками, маленькими металевими цвяшками) і довершене традиційним для неї випалюванням. Кращими зразками сумок є «Радість» і «Весна», оздоблені плетінкою та випалюванням. Першу торбинку прикрашено вздовж країв та посередині великим колом, зацяцькованим металевими золотистими цятками, рядом плетінки та випалюванням. Сумочка «Весна» має традиційну півкруглу форму, де розміщено три кола, які подібно до квітів мають серцевину та пелюстки, виплетені шкіряним шнурочком, доповнені випаленими штампами. Декор на виробах згущується на основних мотивах – колах. Насичена деталями оздоба контрастує з гладенькою поверхнею тла шкіри.

На Гуцульщині живе чимало вмілих майстрів, які навчалися ремеслу художньої обробки шкіри, але не багато з них зуміли започаткувати свою творчу майстерню, налагодити постійне виготовлення та збут виробів. Є здібні художники, які працюють періодично, але їхні вироби теж заслуговують на увагу та поцінування.

Найвідомішою художницею, яка спеціалізується на виробах зі шкіри, є Арсенія Кісичук (1960 р. н.) з м. Івано-Франківська, уродженка гуцульського с. Космач, випускниця відділу художньої обробки шкіри Косівського технікуму народних художніх промислів. Вона працювала в художній майстерні виготовлення взуття, дизайн-студії моделювання взуття, приватно навчалася в прибалтійських художників, у народних майстрів, зокрема в кушнірів і чинбарів з Космача. Творчу енергію художниці зосередила на створенні об'ємних пластичних скульптур, скриньок, коробок, оправ, що принесло плідний і позитивний результат. А. Кісичук має чимало нагород, у 1999 році її працю відзначено Премією імені Василя Стефаника за кращі твори декоративно-вжиткового мистецтва<sup>21</sup>.

Популярність виробів А. Кісичук свідчить не тільки про її талант і майстерність, її роботи уособлюють сучасне українське мистецтво і здатні успіш-

<sup>21</sup> Пожоджук Д. Розцвіла папороть в Карпатах // Гуцульський край. – 2004. – № 31. – С. 6.



но репрезентувати Україну на міжнародних вернісажах та симпозиумах. Підґрунтям такої ознаки стала тематика робіт, що передовсім присвячені українській історії, народним звичаям та обрядам, національним символам та образам. Творчість художниці можна умовно поділити на три цикли: тематика Гуцульщини, образи літературних творів Т. Шевченка і В. Стефаніка, християнські символи.

Здається, важко поєднати творення образу з виготовленням виробу зі шкіри, та А. Кісичук це робить віртуозно і невимушено. Авторська техніка формування, морщення, тиснення і тонування шкіри дає можливість не тільки творити красиві речі, але й надавати їм образності та настрою.

Особливо відчуває майстриня гуцульські настрої, якими наповнено твори «Аркан» і «Різдво». На круглій скриньці «Аркан» зображено постаті чоловіків, які танцюють навколо ватри. Їхні топірці та капелюхи утворюють чіткий ритм, що злегка ніби рухається завдяки зображенню людей у русі. Верх скриньки зроблено з форм, що нагадують полум'я вогню. Вохристо-червоні відтінки тонованої шкіри, щільні зморшки знизу скриньки відтворюють запальний настрій гуцульського аркана. У цій роботі А. Кісичук вдало використала пластичні можливості шкіри, поєднавши їх із графічними зображеннями та декоративними елементами.

Композиція «Безконечний шлях» має форму спіралі, яка, мов дорога від дому, не має кінця. Зображені люди підіймаються по вертикалі, деруться догори, важко відриваються від власної землі. Галицькі селяни у своїх яскравих строях виглядають неприродно в чужому середовищі.

Коробка для намиста «Чумацький шлях» теж є твором образним та емоційним. Циліндричну форму виробу поділено на три яруси. На нижньому зображено вози, на середньому – волів, на верхньому – чумаків. Низька конусоподібна кришка на скрині завершує статичну форму виробу. Зображення виконано технікою ручного рельєфного тиснення. Зелено-коричневий колір шкіри має вохристі відтінки на об'ємах. Кольорова палітра твору, стилістика зображень створюють ефект рукотворності – тепла людських рук, досвідченості майстра.

Неможливо проаналізувати всі твори А. Кісичук, однак можемо відзначити її особливу роль у творенні сучасного українського мистецтва. Вона не тільки майстер ремесла, але й стала художницею, що володіє засобами образотворення – скульптурною пластикою, графікою, кольором, і насамперед – внутрішнім світом митця.

Художниця з Івано-Франківська Ольга Шулепа (1960 р. н.) також закінчила відділ художньої обробки шкіри Косівського технікуму. Вона виробила власну стилістику, що виявляється в характерно стилізованих композиціях, пластиці рельєфів, колориті. Її оправки до книг, коробки, скриньки наповнені фантастичними образами, на

створення яких майстриню надихнули давні українські антропоморфні та зооморфні символи.

Характерною ознакою скриньок, панно О. Шулепи є прості форми: квадрат, прямокутник, півколо, у яких розміщено симетричні зображення з прямих ліній і геометричних площин. Антропоморфні зображення на скриньках «Таїна», «На сторожі», «Зоряний танець» стилізовані в симетричні геометризовані композиції, що тільки пропорціями та узагальненими формами умовно позначають людські постаті. На скриньках «Берегиня» та «Народження» зображення людей нагадують символ «Дерево життя».

Наприкінці 1990-х років у м. Івано-Франківську сформувався осередок майстрів художніх виробів зі шкіри, яких об'єднують традиції професійної косівської школи та нові, спільно вироблені характерні особливості, що передовсім стосуються тематики, технології та способів декорування.

До косівської мистецької школи належать шкіряні вироби Івана Гринчака (1956 р. н.) із с. Залуччя, Люби Маковічук-Гумен (1962 р. н.) із с. Попельники (Снятинський р-н Івано-Франківської обл.) та Галини Пастернак (1961 р. н.) з м. Тернополя. Усі вони навчалися у Косові і зберегли його мистецьку традицію як основу своєї художньої діяльності.

І. Гринчак виготовляє жіночі сумки, пояси, оправки до книг, для оздоблення яких застосовує метал, техніку тиснення, плетіння. Особливістю його робіт є лаконічність форм, чіткі геометричні композиції, спрощеність декору. Виготовлені художником сумки мають умовні назви «Смерічка», «Гуцульська», «Українська», «Юність», які об'єднує єдина особливість: яскраво виражений народний характер композиції. Майстер використовує геометричні орнаменти: коло, ромб, квадрат і прямокутник, які розміщує симетрично та злагоджено. Акцентом ритмічного повтору елементів орнаменту є коло або симетрично розташовані лінії. Особливо вдалими є торбинки «Смерічка» та «Українська» з колом у центрі, рух якого підтримано півкруглою формою виробів.

Різносторонньою та плідною є творча діяльність Л. Маковічук-Гумен, яка свої роботи репрезентувала на багатьох виставках, серед яких: персональні в Києві в Українському домі та у Львові в Музеї народної архітектури і побуту. Художниця створює вітальні папки, жіночі сумки, гаманці, пояси, жилети, оправки до книг та панно. Різноманіття форм і способів оздоблення свідчить про потенціал майстрині, постійність пошуків художньої виразності шкіряних виробів.

Особливий творчий почерк виявляється у творах Г. Пастернак, яка зуміла зберегти риси косівської школи художніх виробів зі шкіри та виробити власну манеру у створенні композицій, підборі традиційних способів декоруван-

ня – тиснення матрицею, плетінка, метал. Для її робіт характерна вишуканість, продуманість композицій, довершеність та акуратність оздоблення. Створені художницею подарункові адреси-папки та кубки є справді коштовними дарунками з яскраво вираженим характером національного декоративного мистецтва.

Відомим майстром художніх виробів зі шкіри є Ніна Косарева з Хмельницького. Її твори – безрукавки, спідниці, сарафани, пояси, сумки, гаманці – неодноразово отримували високу оцінку на міжнародних виставках. Серед унікальних колекцій шкіряних виробів були комплекти одягу, у яких використано традиції гуцульського та покутського кушнірства. У моделях не порушено схем декорування та принципів раціональності народного вбрання. Водночас художниця сміливо запроваджує нові знахідки в оздобленні кожної речі, демонструє віртуозне володіння багатьма способами оздоблення шкіряних виробів. Зокрема, техніками плетінки, аплікації та ажурного вирізування майстриня тактовно відтворює орнаментику гуцульських кептарів. Особливо вдало майстриня добирає різні гатунки шкіри, створюючи м'який фактурний контраст замшевих аплікацій на гладкій шкіряній основі, і навпаки – шкіряних на замшевій основі, закріплених металевими капслями,

тороками, стібками, плетивом та гудзиками. Загалом художні вироби зі шкіри Н. Косаревої успішно презентують національне декоративно-вжиткове мистецтво останньої чверті ХХ ст.

Шкіряні вироби змінювалися відповідно до потреб та особливостей моди. У другій половині ХХ ст. значно розширився асортимент галантерейних виробів, декоративно-вжиткових творів, популярними стали декоративні вироби для інтер'єру, прикраси, оправы. Однак традиційний хутряний одяг повністю вийшов з ужитку, тому кушнірство в Україні наприкінці ХХ ст. майже зникло. Такі галузі народного шкіряного виробництва, як шевство й чинбарство також занепали, зокрема, ніхто з майстрів не виготовляв традиційних чобіт та черевиків. Слід зауважити, що в м. Косіві відроджується лимарство, насамперед сидельництво.

Твори народних майстрів і професійних художників, які зберігали традицію народних художніх виробів зі шкіри, є яскравим самобутнім явищем української художньої культури ХХ ст. Традиційність у цьому випадку має різний характер, однак проаналізовані твори мають спільну важливу художню ознаку, завдяки якій можемо визначити їх належність до українських художніх виробів зі шкіри.

Б. КНИШ

### Список ілюстрацій

1. Автор невідомий. Кожух. Кінець ХІХ ст. с. Рожнів, Покуття. Шкіра, нитки; шиття, аплікація. КМНМПП.
2. Автор невідомий. Кожух «горіський». Кінець ХІХ ст. с. Бабин, Гуцульщина. Шкіра, нитки; шиття, аплікація. КМНМПП.
3. Автор невідомий. Постоли. Кінець ХХ ст. Гуцульщина. Шкіра, пластмаса; морщення, тиснення. Приватна колекція.
4. Автор невідомий. Чоботи жіночі «рісовані». 1930 р. с. Криве Поле, Гуцульщина. Шкіра, нитки, металеві цвяшки; шиття. КМНМПП.
5. Автор невідомий. Чоботи. 1930 р. с. Перерив, Покуття. Шкіра, нитки; шиття, аплікація. НМНМПП.
6. Автор невідомий. Мушенка. 1939 р. Косівський р-н, Гуцульщина. Шкіра, метал; шиття, прикрашування металом. КМНМПП.
7. Автор невідомий. Тобівка. 1910 р. Гуцульщина. Шкіра, метал; шиття, прикрашування металом. КМНМПП.
8. М. Вінтоняк. Жіноча торбинка. 1937 р. м. Косів, Гуцульщина. Шкіра, метал; шиття. КМНМПП.
9. Красовський. Кептар. 1898 р. Замальовка З. Сагайдачної. с. Пістинь, Гуцульщина. Шкіра, нитки; шиття, аплікація. КМНМПП.
10. Автор невідомий. Кептар. Кінець ХІХ ст. Замальовка З. Сагайдачної. с. Розтоки, Гуцульщина. Шкіра, нитки; шиття, аплікація. КМНМПП.
11. Автор невідомий. Кептар. Кінець ХІХ ст. с. Розтоки, Гуцульщина. Шкіра, нитки; шиття, аплікація. КМНМПП.
12. Автор невідомий. Кептар. Перша третина ХХ ст. Гуцульщина. Шкіра, нитки; шиття, аплікація. КМНМПП.
13. Автор невідомий. Ансамбль жіночого одягу. с. Яворів, Гуцульщина. Шкіра, нитки; шиття, аплікація. НМНМПП.
14. Автор невідомий. Кожух. с. Старий Косів, Гуцульщина. Шкіра, нитки; шиття, аплікація. НМНМПП.
15. Г. Гейдей. Кептар. Перша половина ХХ ст. Покуття. Шкіра, нитки; шиття, аплікація. НМНМПП.

1



2



3



4



5



6



7



8





9



10



11



12



13



14



15



# Гончарство



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

*Г. Тягун, Н. Оначко* Тиквастий глечик. 1958 р. смт Опішне, Полтавська обл.  
Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМЗУГО.  
Фото О. Клименко



## ГОНЧАРСТВО

В історії гончарства України ХХ століття є надзвичайно складним і суперечливим періодом<sup>1</sup>. У першому десятилітті ХХ ст. тривала робота губернських і повітових земств щодо підтримки кустарних промислів. Їхня діяльність, сприяла збереженню гончарства в багатьох осередках. Позитивну роль відіграло створення гончарних майстерень (в Опішному, Постав-Муці на Полтавщині, в Олешні на Чернігівщині, Василівці й Берлінцях-Лісових на Поділлі), та керамічних шкіл (миргородська й глиньська Полтавської губ., кам'янець-подільська Подільської губ.). Діяльність земств останньої чверті ХІХ ст. стосовно впливу на стилістику форм і декору стала особливо відчутна саме на початку ХХ ст.

Виключно важливою була роль творчої інтелігенції (О. Сластьон, В. Кричевський, М. Самокиш, Олена Пчілка та ін.), а також робота керамістів західних регіонів, які працювали на сході України (Ю. Лебішак, Осип та Микола Білоскурські), що сприяло об'єднанню ідей у пошуках єдиного національного стилю.

Під час воєнних лихоліть гончарство не занало занепаду, адже фабрично-заводська промисловість майже не функціонувала й не задовольняла попит населення на посуд та інші вироби з глини<sup>2</sup>. Л. Рерг у статті 1924 року, присвяченій кераміці, писав: «найбільший розвиток гончарства слід відзначити під час світової й дальшої громадянської воєн, коли населення користувалось виключно виробами місцевих гончарів»<sup>3</sup>, що сприяло збільшенню кількості гончарів. Якщо в 1912–1913 роках на теренах України працювало 12 045 гончарів<sup>4</sup>, то в 1922 році їх зафіксовано 15 073<sup>5</sup>. У цей час перше місце щодо кількості гончарів в Україні посідала Подільська губернія: 2850 майстрів (19 % від загальної кількості)<sup>6</sup>.

У 1920-х роках в умовах непу продовжувалась інтенсифікація керамічного виробництва. Промисел підтримували й деякі державні заходи: кредити, податкові пільги, практичні поради щодо

вдосконалення виробництва тощо<sup>7</sup>. Тенденція до зростання кількості гончарів майже до кінця 1920-х років простежується в багатьох регіонах України. Зокрема, у Полтавській губернії 1924 року зафіксовано 1500 гончарських родин<sup>8</sup>, а в 1926–1927 роках в Опішному на Полтавщині (разом з навколишніми селами) кількість гончарів складала 70 % населення<sup>9</sup>. Про активізацію промислу в містечку в 1920-х роках пригадували найстарші майстри<sup>10</sup>. На Поділлі 1924 року гончарі становили 7,73 % від загальної кількості кустарів (для порівняння: 1913 року – 3,9 %) <sup>11</sup>.

У 1920-х роках виробництво, як і раніше, мало родинний характер із залученням найманої праці. У великих осередках існували майстерні заможних гончарів із трьома-шістьма робітниками, де застосовували поділ праці<sup>12</sup>. Небагаті гончарі запрошували жінок для розмальовування виробів або обмежувалися родинною працею. Деякі наймалися до різних господарів<sup>13</sup>. На Поділлі внаслідок фінансової неспроможності купувати дрова бідні майстри продавали невипалені вироби заможнішим гончарям або скупникам<sup>14</sup>. Останні, як і раніше, відігравали важливу роль у збуті продукції та закупівлі матеріалів до кінця 1920-х років<sup>15</sup>. Географія збуту виробів майже не змінилася. У великих осередках мала місце спеціалізація гончарів за видами продукції. Передача майстерності, як і раніше, здійснювалась у сім'ї. Існувало також індивідуальне учнівство. Часто хлопчика

<sup>7</sup> Там само. – С. 165, 166.

<sup>8</sup> Протокол Сопещания секции местного хозяйства Губгосплана от 10-го ноября 1924 г. – ДАПО. – Ф. № р–1503, оп. 1, од. зб. 252, арк. 31.

<sup>9</sup> Протоколи засідань президії та пленума Полтавського окрвиконкому за вересень-грудень 1926 р.: план роботи на 1926/27 р. і кварталні звіти про роботу райвиконкому та сільських Рад Опішнянського р-ну. – ДАПО. – Ф. № р–363, оп. 1, од. зб. 504, арк. 39.

<sup>10</sup> ПМА: Записала О. Клименко 9 лютого 1989 року в смт Опішне Полтавської обл. від Г. Пошивайла; 23 травня 1989 року в смт Опішне Полтавської обл. від І. Білика; 20 серпня 1987 року в с. Малі Будища Полтавської обл. від І. Даціньки; 19 серпня 1988 року в смт Опішне Полтавської обл. від Г. Сиваша.

<sup>11</sup> Мельничук Л. Зазнач. праця. – С. 165.

<sup>12</sup> Наприклад, майстерні Макара Прогла й Сергія Горілея в Опішному на Полтавщині (ПМА: Записала О. Клименко 13 і 21 серпня 1987 року від Я. та Г. Пошивайлів).

<sup>13</sup> Зокрема, Родіон Півень з Опішного за певну платню витокував вироби на крузі й вологими залишав господарю, який їх поливав та випалював (ПМА: Записала О. Клименко в червні-серпні 1987 року від С. Коломійця, Л. Дудник та мешканців кутка Ярив в смт Опішне Полтавської обл.; див. також: Клименко О. Гончарі кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. Традиційний напрямок // НМ. – 2000. – № 1/2. – С. 44, 45).

<sup>14</sup> Мельничук Л. Зазнач. праця. – С. 169.

<sup>15</sup> Бутник-Сіверський Б. С. Зазнач. праця. – С. 68; Мельничук Л. Зазнач. праця. – С. 168.

<sup>1</sup> Пошивайло О. Гончарні осередки України: від зеніту до заходу // УКЖ. – 2002. – № 4. – С. 3–8.

<sup>2</sup> Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. – К., 1966. – С. 68.

<sup>3</sup> Цит. за: Бутник-Сіверський Б. С. Зазнач. праця. – С. 68.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині ХІХ – ХХ століттях: Історико-етнографічне дослідження. – К., 2004. – С. 164.

тримали учнем, а потім він працював разом з гончарем, беручи участь у розподілі прибутку<sup>16</sup>.

У другій половині – наприкінці 1920-х років актуалізувалося питання щодо створення гончарських артільей (з представниками інших промислів роботу щодо кооперування було розпочато раніше). Кооперування кустарів було одним з аспектів посилення централізації влади й підкорення їй селянства. Тогочасні часописи неодноразово виступали з пропозиціями кооперувати керамічний промисел для забезпечення матеріалами, організації збуту, оздоровлення виробництва й для запобігання отруєнь свинцем, що траплялося внаслідок неякісної сировини та прорахунків у технології<sup>17</sup>. Перехідною ланкою до артільей тоді уявлялися товариства кустарів і ремісників, мета яких – допомога «технічному вдосконаленню», поліпшення життєвих умов майстрів, підвищення їхнього культурного рівня тощо<sup>18</sup>. Наприклад, Товариство універсально-промислове з ініціативною групою з 15 кустарів, створене в Опішному на Полтавщині 1924 року, постачало гончарям глину та організувало збут продукції<sup>19</sup>.

Після прийняття 1927 року на XV з'їзді ВКП(б) курсу на колективізацію гончарів, як і всіх кустарів, зобов'язували вступати до колгоспів або працювати в артілях чи гончарнях при колгоспах. Перші артілі виникли ще на початку 1920-х років: 1923 року в Троянові на Житомирщині – трудова артіль «Горшок»<sup>20</sup>; на Поділлі 1926 року функціонувало три артілі<sup>21</sup>.

У радянській історії 1929 рік називали роком «великого перелому», коли «почався масовий

колгоспний рух»<sup>22</sup>. Його головна мета: подальше підпорядкування державним органам усіх сфер життя суспільства, зосередження влади, руйнування незалежних настроїв селянства. Тяжких втрат зазнали гончарі, разом з усім сільським населенням, під час голодомору 1932–1933 років.

Серед провідних майстрів української народної кераміки, які загинули 1933 року від голоду, – Каленик Масюк (с. Дибинці на Київщині), Яків Бацуца (с. Адамівка на Поділлі)<sup>23</sup>, Гнат Гладиревський (сміт Опішне на Полтавщині)<sup>24</sup>, Микита Шульженко<sup>25</sup>, Іван Гайдара<sup>26</sup> та багато інших. У кожному гончарному осередку мешканці, навіть за радянських часів, пригадували про смерть значної кількості гончарів<sup>27</sup>, які вимирали цілими родинами<sup>28</sup>.

<sup>22</sup> Бутник-Сіверський Б. С. Зазнач. праця. – С. 67.

<sup>23</sup> ПМА: Записала О. Клименко 17 червня 1981 року в с. Адамівка Хмельницької обл. від О. Пірижок.

<sup>24</sup> Клименко О. До питання про роботу Полтавського земства з гончарями Опішні // Українське гончарство: Науковий збірник за минулі літа. – К.; Опішне, 1993. – Кн. I. – С. 422; Клименко О. Гончарі кінця XIX – початку XX ст. (Інноваційний напрям) // НМ. – 1999. – № 3/4. – С. 45; Клименко О. О. Народна кераміка Опішні на зламі XIX–XX ст. // Українське мистецтво і архітектура кінця XIX – початку XX ст. – К., 2000. – С. 153

<sup>25</sup> Ханко В. Словник мистців Полтавщини. – Полтава, 2002; ПМА: Записала О. Клименко в с. Міські Млини Полтавської обл. 7 липня 2000 року від Г. Твердохліб та 20 вересня 2000 року від М. Панченко.

<sup>26</sup> І. Гайдара (1850-ті – 1932/1933 ?) – один із провідних гончарів с. Міські Млини кінця XIX – початку XX ст. – у літературі згадується під прізвищем Гойдер (Див.: Лашук Ю. П. Розвиток орнаменту опішнянської кераміки // НТЕ. – 1963. – № 4. – С. 70; Лашук Ю. П. Кераміка // ІУМ: у 6 т. – К., 1970. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 343; Словник художників України. – К., 1973. – С. 58; ПМА: Записала О. Клименко 18 липня 1988 року в смт Опішне Полтавської обл. від А. Кизименко).

<sup>27</sup> ПМА 1980-х років: експедиції в Харківську, Хмельницьку, Полтавську обл.

<sup>28</sup> Наприклад, у с. Міські Млини на Полтавщині від голоду померли гончар-мисошник Федот Китриш і його дружина-маловальниця Уляна разом із синами – молодими гончарями Григорієм, Михайлом та Яковом, які також робили миски (ПМА: Записала О. Клименко в 1991-му та 2000 роках у с. Міські Млини від Ф. Мирного, О. Запаренка, Г. Твердохліб та ін.). В Опішному – гончар Євдоким Боцьва з дружиною Анастасією, майстринею іграшки, та чотирма малолітніми дітьми (ПМА: Записала О. Клименко в смт Опішне Полтавської обл. 4 квітня 1985 року від Р. Ширай та 9 серпня 1991 року від У. Боцьви), а також гончар Данило Мацко з усією родиною. Зберігся горщик роботи цього майстра: великий, з двома вухами, досить своєрідної форми. На плічках розміщено рельєфний напис: «ЭТО П.С. 1919»; на денці вигравірувано в тісті: «Работал Данила Афанасевич Мацко, мая 23, 1919 года, цена 50 копеек» (НМЗУГО). Див.: Клименко О. Гончарі кінця XIX – першої третини XX ст. Традиційний напрям. – С. 44.

<sup>16</sup> Наприклад, гончар Григорій Тягун близько року навчався в С. Сиваша, після чого гончарював разом з ним (ПМА: Записала О. Клименко 5 квітня 1985 року в смт Опішне Полтавської обл. від Г. Тягуна).

<sup>17</sup> Абрамович. Оздоровлення гончарного виробництва // Вісник промислової та промислово-кредитової кооперації України. – 1928. – № 11/12. – С. 48; Козименко. Перспективи роботи промкооперації Лубенщини // Вісник промислової та промислово-кредитової кооперації України. – 1927. – С. 51, 52; Бойченко. Гончарна промисловість Полтавщини // Вісник промислової та промислово-кредитової кооперації України. – 1928. – № 2. – С. 53; Лист Інспектури охорони здоров'я до Президії О.В.К. від 14.ІІ.1927 р. (Щодо отруєння свинцем споживачів полив'яного посуду (опішн. виробництва)). – ДАПО. – Ф. № р-363, оп. 1, од. зб. 154, арк. 129.

<sup>18</sup> Платонов І. Современные производственные возможности кустарной промышленности // Українська кооперація. – 1923. – № 4/6. – С. 30; Технічне удосконалення кустарної промисловості // Вісник промислової та промислово-кредитової кооперації України. – 1927. – № 6. – С. 56.

<sup>19</sup> Леонтович М. Опішнянська промкооперація // Вісник промислової та промислово-кредитової кооперації України. – 1927. – № 6. – С. 43, 44.

<sup>20</sup> Романець Т. А. Гончарне мистецтво радянського періоду (1917–1988). – Рукопис. – Арк. 33.

<sup>21</sup> Мельничук Л. Зазнач. праця. – С. 166.

На середину 1930-х років у більшості гончарних осередків, особливо в тих, де не було організовано артіль, кількість майстрів скоротилася в кілька разів (а в деяких залишилося по одному-два гончарі), і більшість з них заняття промислом не відновили.

Тільки окремі майстри, працюючи в артілях чи колгоспних гончарнях, мали можливість у вільний час гончарювати вдома для продажу на базарі. Одиниці з тих, які не входили до артілей, виготовляли простий посуд вдома. У цей час майже зникли вироби з підполив'яним малюванням: після заборони використання свинцю – це пріоритет артілей. В умовах «суцільної колективізації» припинили існування великі гончарні господарства з найманою працею. Про передачу майстерності в домашніх умовах відомостей майже не збереглося: гончарній справі навчалися вдома одиниці. Звузилися географічні межі збуту продукції. Б. Бутник-Сіверський зауважує, що на долю кустарів-одинаків «залишався виключно сільський ринок, у той час як артільна продукція лише частково йшла на село, у більшості ж – до міста і ще далі, на зарубіжний ринок»<sup>29</sup>.

Паралельно зі скороченням домашнього виробництва «офіційна» лінія гончарства з прославленням радянської влади та її керівників, з орієнтацією на створення робіт виставково-декоративного плану, з впливом головних тенденцій архітектури й професійного декоративного мистецтва, з демонстрацією на виставках, пафосними публікаціями в пресі набирала дедалі більшого розмаху. Роботу вели із членами гончарських артілей та з окремими «обраними» майстрами. Одна з показових рис цього періоду – запровадження в декор глиняних виробів елементів станкового малярства (творчість Петра Кононенка й Терентія Наливайка з Опішного Полтавської обл.)

У Школі народних майстрів, створеній 1935 року й реорганізованій у Центральні експериментальні майстерні<sup>30</sup>, працювали Іван Гончар (с. Кришинці Вінницької обл.), Прокіп Лавренюк (с. Жерденівка Вінницької обл.), Яків та Яким Герасименки (с. Бубнівка Вінницької обл.), Федір Олексієнко (с. Луб'янка Київської обл.) та Віра Москаленко (сміт Опішне Полтавської обл.). Форми розмальовували Марія Примаченко та Параска Власенко. Тут було виконано низку першокласних мистецьких творів. Новації, що виявилися в асортименті (столові й чайні сервізи братів Герасименків), формах (вази), декорі (традиційні мотиви часто

виконували в незвичному для народного гончарства колориті), не псували загального позитивного враження. Варто відзначити високий технологічний рівень виробів, більшість з яких експонувалися на виставці 1936 року.

Під час Другої світової війни німецька адміністрація не закривала артілі, продукцію яких вивозили до Німеччини. Деяким художникам в умовах фашистської окупації навіть вдалося організувати навчання гончарній справі молодих людей, щоб врятувати їх від вивезення до Німеччини. Так, кераміст А. Сидоренко зібрав таку групу в Опішному при артілі «Художній керамік», дехто з них продовжував гончарювати й у повоєнний час<sup>31</sup>.

Тимчасове відкриття церков під час окупації зумовило створення в окремих осередках глиняної скульптури для храмів. Зокрема, опішненські гончарі Олександр Багрій і Терентій Наливайко на замовлення священників виконували скульптурні зображення Ісуса Христа та Божої Матері (за допомогою гіпсових форм)<sup>32</sup>.

Деяке пожвавлення гончарного виробництва, викликане підвищенням попиту на посуд та іграшки у зв'язку з відсутністю промислових товарів, простежується під час Другої світової війни й у перші повоєнні роки<sup>33</sup>. Однак, жорстка податкова політика й усілякі обмеження щодо індивідуального заняття промислом продовжували знищувати домашнє виробництво<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> ПМА: Записала О. Клименко 1 жовтня 2002 року в смт Опішне Полтавської обл. від Я. Пошивайла.

<sup>32</sup> Син О. Багрія розповів, що скульптуру Спасителя батько виконував на замовлення кількох церков, які було відкрито під час окупації. Для розпису Т. Наливайко використовував фарби власного приготування. За роботу отримували харчі (ПМА: Записала О. Клименко 17 серпня 2000 року в смт Опішне Полтавської обл. від Д. Багрія).

<sup>33</sup> Наприклад, в Опішному майже в кожній родині ліпили іграшки й вивозили її у великі міста й навіть за межі України, зокрема до Білорусі (ПМА: Записала О. Клименко 4 квітня 1985 року в смт Опішне Полтавської обл. від О. Селоченко); завдяки виготовленню іграшки багато родин вижили в голодні повоєнні роки й пережили голод 1947-го, зокрема, родина Феодосії Гриб (ПМА: Записала О. Клименко 8 серпня 1987 року в смт Опішне Полтавської обл. від П. Яценко (доньки Ф. Гриб)).

<sup>34</sup> Величезні податки змушували багатьох майстрів залишати гончарну справу. За порушення законів руйнували горни: у відомої гончарки із с. Адамівка Олександри Пірижок зруйнували горно й знищили гончарний круг (ПМА: Записала О. Клименко 17 червня 1981 року від О. Пірижок); також виселяли майстрів з рідних місць: провідний опішненський гончар Гаврило Пошивайло разом з родиною (дружина і троє дітей) 1947 року був змушений виїхати до Гадяча за те, що гончарював удома (ПМА: Записала О. Клименко 9 лютого 1989 року в смт Опішне Полтавської обл. від Г. та Я. Пошивайлів).

<sup>29</sup> Бутник-Сіверський Б. С. Знач. праця. – С. 152.

<sup>30</sup> Там само. – С. 140.



Подальше його скорочення в 1950-х роках спричинили й об'єктивні обставини: поширення в побуті металевого, фаянсового й порцелянового посуду, поява в селах газових та електричних плит, зміна смаків тощо. Проте в багатьох місцевостях селяни користувалися традиційними глиняними виробами, які виготовляли гончарі вдома або в гончарнях при колгоспах, промкомбінатах, цегельних і черепичних заводах, а також в артілях, що відновлювали роботу одразу ж після звільнення населених пунктів від фашистів. Організовували також і нові артілі, особливо на приєднаних у 1939-му і 1945 роках західноукраїнських землях.

Продукція артілей була високої технологічної якості. Як і в інших видах народного мистецтва, у гончарстві відчутні впливи стилістики професійного декоративного мистецтва доби «прикрашательства»: складні, перевантажені орнаментикою форми, обов'язкове введення в декор портретів вождів, державної символіки, сюжетних композицій тощо. Продовжувалося насадження ідеологічних засад соціалістичного реалізму, намічене в 1930-х роках. Проте артілі все ще зберігали головні ознаки народного мистецтва: традиційність, органічне поєднання колективного та індивідуального начал, дотримання канонів, рукотворність, варіативність, утрачені в наступні десятиліття.

У другій половині 1950-х – 1960-х роках простежується подальше скорочення домашнього виробництва. Необхідність працювати швидше негативно впливала на якість виробів: товстий черепок, аморфні форми, зведення до мінімуму кількості орнаментальних мотивів тощо. Проте гончарний посуд остаточно з ужитку не виходив, окремі його різновиди залишалися незамінними в сільському побуті. Наприкінці 1960-х років гончар М. Гнипа (с. Ставище Київської обл.) у розмові з М. Селівачовим повідомив: «Узимку найбільше йдуть макітри, навесні жваво розкупуваються глечики, вазони. У жнива нарозхват баньки, в них вода у будь-яку спеку прохолодна. Замовляють і глиняні друшляки. Старі люди часто просять зробити миску чи полумисок. [...] Тільки горщиків роблю небагато, – мало тепер варять у печі, а до газу глиняне не годиться»<sup>35</sup>.

Згідно з урядовою постановою від 11 жовтня 1960 року «Про промислову кооперацію», артілі було реорганізовано у фабрики й заводи. Необхідність виконувати план і підвищувати «продуктивність праці» негативно позначилася на якості виробів.

І все-таки в 1960-х роках і протягом наступного десятиліття на підприємствах системи на-

родних художніх промислів традиції ще не були остаточно зруйновані. Кожне підприємство мало «власне обличчя» з певним асортиментом, формами й декором виробів, які були широко популярні. Керамічні заводи (опішнянський завод «Художній керамік», ВМЗ, майолікові заводи в Маньківці Черкаської обл., Береговому Закарпатської обл.) брали активну участь у республіканських, всесоюзних та міжнародних виставках народного мистецтва. Значний відсоток заводської продукції йшов на експорт. Наприклад, 1967 року «Художній керамік» вивозив вироби до восьми країн (Канада, Данія, Бельгія, Німеччина, Італія, Японія, Угорщина)<sup>36</sup>.

Урядова постанова 1974 року «Про народні художні промисли» фактично позитивних результатів для української народної кераміки не мала<sup>37</sup>. Упродовж 1970–1980-х років неухильно знижувалась художня якість виробів<sup>38</sup>, звужувався асортимент, погіршувалася технологія, дедалі частіше застосовували лиття й штампування, не вистачало кадрів.

Продовжувалося скорочення домашнього виробництва, зменшувалася кількість майстрів, зникали осередки. У більшості з них працювало по одному-два майстри. Лише в окремих центрах промисел продовжував розвиватися – Опішне (Полтавська обл.), Косів (Івано-Франківська обл.), Олешня (Чернігівська обл.), Адамівка (Хмельницька обл.), Коболчин (Чернівецька обл.) та деякі інші.

Зі здобуттям Україною незалежності посилилась увага до національних традицій, збільшився попит на вироби гончарів, особливо іграшки й декоративні предмети, що сприяло розширенню асортименту, відновленню виробництва призабутих зразків посуду. Однак паралельно з тимчасовим поживленням домашнього вироб-

<sup>36</sup> [Максимович Г.] Історія Опішнянського заводу «Художній керамік». – Рукопис. – [б. р.]. – НМЗУГО. – Національний архів українського гончарства. – Ф. 4, оп. 2, од. зб. 1, арк. 33.

<sup>37</sup> Див.: Богуславская И. Я. Творческие проблемы современного народного искусства // Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций: Материалы Всесоюзной с международным участием научно-творческой конференции. – М., 1991. – С. 20–31; Волкова М., Вишневецкая В. Нет, перестройка в промыслах и не началась! // ДИ. – 1988. – № 7. – С. 19–21; Карякин Б. П. Народная керамика Скопина, история и проблемы настоящего дня // Народное искусство и современная культура... – С. 128–136; Сахута Е. М. Особенности бытования и проблемы развития современного народного искусства Белоруссии // Народное искусство и современная культура... – С. 253–261.

<sup>38</sup> Переважна більшість підприємств перебувала в підпорядкуванні Укрхудожпрому, який у свою чергу був підзвітний Міністерству місцевої промисловості.

<sup>35</sup> Цит. за: Романець Т. А. Зазнач. праця. – Арк. 51.

ництва економічні негаразди та низка інших причин призвели до остаточного руйнування системи народних художніх промислів, припинили існування майже всі керамічні заводи. Деякі з них перейшли в приватну власність.

Як уже було зауважено, упродовж ХХ ст. українське гончарство розвивалося в межах двох основних напрямів: виробництво в домашніх умовах на засадах давніх місцевих традицій і артільно-заводське, пов'язане із земською практикою організації майстерень, шкіл, навчально-показових пунктів (центральні й східні регіони України) та керамічних шкіл (західні регіони). Артільно-заводське виробництво здебільшого орієнтувалося на декоративний посуд та пластику, які хоч і створювались у межах місцевих традицій, але як система порівняно відкрита постійно зазнавали варіювання й видозмін, яких було набагато більше, ніж у зразках домашнього виробництва. Особливості кожного із цих напрямів простежуються в матеріалах, технології, асортименті, а також у художніх особливостях виробів.

Особливості технології гончарства й використання матеріалів у ХХ ст. свідчать про збереження традицій з деякими новаціями в умовах домашнього виробництва та значні зміни на підприємствах системи народних художніх промислів.

Відбулися зміни і в асортименті глиняних виробів, який до початку 1930-х років був традиційним у більшості осередках, хоча багато його різновидів, поширених у ХІХ ст., поступово зникли: кахлі, фігурний посуд і скульптура, тиквасті глечики з носиком, носатки тощо. Виробництво інших значно скоротилось і відійшло в минуле. Тикви, ринки, цідильники та барила масово виготовляли до 1920–1930-х років, поодинокі зразки – до середини ХХ ст.

Протягом ХХ ст. в асортименті української народної кераміки простежуються дві тенденції: скорочення в домашньому виробництві й розширення в артільно-заводському. Деяке поживлення в домашньому виробництві й катастрофічне скорочення заводської продукції наприкінці століття пов'язано зі зникненням самих підприємств системи народних художніх промислів.

У цілому впродовж ХХ ст. українська народна кераміка зберігала свої регіональні особливості.

Одним із провідних регіонів українського гончарства залишалася **Середня Наддніпрянина**. Найвідомішим осередком наддніпрянської мальованої кераміки до середини ХХ ст. було с. Дибинці (нині – Богуславського р-ну Київської обл.). У першій третині століття тут працювало багато талановитих майстрів, зокрема Каленик і Зосим Масюки,

Архип та Василь Гарнаги<sup>39</sup>, Іван Книжник<sup>40</sup>, Оріон та Яків Тридіди<sup>41</sup>, А. Шнуренко<sup>42</sup>, Андрій та Савва Родаки<sup>43</sup>, а також мальовальниці сестри Килина та Марія Тридід. Талановитими мисошниками 1920–1930-х років були брати Петро, Леонтій, Юхим та Андрій Волошенки, сини відомого майстра кінця ХІХ – початку ХХ ст. Михайла Волошенка; брати Микита й Лавро Тридіди; брати Савва та Яків Слокви<sup>44</sup>. Після Другої світової війни в Дибинцях залишився один гончар-мисошник – Леонтій Волошенко, донька якого Марія була гарною мальовальницею<sup>45</sup>. Провідні гончарі середини ХХ ст. – Василь Масюк, Герасим Гарнага та Оріон Старцевий.

У мальованій кераміці початку ХХ ст. дибинецькі майстри продовжували давню місцеву традицію, витоки якої сягають мистецтва доби бароко<sup>46</sup>. Водночас з'явилися деякі інновації. У тогочасних глечиках, тиквах, тиквачах, бинчиках і горщиках декором часто майже повністю вкрито стінки посудин. Він складається з квітів,

<sup>39</sup> А. Гарнага був цехмістром Дибинецького братства, 1911 року в нього зберігалася цехова книга (Іонов Н. Ф. Гончарный промысел в 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). В. Гарнагу також свого часу було обрано цехмістром братства (Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К., 1974. – С. 112).

<sup>40</sup> Кілька робіт І. Книжника 1905 року передав Володимир Горбунов для експонування на кустарній виставці 1906 р., згодом ці речі потрапили до колекції Київського художньо-промислового та наукового музею імені імператора Миколи Олександровича (Пасічник Н. Дибинецька кераміка // НМ. – 2001. – № 3/4. – С. 31).

<sup>41</sup> Вироби О. Тридіда було відзначено похвальним листом на київській кустарній виставці 1906 року (Данченко Л. Зазнач. праця. – С. 112).

<sup>42</sup> Київський художньо-промисловий та науковий музей імені імператора Миколи Олександровича закупив роботи О. Тридіда й А. Шнуренка (Пасічник Н. Зазнач. праця. – С. 32). З-поміж виробів останнього в колекції НМУНДМ збереглися чайники у вигляді чоловіка.

<sup>43</sup> А. Родак був скульптором, створював зооморфний фігурний посуд, його син Савва виготовляв мальований посуд (Данченко Л. Зазнач. праця. – С. 114).

<sup>44</sup> Данченко Л. Зазнач. праця. – С. 113.

<sup>45</sup> Миска 1950 року, розмальована М. Волошенко, зберігається в колекції Л. Данченко (Данченко Л. Зазнач. праця. – С. 114; Данченко Л. Народна кераміка Наддніпрянини. – К., 1969. – С. 5).

<sup>46</sup> Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 119; Клименко О., Сержант Л., Істоміна Г. Гончарство // Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. – К., 2009. – Т. 3. – С. 128.



винограду, поодиноких листочків, «гребінців», косиць, вертикальних «кривульок», кіл, великих і малих крапок, рисок, розміщених смугами й розмежованих лініями, «кривульками», «накапуванням». Рідше трапляються вироби з незаповненим тлом. Рослинні мотиви найчастіше komponують навколо традиційної хвилястої гілки й доповнюють геометричними елементами. Нерідко декор вирішено у вигляді великих мотивів (зображення пташки або риби, гілки, квітки, винограду), що чергуються з меншими елементами. Як і раніше, зображальні мотиви намічали контуром, виконаним контрастним до тла кольором, ділили на частини, заповнені кількома різнокольоровими плямами. Продовжувалося виготовлення традиційних фляндрованих мисок із центричними композиціями.

Деякі майстри (наприклад, К. Масюк) поєднували місцеві традиції контурного розпису з елементами стилю модерн (найчастіше з його національним варіантом – українським стилем). Проте в Дибинцях вплив модерну – явище епізодичне: тут, на відміну від Опішного, модерн нашарований на давню барокову традицію й не змінює стилю в цілому<sup>47</sup>.

Ще на початку ХХ ст. деякі дибинецькі гончарі брали участь у кустарних виставках, отримували нагороди й відзнаки<sup>48</sup>. Їхні твори поповнювали музейні колекції Києва та Санкт-Петербурга. Найактивнішим експонентом виставок ужиткового мистецтва й кустарних виробів 1906-го та 1909 років у Києві, всеросійських виставок 1913 року в Києві та Санкт-Петербурзі й одним із кращих дибинецьких гончарів був К. Масюк (1876–1933). На київській кустарній виставці 1906 року його нагородили срібною медаллю. Горщики, тикви, макітри та інші зразки посуду майстер майже повністю заповнював декором. Найчастіше – це традиційна дибинецька хвиляста гілка з квітами та листям, іноді вирішеним у вигляді характерних видовжених трикутників, суцільно виконаних одним кольором без контура або заповнених «гребінцями».

<sup>47</sup> В Опішному в контурному розписі не було місцевої барокової традиції і барокові мотиви як одна з головних рис українського національного варіанта стилю модерн стали суттєвою новацією, яка змінила стиль осередку ХХ ст. в цілому (Див.: *Клименко О. О.* Народна кераміка Опішні на зламі ХІХ–ХХ ст. – С. 155–160).

<sup>48</sup> Учасниками київської виставки 1906 року були, зокрема, К. Масюк, О. Тридід (*Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 111, 112), І. Книжник, А. Шнуренко (*Пасічник Н.* Зазнач. праця. – С. 32); Всеросійської виставки 1913 р. в Києві – Єлисей Проценко і Маркіян Моргун (*Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 114).

У низці робіт майстра відчувається вплив українського стилю<sup>49</sup>, який він осмислював доволі своєрідно, поєднуючи з бароковою традицією дибинецької школи. Здібним гончарем був, вірогідно, і рідний брат К. Масюка – Зосим: його роботи було відібрано для експонування на Всеросійській виставці 1913 року в Києві<sup>50</sup>.

1908 року дибинецькі майстри за ініціативою К. Масюка організували гончарську артіль. У 1920-х роках в Дибинцях утворено артіль гончарів, яку 1930 приєднано до колгоспу «Надія»; 1931 року створено керамічну школу. У 1932–1940-х роках у селі існувала гончарська бригада, де робили простий посуд, черепицю та цеглу. Дибинецькі гончарі працювали також у місцевій філії богуславської артілі інвалідів «Богуславка», виготовляючи, окрім кухонного посуду, мальовані вазочки, підвазонники, попільнички та іграшки<sup>51</sup>.

Протягом кількох повоєнних років дибинецькі гончарі ще створювали мальований посуд. Однак після заборони використання свинцевої поливи його виробництво припинилося. За сприяння відомого мистецтвознавця Лесі Данченко в 1960-х роках було відроджено виготовлення мальованої кераміки. Порівняно з початком ХХ ст., стиль дибинецького малювання в повоєнний час дещо спростився: зменшилася кількість орнаментальних мотивів, які трактувалися узагальнено, без деталізації й доповнення геометричними елементами. Проте кожен майстер, працюючи в межах місцевих традицій, зберігав власне творче «обличчя».

В. Масюк (1900–1988) розмальовував глечики, макітри з покришками, молошники, двійнята та горщики великими рослинними мотивами із соковитим білим або темно-брунатним контуром, заповненим білим, зеленим і брунатним ангобами. Мальовані горщечки, глечики, кухлики, баньки, тиквачі й миски з рослинним декором до кінця 1960-х років створював потомствений гончар О. Старцевий (1891–1976). Г. Гарнага (1901–1965), який походив з великої родини гончарів-мисошників, робив переважно миски, оздоблені фляндрюванням, рідше – контурним розписом. Часто рослинні мотиви він поєднував із зображенням птаха із широким тупом і невеликим віялоподібним хвостом.

<sup>49</sup> Близько 1905 року К. Масюк навчався в Глинській школі (*Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 110), крім того, він мав змогу ознайомитися з роботами, виконаними в українському стилі та під впливом європейського варіанта стилю модерн на виставках, у яких брав участь.

<sup>50</sup> *Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 111.

<sup>51</sup> Там само. – С. 62, 109, 110.

Протягом 1970–1990-х років гончарний промисел у Дибинцях поступово припинив своє існування. Найдовше гончарював Михайло Тарасенко, який виточував на крузі простий теракотовий посуд (горщики, глечики, макітри тощо), оздоблений рослинними й геометричними мотивами, виконаними різнокольоровими ангобами, а також створював нехарактерну для місцевої традиції глиняну пластику: зображення людей, зокрема вершників, фантастичних істот.

У першій третині ХХ ст. на теренах Середньої Наддніпрянщини продовжували функціонувати й інші провідні осередки з давніми місцевими традиціями, у яких промисел упродовж століття поступово згасав. Близькими до дибинецьких були мальовані вироби майстрів Василькова, Обухова та Гнильця. У кожному з них склалися власні школи підполив'яного малювання, працювали талановиті майстри.

Місто Васильків (разом з навколишніми селами) тривалий час залишалося одним з найбільших гончарних осередків Київщини. 1928 року тут було створено артіль «Керамік», реорганізовану 1929-го в промколгосп, який за три роки знову став гончарською артіллю. У 1934 році на її базі засновано Васильківський майоліковий завод (ВМЗ), що в повоєнний час перетворився на одне з найвідоміших керамічних підприємств України<sup>52</sup>.

У першій третині ХХ ст. провідними гончарями Василькова й навколишніх сіл були Григорій, Йосип, Мирон і Федір Савчуки, Карпо, Іван та Панас Вернигори, Павло Середа та Іван Панащенко. Їхні вироби розмальовували такі талановиті майстрині, як Софія Савчук, Олександра Лущик і Мотрона Кернер<sup>53</sup>.

На васильківських мисках перших десятиліть ХХ ст., виконаних Григорієм Лебеденком на початку ХХ ст., містяться зображення птахів (НМУНДМ, інв. № К-39, К-40)<sup>54</sup>. Групу мисок

з високими профільованими стінками та своєрідним арабесковим декором, що складається з традиційних васильківських мотивів, датують 1920-ми роками (НМУНДМ). Одну з них (інв. № К-42) декоровано трьома вигнутими гілками, з'єднаними в центрі. Кожна гілка складається з великого листя складної конфігурації й завершується вгорі маленькою круглою квіткою. Між гілками розміщено «гребінці» й «кривульки» з «накапуванням». Декором майже повністю вкрито поверхню миски, його білий контур, заповнений яскравим зеленим ангобом і невеликими темно-брунатними краплями, чітко «прочитується» на червоно-вохристу тлі.

Під час Другої світової війни й упродовж перших повоєнних років (до заборони використання свинцевої поливи) васильківські гончарі вдома виготовляли мальовану кераміку, згодом – лише побутовий посуд. Одним з останніх майстрів, хто виробляв полив'яні речі й мальовані миски, був Петро Ситник. Простий посуд робив П. Середа. Кілька його горщиків 1990 року зберігаються в колекції НМЗУГО<sup>55</sup>.

До васильківської й дибинецької мальованої кераміки близькі вироби майстрів Обухова (нині – місто, районний центр Київської обл.), які створювали полив'яний і мальований посуд – горщики, глечики, тиквачі, макітри, кухлики, сільнички, миски, оздоблені характерними для Середньої Наддніпрянщини візерунками, в основі яких – горизонтальна гілка-віночок з видовженим листям, «косицями», ягідками, завитками, а також широкі смуги «гребінців», «спускавки» тощо. Один з найпопулярніших мотивів декору обухівських мисок – вазон, або букет. Так, на мисці початку ХХ ст. з колекції НМУНДМ (інв. № К-76.) дзеркало й нижню частину стінок оздоблено «букетом», який складається з великої круглої квітки з маленькими пелюстками й чотирьох видовжених листків. Два з них обрамлено «накапуванням». Навколо букета розташовано широку смугу, над нею – ряд «гребінців». Верхню частину стінок декоровано «шарівкою», вінця – «кривулькою». Показовою для Обухова є й форма миски – трохи опукле дзеркало, широко розгорнуті й випрямлені вгорі стінки, які посередині висоти утворюють ребро, вузькі вінця відігнуті. Розміщення «накапування» вздовж стеблин, листя та квітів обухівських мисок свідчить про збереження давніх традицій. Відгомін ХVІІІ ст. відчувається

<sup>52</sup> Спочатку на ВМЗ виготовляли гончарний посуд, який виточували на крузі народні майстри. Поступово (після приходу художників-професіоналів) налагодили виробництво художньої майоліки. На ВМЗ у різні роки працювали відомі художники-керамісти: М. Денисенко, В. і Н. Протор'єви, Н. Ісупова, В. Коваленко, С. Денисенко, які творчо осмислювали традиції української народної кераміки. Основну масу продукції відливали у формах, однак застосовували й ручний розпис. У 2000 році ВМЗ припинив своє існування, а 2004-го відновив роботу як приватне підприємство, офіційна назва якого ТОВ «Васильківський майоліковий завод».

<sup>53</sup> Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 144, 145.

<sup>54</sup> Не можна стверджувати, що Г. Лебеденко був гончарем. Не виключено, що він просто передав кілька мисок до музею: у старих інвентарних книгах зазначено: «от Гриши Лебеденко».

<sup>55</sup> Микитенко Л., Самарський В. Гончарство Васильківського та Обухівського районів Київської області // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. – Опішне, 1996. – Кн. 3. – С. 137.

й у зображенні розети із загостреними пелюстками, обрамленими «накапуванням» (НМУНДМ, інв. № К-77). Особливістю обухівських мисок є також дрібна «кривулька» на вінцях. Тло зазвичай біле з жовтуватим відтінком або червоно-вохристе. Розпис, як і повсюдно в Україні, виконували контрастними до кольору тла ангобами – темно-брунатним, зеленим, червоно-вохристим та білим.

Упродовж 1920–1930-х років в Обухові працювало багато гончарів, при місцевому колгоспі діяв керамічний цех, а в 1944–1951 роках існував гончарний цех промкомбінату<sup>56</sup>. До 1959 року кілька майстрів гончарювали вдома. У середині ХХ ст. в місті нараховувалося не більше десяти гончарів<sup>57</sup>. У 1970 році виробництво вжиткового посуду на місцевому цегельному заводі відновив Михайло Геращенко, до якого приєднався гончар Микола Висота. Декоративну кераміку відливали в гіпсових формах<sup>58</sup>.

Канів (нині – районний центр Черкаської обл.) у ХХ ст. залишався відомим гончарним осередком. На початку століття тут гончарювало 45 родин, у 1940-х роках – 17, а в 1960-х – лише п'ять осіб<sup>59</sup>. Продовжувалося виробництво теракотового (місцева назва – «рудий») та димленого («синій») посуду, а також мальованих мисок, форма яких, порівняно з попереднім періодом, стала простішою. Декор почали концентрувати на денці й у нижній частині стінок, залишаючи багато вільного тла вгорі. Найчастіше використовували велику розету, утворену «косицями» або півгребінцями. Іноді між ними розміщено плями фляндрівки. Доповненнями такої доволі цікавої композиції є концентричні кола (так звана «шарівка»), переривчаста «кривулька», іноді поєднана з «накапуванням». На вінцях розміщували відрізки «кривульки», що чергуються з відрізками рівної лінії, під ними – «шарівку». Такі миски створювали Олександр Белінський та Григорій Сергієнко. Останній є автором миски з текстом «Заповіту» Т. Шевченка (НМУНДМ, інв. № К-2524). Відомими гончарами були Андрій і Филімон Балицькі, які виготовляли посуд, переважно

миски, друшляки та глечики, декоровані підполив'яним розписом з використанням рослинних мотивів<sup>60</sup>.

У 1960-х роках канівські гончарі (близько п'яти осіб) виготовляли теракотовий посуд, маскуючи його побілом під якісніший дибинецький. Розписували опискою та зрідка побілом простими сухуватими мотивами: поєднання двох-трьох поясків із «кривулькою», плямами. Робили й димлений посуд з косою гладженою сіточкою на корпусі<sup>61</sup>. У другій половині ХХ ст. гончарював Олекса Сливко та ще декілька майстрів, які також виробляли простий посуд<sup>62</sup>.

Важливим осередком мальованої кераміки було с. Гнилець (нині – Звенигородського р-ну Черкаської обл.). У 1912 році тут нараховувалося 58 гончарів, наприкінці 1930-х – близько 30-ти, у 1960-х – 6<sup>63</sup>, на початку 1980-х – 1<sup>64</sup>. Найкращими мисошниками села вважалися Юхим Зацаринний, Петро Суржко та Оверко Косяченко, який робив «таці з розмальованими ліпленими рельєфами»<sup>65</sup>. Панас Глушко (1878–1961) виготовляв переважно миски, оздоблені рослинними й геометричними візерунками та зображеннями птахів<sup>66</sup>. Деякі майстри займалися глиняною пластикою<sup>67</sup>.

Одним з останніх гончарів Гнильця був Дем'ян Косяченко (1903 – ?), який виготовляв

<sup>56</sup> Данченко Л. Народна кераміка Наддніпрянщини. – С. 67.

<sup>57</sup> Співробітникам НМЗУГО під час експедиції 1992 року вдалося встановити прізвища гончарів, які 1946 року працювали на обухівському райпромкомбінаті: Василь і Степан Здоренки, Михайло Малишко, Прокіп Русан, Давид і Олекса Фабрики, Микола Хоменко (Микитенко Л., Самарський В. Зазнач. праця. – С. 142).

<sup>58</sup> Там само.

<sup>59</sup> Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 150.

<sup>60</sup> Заболотна Г. М. Балицький Андрій Федотович // Мистецтво України: Енциклопедія. – К., 1995. – Т. І. – С. 138.

<sup>61</sup> Романиць Т. А. Зазнач. праця. – Арк. 63.

<sup>62</sup> ПМА: Записала О. Клименко 17 червня 2007 року в Києві від С. Радька.

<sup>63</sup> Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 132.

<sup>64</sup> Клименко О. Гончарні осередки Черкаської, Чернігівської, Львівської, Хмельницької та Тернопільської областей // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. – Опішне, 1996. – Кн. 3. – С. 161.

<sup>65</sup> М. Іонов вирізняв О. Косяченка і К. Масюка з-поміж інших наддніпрянських гончарів, які на прохання дослідника виконали замальовки своїх розписів кольоровими олівцями на папері (див: Іонов Н. Ф. Зазнач. праця. – С. 11; Данченко Л. Народна кераміка Наддніпрянщини. – С. 46).

<sup>66</sup> Відомими гнилецькими гончарями першої половини – середини ХХ ст. були Микола Реп'ях, Аніфат Суржко, Ілля Кривець, Захар Бойко, Савелій Лісовий, Митрофан Журба, Микола Карпов, Іван Зацаринний (Найден Є., Урсул. Відомості про осередки гончарного виробництва по Черкаській області // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне, 1995. – Кн. 2. – С. 425).

<sup>67</sup> Наприклад, Савва Журба ліпив свички до кінця 1960-х років, а його дядько Арсен Журба (1862–1932) створював скульптуру великого розміру у вигляді левів (Данченко Л. Народна кераміка Наддніпрянщини. – С. 46).



теракотовий і полив'яний посуд, а також мальовані миски. Майстер пам'ятав назви таких мотивів: «заячі вушка», «косиці», «кривулька», «квітка»<sup>68</sup>. Д. Косяченко використовував переважно традиційні для Гнильця елементи декору: зображення птаха, букет з п'яти віялоподібних квітів або грон винограду, віночок із шести пар «заячих вушок» (пара листочків, виконаних зеленим і темно-брунатним ангобами), крапкові квіточки.

Мальованими мисками відоме й с. Паланочка (нині – Маньківського р-ну Черкаської обл.). У ХІХ ст. тут робили простий посуд і нерозписані теракотові й полив'яні миски. Згідно з місцевими переказами, підполив'яне малювання з'явилося тут в останній третині ХІХ ст. Відомим майстром кінця ХІХ – початку ХХ ст. був Кіндрат Зінченко (помер близько 1910 року)<sup>69</sup>. Перед Першою світовою війною в селі гончарним промислом займалося близько 58 осіб<sup>70</sup>. Протягом століття їхня кількість значно скоротилась і на початку 1980-х років тут працював один гончар – Григорій Торба<sup>71</sup>, який до останніх років життя виготовляв чудові мальовані миски, обліті червінкою приємного вишневого відтінку. Зрідка використовував вохристе й (в окремих випадках) біле тло. Серед мотивів декору, виконаних у техніці фляндрування й найчастіше нанесених на концентричні лінії, популярні своєрідні «спускавки», з'єднані внизу й розгорнуті догори та згруповані по чотири-п'ять (мотив характерний для осередків Черкащини, близьких до Поділля і деяких східно-подільських центрів), а також «косиці», «кривульки».

Мальованими мисками, оздобленими технікою фляндрування, відома Голоківка (нині – село Чигиринського р-ну Черкаської обл.), де сформувалась унікальна школа фляндрованих розписів. На початку ХХ ст. гончарним промислом тут займалося майже 50 майстрів, 1919 року – близько 70-ти, після колективізації їхня кількість, як і повсюдно, скоротилась, при місцевому колгоспі діяло дві гончарні, у яких працювало 16 осіб<sup>72</sup>. Після війни більшість майстрів гончарювали вдома<sup>73</sup>. На кінець ХХ ст. промисел майже зник, до 2006 року працював

останній головківський гончар Яків Брюховецький, який мешкав у Чигирині.

Голоківські миски мають заокруглені без профілювання стінки. Декор наносили на обливку вишневого, зеленого або білого кольорів і виконували в техніці фляндрування. Розписи головківських майстрів надзвичайно різноманітні завдяки сміливим варіюванням незначної кількості (до 15-ти) мотивів (основні з них – «косиці», квіти, «лебедики», «спускавки», «гребінці», «квасольки»), які розміщували широкою смугою або почергово. Композиції розписів переважно центрально-симетричні, побудовані на чергуванні чотирьох-восьми великих орнаментальних мотивів. Крім мисок, у Голоківці виробляли полумиски, великі таці, горщики, глечики, ринки, тикви тощо.

Одним з найвідоміших головківських майстрів був Никон Брюховецький (1913–1964), син гончаря другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. Дмитра Брюховецького. Він виготовляв посуд, переважно миски, декоровані, як і в інших гончарів осередку, технікою фляндрування. У першій третині ХХ ст. активно гончарював Панфіло Коваль (1879–1962). Свої миски, полумиски та великі таці він обливав ангобом приємного вишневого кольору, лише зрідка – білим або зеленим. Широкими смугами фляндрівки у вигляді плям, «спускавок», «косиць» або великими мотивами кількох видів, що чергуються між собою, він рясно вкривав стінки й вінця посудини, залишаючи вільним лише центральну частину дзеркала.

Натомість Петро Зінченко (1907–1988), який працював до середини 1960-х років, залишав багато вільного тла, часто у верхній частині стінок миски розміщував смугу із широкими фляндрованими «спускавками» з нерівними затіками, а під ними – поодинокі мотиви, зокрема квіти, «косиці», плями фляндрівки, що ритмічно чергуються між собою<sup>74</sup>.

<sup>68</sup> Клименко О. Гончарні осередки... – С. 161.

<sup>69</sup> Найден Є., Урсул. Знач. праця. – С. 423.

<sup>70</sup> Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 189.

<sup>71</sup> Клименко О. Гончарні осередки... – С. 162.

<sup>72</sup> Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 161.

<sup>73</sup> Шкуртєла С., Панічева Н. Гончарні центри Черкащини (Смілянський та Чигиринський райони) // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. – Опішне, 1996. – Кн. 3. – С. 157.

<sup>74</sup> Провідними гончарями 1930-х років були також Михайло Токар (1905–1941/1945 ?), Сергій Камінський, Степан Канюка, Тарас Кузик, брати Григорій (1903–1942) та Іван (1910–1956) Атамасі. У повоєнний час активно працювали син останнього – Петро Атамась (1933–1986), а також Михайло Брюховецький (1906–1990) (Данченко Л. Народна кераміка Наддніпрянщини. – С. 59; Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 161; Івашків Г., Козача С. Сучасний стан і перспективи розвитку гончарного промислу Полтавщини, Кіровоградщини, Черкащини // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За роки 1996–1999. – Опішне, 1999. – Кн. 4. – С. 86, 87; Заболотна Г. М. Атамасі // Мистецтво України: Енциклопедія. – К., 1995. – Т. І. – С. 115; Заболотна Г. М. Брюховецький Никон Дмитрович // Там само. – С. 257).

Я. Брюховецький (1931–2006) був останнім майстром традиційної головківської мальованої кераміки. Після 40-річної перерви він за пропозицією Чигиринського музею-заповідника (нині – НІКЗ «Чигирин») зайнявся відродженням традиційного гончарства. Мав учнів, 1998 року став членом НСМНМУ, 2000-го – заслуженим майстром народної творчості України, лауреатом Премії імені Данила Щербаківського. Окрім мисок, Я. Брюховецький створював тарілки, глечики, горнята, вази та куманці. Важливо, що майстер навіть пам'ятав назви місцевих орнаментальних мотивів (це трапляється рідко серед сучасних майстрів): «квітка», «горох польовий», «змійка», «тинки», «тиночок», «виноград», «сосонка», «колосок», «овесик», «лебедики», «квасольки», «косиці», «гребінці», «віночок»<sup>75</sup>.

У с. Цвітне (нині – Олександрівського р-ну Кіровоградської обл.) виробляли здебільшого полив'яний посуд, прикрашений ритуванням. Але в 1930-х роках, коли тут було організовано гончарську артіль і кількох майстрів відправили на навчання до Опішного, розпочалося виготовлення мальованих виробів. У повоєнний час в артілі робили мальований посуд, а також скульптуру<sup>76</sup>. Зразки розробляв відомий майстер Агей Койда (1898–1991). Підприємство в Цвітному існувало до 1990-х років (від 1970 року – як керамічний цех Олександрівського райпобуткомбінату)<sup>77</sup>.

Крім посуду, деякі майстри Цвітного створювали скульптуру. На початку ХХ ст. талановитим скульптором вважався Марко Кучеренко, який виготовляв зооморфний фігурний посуд, дрібну пластику, сюжетні композиції<sup>78</sup> і навіть «міг виконати з глини чий завгодно портрет»<sup>79</sup>. У середині ХХ ст. провідними майстрами скульптури були Василь Кучеренко (син М. Кучеренка), А. Койда, І. Сухий, Каленик Головка.

У багатьох осередках Середньої Наддніпрянщини гончарі спеціалізувалися виключно на виготовленні простого посуду. На Чигиринщині таким осередком був Суботів (нині – село Чигиринського р-ну Черкаської обл.). 1912 року тут зафіксовано 17 гончарів<sup>80</sup>, які виточували на крузі горщики, глечики та макітри з ангобовим розписом у вигляді простих геометричних елементів. Посуд збували односельцям або продавали на ярмарках у Чигирині<sup>81</sup>.

У с. Полуднівка (нині – Чигиринського р-ну Черкаської обл.) 1912 року працювало 23 гончарі<sup>82</sup>, які також виробляли переважно простий посуд – горщики, ринки, макітри, слоїки, тикви та іграшку<sup>83</sup>.

У деяких гончарних осередках регіону полив'яний посуд почали виготовляти на зламі ХІХ–ХХ ст., зокрема в селах Гаврилівка, Луб'янка, Плахтянка, Нові Петрівці сучасної Київської області, де раніше робили лише неполив'яний посуд. У Гаврилівці першого гончаря, який володів цією технікою, – І. Кашука – односельці прозвали «полив'яником»<sup>84</sup>. За переказами, він прийшов з Києва<sup>85</sup>.

Форми посуду с. Громи (Уманський р-н Черкаської обл.) мають багато спільних рис із подільською керамікою<sup>86</sup>. На початку ХХ ст. в селі було близько десяти гончарів<sup>87</sup>. У 1960-х роках воно стало відомим завдяки творчості Купріяна Нечипорука, який ліпив свистунці чорного кольору у вигляді коників, баранців, оленів, пташок та вершників, оздоблені розписом жовтою,

<sup>75</sup> Івашків Г. Декор української народної кераміки ХІХ – першої половини ХХ століть. – Л., 2007. – С. 108.

<sup>76</sup> Кращими майстрами осередку вважалися Євмен Кабак, Мар'ян Свороба, Михайло Погрібний, Григорій Білоус, Прохор Малина (1888–1969), Кирило Хлівицький (1913–1963), Іван Сухий (1930–1990), Овсій Пономаренко (1927 р. н.), Іван Кролик (1925 р. н.) (Глухенька Н. Мистецтво цвітнянського гончаря // НТЕ. – 1967. – № 6. – С. 103–105; Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 173, 174; Івашків Г., Козача С. Зазнач. праця. – С. 84–89).

<sup>77</sup> Івашків Г., Козача С. Зазнач. праця. – С. 89.

<sup>78</sup> Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 177.

<sup>79</sup> Іонов Н. Ф. Зазнач. праця. – С. 14.

<sup>80</sup> Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 189.

<sup>81</sup> Серед відомих майстрів Суботова – Назар Родней, брати Хома, Симон і Григорій Поліщуки, Микита Пушкар; наприкінці 1950-х років гончарював Захар Міненко (Івашків Г., Козача С. Зазнач. праця. – С. 87; Івашків Г. Зазнач. праця. – С. 134, 135; Найден Є., Урсул. Зазнач. праця. – С. 426).

<sup>82</sup> Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 189.

<sup>83</sup> У середині ХХ ст. у Полуднівці гончарювали Олекса Полудень, Пилип Кириченко, родини Волгогонів і Ліпошків (Найден Є., Урсул. Зазнач. праця. – С. 426).

<sup>84</sup> Кравець І. М., Повод К. М., Пудов Ю. П. Кераміка центральної Київщини // НТЕ. – 1960. – № 1. – С. 71.

<sup>85</sup> НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 14, оп. 2, арк. 324, с. 25.

<sup>86</sup> Уманський район розташований на межі Середньої Наддніпрянщини й Поділля. Його гончарні осередки доцільніше зараховувати до подільського регіону. Проте Л. Данченко, на праці якої ми спираємось, розглядає його в межах Середньої Наддніпрянщини (Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 189).

<sup>87</sup> Данченко Л. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – С. 189.



зеленою та рожевою аніліновими фарбами<sup>88</sup>. У 1980-х роках у Громах гончарювали троє майстрів, які виробляли простий посуд<sup>89</sup>. Макітри різних розмірів виточував на крузі Дмитро Грушовенко (1930–2003). Вони були теракотові, прикрашені розписом білим та червоно-вохристом ангобами (смуги, «кривульки») по світловохристу з брунатними смугами черепку приємного відтінку<sup>90</sup>. Аналогічні макітри нині виготовляє Олександр Червонюк (1967 р. н.)<sup>91</sup>.

На жаль, майже всі осередки Київської та Черкаської областей на початок ХХІ ст. припинили своє існування. Подібна картина простежується і в інших давніх центрах України, зокрема на Лівобережжі.

Найпотужнішим регіоном лівобережного гончарства у ХХ ст. залишалася **Полтавщина**. У більшості полтавських осередків продовжувалися тенденції попереднього періоду з увагою до простого й полив'яного посуду, і лише в кількох осередках – до мальованої кераміки. Однак активна діяльність Полтавського губернського земства наприкінці ХІХ ст. залучила майстрів деяких центрів до процесів, які відбувалися в професійному декоративному мистецтві на зламі століть (Опішне, Глинськ, Хомуць).

Форми традиційного простого посуду Полтавщини можна назвати класичними для України. Вони монументальні, із чітким силуетом, що будується на поєднанні яйцеподібних, кулястих та циліндричних об'ємів. Денце більшості посудин невелике й контрастує з «наповненим» тулубом, наміченим чіткою заокругленою лінією. Теракотовий посуд, як і раніше, прикрашали розписом кольоровими ангобами, в окремих осередках, де паралельно виробляли димлену кераміку, – лискуванням. У декорі полив'яних виробів переважало риткування, відбитки штампа, які поєднували з профілюванням окремих конструктивних частин – найчастіше шийки та вінець посудини. У мальованій кераміці продовжувався розвиток техніки фляндрування, а підполів'яне контурне малювання збагатилося новим різновидом – розписом з ритованим контуром (Опішне, Глинськ, Хомуць).

<sup>88</sup> Для отримання чорного кольору свистунці одразу після випалювання (ще теплими) натирали смолою, а потім розписували аніліновими фарбами (Коека М. Гончарство сіл Громи і Томашівка Уманського району Черкаської області // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1995. – Опішне, 1996. – Кн. 3. – С. 149).

<sup>89</sup> Коека М. Гончарство сіл Громи і Томашівка Уманського району Черкаської області. – С. 149.

<sup>90</sup> Клименко О. Гончарні осередки... – С. 161.

<sup>91</sup> ПМА: Записала О. Клименко 17 червня 2007 року в Києві від Олександра та Наталки Червонюків.

Упродовж ХХ ст. майже в усіх полтавських осередках промисел зник. На сьогодні залишився фактично єдиний центр – Опішне (нині – Зіньківського р-ну Полтавської обл.)<sup>92</sup>, однак і тут відбулися кардинальні зміни, які на початку ХХ ст. пов'язані з діяльністю Полтавського губерньського земства. Ще в останніх десятиліттях ХІХ ст. земські діячі зробили своєрідну «ставку» на Опішне як на провідний осередок регіону для економічної підтримки промислу й залучення його до ідеологічних настанов доби. Важливу роль відіграла Зразкова гончарна навчальна майстерня Полтавського губерньського земства 1894–1899 років<sup>93</sup>. Після її закриття роботу з гончарями не припиняли<sup>94</sup> і, нарешті, у результаті неодноразових клопотань 1912 року в Опішньому відкрили майстерню губерньського земства<sup>95</sup>, наступного року реорганізовану в постійний гончарний навчально-показовий пункт<sup>96</sup>, який передбачав роботу як з дорослими гончарями, так і з дітьми.

<sup>92</sup> Опішне розглядається разом з прилеглими селами й хуторами, більшість з яких безпосередньо межують з містечком (села Попівка, Малі Будища, Міські Млини). Усі вони є фактично єдиним великим осередком з незначними відмінностями. В артілях і на заводах Опішнього майстри із цих осередків працювали разом. Часто переїжджали з Опішнього в те чи інше село або навпаки. Тому аналіз опішненської кераміки здійснюють з урахуванням навколишніх осередків.

<sup>93</sup> Див. детальніше: Пошивайло О. З досвіду роботи по підтримці й розвитку гончарства Опішні в другій половині ХІХ – на початку ХХ століть. – Опішня, 1989; Клименко О. До питання про роботу Полтавського земства... – С. 419–421; Щербань О. В. Навчання гончарству в Опішньому в кінці ХІХ – ХХ століттях // Проблеми археології України. Збірник доповідей Міжнародної наукової конференції до 100-річчя ХІІ археологічного з'їзду в м. Харкові 25–26 жовтня 2002. – Х., 2003. – С. 141–143.

<sup>94</sup> Пошивайло О. З досвіду роботи по підтримці й розвитку гончарства... – С. 29–36.

<sup>95</sup> Отчет Полтавской губернской земской управы за 1914 год. – Полтава, 1915. – Вып. I. – С. 97; Отчеты по содержанию Опішнянского гончарного учебно-показательного пункта за 1912, 1913 и 1914 гг. – Полтава, 1915. – С. 10; Пошивайло О. З досвіду роботи по підтримці й розвитку гончарства...; Клименко О. До питання про роботу Полтавського земства... – С. 421–423; Щербань О. В. Історія Опішненського гончарного навчально-показового пункту (1912–1924) // Духовна культура як доміанта українського життєтворення: Зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. – К., 2005. – Ч. II. – С. 316–322.

<sup>96</sup> Полтавское губернское земское собрание 49-го очередного созыва с 7 по 18 декабря 1913 года. – Полтава, 1914. – С. 598, 599.

Заклад очолив Юрій Лебішак (1873–1927), запрошений з Галичини. Другим інструктором було призначено Андрія Сидоренка (1891–1967), який 1912 року закінчив Глинську гончарно-інструкторську школу. Йому доручили керувати тимчасовою майстернею, де навчалося 20 молодих гончарів<sup>97</sup>. Серед них – Іван Задорожний, Омелян Ковпак, Гнат Гладиревський з донькою Феодосією Гриб, Олексій Оздоба, Федір Пошивайло, Юхим Мотренко, Сергій Хлонь, Чабани (батько й син), Симон Горілей та Феодосій М'якоступ<sup>98</sup>.

Завдяки діяльності Полтавського земства Опішне було залучено до пошуків українського стилю – національного варіанта стилю модерн, – орнаментика якого ґрунтувалася на використанні мотивів вітчизняного бароко. На зламі XIX–XX ст. бароковим орнаментом почали оздоблювати вироби з підполив'яним контурним малюванням. До асортименту ввійшли нові для народної кераміки різновиди – тарілки, вази, чайні й кавові сервізи, супові вази, настінні кашпо тощо. Деякі традиційно народні форми посуду (тикви, глечики, куманці) отримали низку варіантів. Їх також прикрашали новим для осередку бароковим орнаментом. Ще однією показовою новацією, пов'язаною з впливом народофільських ідей і сприйнятою лише частиною майстрів, стала поява дрібної пластички історико-етнографічного характеру, що стилістично тяжіла до академічної скульптури. Серед її авторів – Василь Поросний (1873–1941), Юхим Різник, Макар Прогло (1891–1953). Крім того, доробок деяких гончарів цього періоду позначений впливом європейського варіанта стилю модерн (Г. Гладиревський, О. Ковпак). Усе це стало поштовхом до виникнення в опішненській кераміці інноваційного напрямку, який існував і розвивався паралельно з традиційним, сформованим протягом попереднього періоду. Взаємодія цих двох напрямів і зумовила своєрідність стилістичних особливостей опішненської кераміки XX ст.

Серед обдарованих гончарів, які стояли біля витоків інноваційного напрямку, одним з найвідоміших був Федір Чирвенко (1856–1919), творча спадщина якого доволі різнопланова та багато в чому суперечлива. Він виточував на крузі посуд (переважно декоративний), створював скульптуру, анімалістичні фігурні посудини, дрібну пластику за допомогою гіпсових форм. У декорі деяких робіт від-

чується вплив європейського модерну, проте барокова орнаментика переважає й часто трактується «з позицій» модерну. Ф. Чирвенко чи не найперший застосував рапорт візерунка, який потім став популярним у місцевій кераміці й перетворився на своєрідний канон: гілка з великою квіткою (або гроном винограду), листям, пуп'янками, маленькими квіточками, ягідками та завитками. Серед представників інноваційного напрямку був і син майстра Сидір Чирвенко, нагороджений на полтавській сільськогосподарській виставці 1909 року бронзовою медаллю<sup>99</sup>, а також випускники Миргородської художньо-промислової школи ім. М. Гоголя Федір Кариков та Іван Бережний. Їхні вироби позначені впливом українського стилю<sup>100</sup>.

Осібне місце в історії українського народного мистецтва посідає творчість Остапа Ночовника (1853–1913), який мешкав у с. Міські Млини (передмістя Опішного, нині – Зіньківського р-ну Полтавської обл.). Серед його робіт переважали свічники, курильниці, посудини з високим носиком та вухом (так звані «люльки»), зображення тварин (баран) і птахів (курка), глечики, квітники, тикви, чайники, тобто традиційний для більшості осередків асортимент. Проте формальне вирішення в О. Ночовника принципово відрізняється від інших майстрів: вироби мають складні вибагливі форми, які ніби «приховують» функціональне призначення речей. У декорі переважали наліпи у вигляді завитків та багатопелюсткових розет з ритунням. Стилістично творчість О. Ночовника є своєрідною проекцією стилю модерн у поєднанні з традицією бароко, що виявилось у зіставленні гнучких ліній, частковому порушенні симетрії, своєрідній фіксації руху пластичних мас. Гончарем був і син майстра Оврам, який працював у межах інноваційного напрямку, створюючи мальований посуд з бароковою орнаментикою.

Зміни, пов'язані з впливом українського стилю, торкнулися творчості лише окремих опішненських майстрів, переважна їх більшість продовжувала працювати в давніх традиціях осередку й розвивати традиційний напрям із закономірними новаціями, притаманними гончарству як виду народного мистецтва. Асортимент виробів цих майстрів у першій третині

<sup>97</sup> Отчеты по содержанию Опішнянского гончарного учебно-показательного пункта за 1912, 1913 и 1914 гг. – С. 10, 12.

<sup>98</sup> Клименко О. До питання про роботу Полтавського земства... – С. 422.

<sup>99</sup> Кустарный отдел на Полтавской сельскохозяйственной выставке 1909 года. – Полтава, 1912. – С. 12, 30, 31.

<sup>100</sup> Детальніше про опішненських гончарів-новаторів кінця XIX – першої третини XX ст. див.: Клименко О. Гончарі кінця XIX – початку XX ст. (Інноваційний напрям). – С. 43–45.

XX ст. був широким і різноманітним, принципи й техніки декорування також<sup>101</sup>.

Новий період в історії опішненської кераміки розпочався після створення 1929 року артіль «Художній керамік». 1932 року було засновано артіль «Червоний гончар», де головну увагу приділяли виготовленню простого кухонного посуду.

Саме в умовах артільного виробництва поступово намітився синтез двох тенденцій – давньої місцевої та привнесеної на зламі століть, що виявилось у поступовому переході від еkleктичних, далеких від народних форм посудин, до традиційних опішненських, хоча й з більшою кількістю варіантів, ніж у зразках домашнього виробництва.

У декорі артільної продукції переважає контурне малювання з бароковою орнаментикою. Нові для Опішного мотиви були творчо переосмислені народними малювальниками. Рослинні візерунки делікатно доповнювали традиційними опішненськими геометричними елементами й зображеннями птахів і риб.

Контурним малюванням декорували майже всі зразки артільної продукції. Траплялися також виробы, прикрашені розписом у техніці фляндрування. Її неперевершеними майстрами були гончар-мисошник Семен Животовський (1895–1964) та малювальниця Тетяна Гриб (1924–1959).

В артілі, як і в домашньому виробництві, існувала спеціалізація майстрів за видами продукції на гончарів – авторів посудних форм, гончарів-мисошників, гончарів-скульпторів та малювальниць і майстринь іграшки. У кожній групі вирізнялися найталановитіші, своєрідні

«лідери», які виточували на крузі великі посудини або віртуозно володіли мальовкою чи бездоганно відчували пластичні можливості глини й займалися виготовленням скульптури<sup>102</sup>.

Після урядової постанови 1960 року було створено завод «Художній керамік»<sup>103</sup>. Важливою віхою в його історії стала діяльність головного художника Петра Ганжі, який працював в Опішному на зламі 1960–1970-х років. За його активної участі при заводі було організовано творчу лабораторію, куди запросили про-

<sup>101</sup> Вдалося встановити лише незначну кількість імен гончарів – представників традиційного напрямку, які працювали наприкінці XIX – у першій третині XX ст. (ПМА 1979–2010 років). Вони дотримувалися давніх традицій, продовжуючи й розвиваючи тенденції попереднього періоду, характеристику якого подано в попередньому томі «Історії декоративного мистецтва України». Найвідомішими майстрами були автори простого посуду, оздобленого розписом кольоровими ангобами – Яків Дугельний (1879–1944), Яків Крипак (1877–1947), Денис Порохівник (1894–1943), Данило Мацко, Сидір Отченашко, Родіон Півень, родини Яценків, Багріїв та багато інших здібних майстрів; вправними гончарями-мисошниками – представники родин Дяченків, Москаленків (Опішне); Китришів, Гайдарів, Шульженків, Федосів (с. Миські Млини). Гарну іграшку ліпили жінки й діти з родин Шиянів, Багріїв, Денисенків. Талановитими іграшкарками, які створювали велику за розміром і різноманітну за сюжетами іграшку, вважалися Якилина Пошивайло, Онисія Діденко (1887–1971), Явдоха Селюченко (1893–1953), Уляна Дугельна (1889–1934), Анастасія Боцьва (див. детальніше: *Клименко О. О.* Народна кераміка Опішні на зламі XIX–XX ст. – С. 152–164; *Клименко О.* Гончарі кінця XIX – першої третини XX ст. Традиційний напрямок. – С. 43–45).

<sup>102</sup> Кращі гончарі артілей «Художній керамік» і «Червоний гончар», які виробляли традиційні різновиди опішненського посуду, – Захар Коломієць (1895–1949), Мефодій Сердюченко (1892–1970), Григорій Тягун (1912–1987), заслужені майстри народної творчості Гаврило (1909–1991) і Микола (1930 р. н.) Пошивайли, Іван Дацінька (1906–1992), Яким Багріїв (1916–1982), Степан Коломієць (1909–1994), Харлампій Галаган (1893–1978) із синами Іваном (1930–1997) і Дмитром (1926–2002), Федір Хлонь (1908–1978), Іван Порохівник (1930 р. н.). Найкращими малювальниками вважалися Наталя Оначко (1900–1990), Марія Кришталь (1902–1977), Мотрона Назарук (1911 р. н.), Зінаїда Линник (1911–1990), Параска Біляк (1914–2001), Явдоха Пошивайло (1910–1994), Марія Тягун; майстринями іграшки – Олександра Селюченко (1921–1987), Анастасія Білик-Пошивайло (1930–2009), Марфа Тягун (1909 р. н.), Марія Дугельна (1914–1996), Наталя Каленич (1906–1989), Марія Омеляненко (1921–2004). Серед майстрів Опішного, які, намагаючись по-своєму осмислити традицію й нерідко орієнтуючись на професійне мистецтво, створювали власні варіанти форм посуду й скульптури, – Іван Багріїв (1911–1941), Петро Кононенко (1874–1942), Терентій Наливайко (1899–1979), Трохим Демченко (1912–1985) (див. детальніше: *Клименко О.* Гончарі Опішного 1930–1950-х років: Артільне виробництво // НМ. – 2001. – № 1/2).

<sup>103</sup> Згідно з урядовою постановою «Про промислову кооперацію» 1960 року, артілі реорганізували у фабрики й заводи; артіль «Художній керамік» було об'єднано з артіллю «Червоний гончар» та опішненським райпобуткомбінатом і утворено завод «Художній керамік», який 1962 року передано в підпорядкування Міністерству місцевої промисловості (як і переважну більшість підприємств народних художніх промислів). До 1988 року завод перебував під керівництвом Укрхудожпрому. 1989 року провідні керамічні підприємства – ВМЗ, заводи «Художній керамік» в Опішному (Полтавська обл.), Маньківці (Черкаська обл.) та Берегові (Закарпатська обл.) об'єднали. Створене об'єднання вилучили з підпорядкування Укрхудожпрому, проте залишили в системі Міністерства місцевої промисловості. Наприкінці XX ст. завод «Художній керамік» припинив своє існування й перетворився на приватну фірму. Друге керамічне підприємство Опішного – завод «Керамік», де виробляли гончарний посуд, – на початку XXI ст. також припинило своє існування.



відних гончарів, майстринь іграшки та малювальниць<sup>104</sup>.

У цей час досить активно працювали гончарі, які створювали зооморфний фігурний посуд і скульптуру, відроджені в артлі «Художній керамік» у повоєнний період. Одним з найталановитіших був заслужений майстер народної творчості України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (1999) Іван Білик (1910–1999). Найкращі його роботи – фігурні посудини у вигляді левів, баранів, биків, коней, виточені на крузі й декоровані наліпами, ритуванням, відбитками штампа та покриті зеленою різних відтінків і брунатною поливами, зрідка прикрашені малюванням.

Леви, бики, барани заслуженого майстра народної творчості України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка (1999), Премії імені Данила Щербаківського Василя Омеляненка (1925 р. н.) вирізняються контрастом об'ємів (витончений тулуб і масивна передня частина із широкою шиєю та великою головою), посиленням гри світлотіні за рахунок високих доповнень (вуса, борода, грива). Головне у його творах – рухливість лінійного ритму, динамічність силуету, підкреслена декоративність у трактуванні образу.

Особистісним осмисленням опішненської традиції виокремлюється також пластика Василя Біляка (1924–1995), Григорія Киричка (1926–1998), Петра Омеляненка (1930–2010), Володимира Нікітченка (1933 р. н.), Розалії Чабаненко (1937 р. н.) та Михайла Китриша (1936 р. н.) – заслуженого майстра народної творчості України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка (1999), Премії імені Данила Щербаківського, який, крім фігурного посуду, створює досить широкий асортимент виробів: вази, попільнички, свічники, сюжетні композиції та посуд, що його оздоблює контурним розписом його дружина Галина Китриш (1939 р. н.)

<sup>104</sup> До лабораторії було, зокрема, запрошено І. Білика, О. Селюченко, В. Омеляненка, Г. Пошивайла, В. Біляка, А. Білик-Пошивайло, Г. Киричка. 12 опішненських гончарів прийняли до Спільки художників. 1971 року І. Білику та О. Селюченко присвоєно звання заслуженого майстра народної творчості УРСР. Народні майстри отримали можливість працювати творчо, розробляючи ескізи для масової продукції й виконуючи невеликі серії виробів для продажу в спеціалізованих магазинах художніх промислів та салонах Художнього фонду Спільки художників, а також брати участь у виставках.

Іншим порівняно новим різновидом опішненської пластики стала сюжетна скульптура, яка, починаючи з 1950-х років, протягом кількох десятиліть входила до асортименту «Художнього кераміка». Деякі майстри займалися нею і вдома (О. Селюченко, Г. та М. Пошивайли, А. Білик-Пошивайло, В. Омеляненко, М. Китриш, Р. Чабаненко). Поступово виробилось усталене коло сюжетів, сформувалися художньо-стильові особливості з певною канонізацією в манері ліплення, принципах декорування, композиційній побудові.

Найвизначнішою майстриною опішненської дрібної пластики була О. Селюченко, яка зберегла традиційну основу опішненської іграшки, її прадавні особливості. Вона створювала свистунці, сюжетні композиції, так звану «настольну» скульптуру. Типові для народної іграшки сюжети мають у неї безліч варіантів, проте зберігають архаїчну основу в манері виконання, стилістично пов'язану зі зразками кінця ХІХ – початку ХХ ст. Нове в О. Селюченко не руйнує, а збагачує, розвиває усталене. Її творчі знахідки підхоплювали інші майстрині. Серед них однією з найздібніших була Анастасія Білик-Пошивайло.

У 1990-х роках відбулося деяке поживлення домашнього виробництва. Окрім впливів політичної ситуації з пробудженням національної свідомості, важливим позитивним фактором стала діяльність Музею гончарства, створеного за ініціативою Олеса Пошивайла (нині – НМЗУГО)<sup>105</sup>.

Найстійкіше давні традиції опішненської кераміки зберігалися в умовах домашнього виробництва. У 1980–1990-х роках активно працювали майстрині іграшки Ганна Грипич (1925–2011), Явдоха Марчук (1922–2008), Надія Оначко (1930 р. н.) та Явдоха Варвинська (1936 р. н.). У другій половині 1980-х років ліплення іграшки відновили Варвара Вишневецька (1925–2001), Григорій Яценко (1924–

<sup>105</sup> Починаючи від серпня 1986 року, музей функціонував як філія ПКМ, згодом – як Державний музей-заповідник українського гончарства. З жовтня 1989 року рішенням уряду його реорганізовано у НМЗУГО. Працівники музею здійснюють важливу роботу щодо вивчення й підтримки українського гончарства; займаються обстеженням гончарних осередків, комплектуванням фондів, архіву, бібліотеки, видають збірники наукових статей, монографії. У музеї проводять дні гончаря, симпозиуми керамістів, замовляють майстрам вироби, організовують виставки-конкурси. Від 2000 року в Опішному існує також Інститут керамології – відділення Інституту народознавства НАН України на чолі з доктором історичних наук О. Пошивайлом.

2001), Олександра Порохівник (1936 р. н.), чоловік якої гончар Іван Порохівник після виходу на пенсію розпочав робити іграшковий посуд. Протягом кількох років працювала талановита майстриня Марія Дугельна, яка ліпила баринь, вершників, коників, пташечок, птахоконей, птахоолнів, птахобаранців тощо.

Особливе місце в історії опішненської кераміки посідає творчість заслуженого майстра народної творчості УРСР Гаврила Пошивайла, представника великої гончарської династії, який після виходу на пенсію займався переважно пластикою, а також виточував на крузі іграшковий посуд («монетку»). Іноді робив простий теракотовий посуд з ангобним розписом. Працював разом із дружиною – відомою малювальницею Явдохою Пошивайло (1910–1994). Його син Микола – заслужений майстер народної творчості України, член НСХУ та НСМНМУ – творчо осмислює традицію, створює мальований посуд, скульптуру та іграшку. Особливо цікавими в доробку гончаря є миски, оздоблені технікою фляндрування.

Провідною сучасною майстринею дрібної пластики є Ганна Діденко (1943 р. н.) – лауреат Премії імені Данила Щербаківського, заслужений майстер народної творчості України, член НСМНМУ. У її доробку – традиційні свистунці та сюжетні композиції. На теракотові свистунці («чаєчки», коники, вершники, пташечки, баранці, олені) вона переносить принципи декорування мальованої іграшки.

На початку ХХІ ст. промисел в Опішному поступово зникає. Проте працюють кілька молодих майстрів – Микола Варвинський, Ніна Дубинка, Іван та Валентина Лобойченки, В'ячеслав Шкрібела, Олександр та Світлана Шкурпели, Дмитро й Любов Громові, Олена Мороховець, Юрко Пошивайло.

Навколо Миргорода у ХХ ст. продовжували функціонувати давні своєрідні осередки – Хомутець, Попівка, Комишня, Велика і Мала Грем'яча. Як і раніше, переважало виготовлення посуду, іграшки, речей господарського призначення, димарів («верхи»). Окремі майстри створювали анімалістичну пластику. У Комишні, Хомутці й Попівці наприкінці ХІХ ст. (можливо, і на початку ХХ ст.) продовжувалося виробництво кахель, працювали цікаві гончарі-кахлярі. До середини ХХ ст. в деяких осередках району (Хомутець, Комишня) зберігся давній прийом «крайкування» вінець кольоровою поливою.

З Миргородщини походить великий тиквастий глечик (НМЗУГО, інв. № К-11178). Його широкий тулуб вирішено у вигляді стиснутої кулі, опукло звуженої до денця й угорі доповненої невисокою шийкою, завершеною профі-

льованими вінцями. Глечик оздоблено ритованими смугами, «кривулькою», рядами рисок тощо і вкрито яскравою зеленою поливою.

У містечку Хомутець (нині – село Миргородського р-ну) на початку ХХ ст. продовжував працювати відомий гончар Павло Калашник (1847–1909), твори якого на всеросійських кустарних виставках неодноразово відзначали медалями, а також гончарі Олексій Зінич (1847–1922), Павло Симон (1842–1910), Петро Кияниця (1843–1915), Назар Кавунник (1830–1910) та ін.<sup>106</sup>

У ХХ ст. Хомутець відомий насамперед своїм посудом. Переважали теракотові й полив'яні вироби, оздоблені ангобним розписом, лискуванням і риткуванням. Асортимент – традиційний для більшості полтавських осередків: макітри, горщики, молошники, миски, тикви, глечики, кухлики, вазони для квітів тощо. Кінцем 1940 – початком 1950-х років датують унікальний теракотовий тиквастий глечик (НМЗУГО, інв. № К-6899). Він має широкий яйцеподібний тулуб, високі профільовані вінця та пласке вухо. Білий ангобний розпис у вигляді великих «сосонок», що чергуються з крапками, виконано доволі експресивно, за допомогою широкого пензля. «Сосонки» розміщено на плічках посудини. Над ними по всій висоті шийки піднімаються широкі вертикальні смуги. Вінця обліто побілом і «крайковано» жовтою поливою. Черепок має приємний червоно-брунатний колір.

Серед хомутецьких майстрів першої половини ХХ ст. вирізняються «талановитий гончар і кахляр, який спеціалізувався на виготовленні неполив'яних рельєфних кахель», Антін Гилюн<sup>107</sup>, своєрідний автор теракотового й полив'яного посуду з вдалими пропорціями Іван Кияниця (1903–1986), а також Григорій Скидан (1870–1945), який, окрім традиційних для Хомутця зразків посуду, створював великі таці для освячення пасок і писанок, полив'яні димарі («верхи») для хат, теракотові рельєфні кахлі з ініціалами «Г. С.»<sup>108</sup>. Деякі з цих майстрів у 1920-х роках працювали в зразковому керамічному

<sup>106</sup> Ханко В. Миргородський мистецький словник (кінець ХVІІ – початок ХХІ сторіччя): Персоналії. – Полтава, 2005. – С. 96, 97, 104, 106–108, 116, 239; Мистецтво гончарів старої Полтавщини // УКЖ. – 2001. – № 2. – С. 26; Ханко В. Осередки Полтавського гончарства // Ханко В. Полтавщина: плин мистецтва, діячі. Мистецтвознавчі праці. – К., 2007. – С. 296.

<sup>107</sup> Ханко В. Миргородський мистецький словник... – С. 71, 72.

<sup>108</sup> Там само. – С. 116, 246, 247.



пункті<sup>109</sup>, у 1930-х роках – в артілі ім. К. Є. Ворошилова<sup>110</sup>.

Цікавою сторінкою в історії хомуцької кераміки є творчість Івана Симона (1890–1972), який походив з гончарського роду, але, на відміну від батька<sup>111</sup>, виробляв нехарактерні для народної кераміки речі. На основі традиційних форм посуду він створював вишукані карафки, глечики, чайники, чашки, сільнички, чорнильниці, великі вази з двома вухами, фігурні посудини у вигляді левів і півнів та навіть посудини для приготування оковитої. Його вироби мають біле чи зелене тло й оздоблені розписом із застосуванням ритованого контуру й техніки «уріз»<sup>112</sup>. Як данина тогочасним ідеологічним настановам часто трапляються зображення серпа і молота, п'ятикутної зірки.

У повоєнний період у Хомуці промислом займалися кілька майстрів, деякі з них гончарювали до кінця 1980 – початку 1990-х років, продукуючи простий посуд – горщики, глечики, макітри<sup>113</sup>.

У містечку Комишня (нині – селище міського типу Миргородського р-ну) виробляли чудовий теракотовий посуд, оздоблений лискуванням по яскравому червоно-вохристу черепку, а також скульптуру, димарі, різні побутові речі. Полив'яний посуд вкривали зеленою поливою, часто нанесеною на білу обливку, й декорували ритованими смугами та «кривульками».

У 1930-х роках у Комишні функціонувала колгоспна гончарня, у повоєнний час – артіль інвалідів «Перемога» та райпромкомбінат, при якому також працювали гончарі<sup>114</sup>. Гончарним

промислом займалися в селі до середини ХХ ст.<sup>115</sup> Одним з останніх (до 1969 р.) гончарював Сергій Їжак (1889–1978)<sup>116</sup>.

У с. Попівка (нині – село Миргородського р-ну Полтавської обл.)<sup>117</sup> на початку ХХ ст. було 65 гончарів, у 1930-х роках функціонувала артіль. Промисел існував до середини ХХ ст. Асортимент виробів – характерний для регіону. І димлені, і теракотові речі місцеві гончарі оздоблювали лискуванням (переважно у вигляді вертикальних смуг). Димлений посуд виготовляли до Другої світової війни, потім – лише із червоним черепком. Іноді вироби обливали кольоровими глинами («білухою» і «вохрою»). Виготовляли й полив'яну кераміку. Декорували ритованням у вигляді смуг та «кривульок». Провідні гончарські родини осередку – Гнатики, Марунічі, Шупики, Максюти<sup>118</sup>.

Дослідники кустарних промислів Полтавщини щодо поширення гончарства в губернії після Зіньківського й Миргородського повітів розглядали Лохвицький з містечками Сенча і Городище та с. Постава-Мука. Останнє (нині – Чорнухинського р-ну Полтавської обл.) славалося мальованими мисками, декорованими технікою фляндрування в поєднанні з безконтурними розписами, виконаними в спокійній виваженій манері з увагою до вільного тла. Центричні композиції, найчастіше утворені фляндрованими смугами, квітами, «сосонками», групами концентричних кіл і смуг. Назви мотивів: «квітка», «опускання», «опускана мальовка», «колоски», «смужка», «полотенце»<sup>119</sup>. Розпис робили жовтуватого кольору з доповне-

<sup>109</sup> Бутник-Сіверський Б. С. Зазнач. праця. – С. 95.

<sup>110</sup> Ханко В. Осередки гончарства на Полтавщині // Українське гончарство: Науковий збірник за минулі літа. – К., Опішнє, 1993. – Кн. I. – С. 415.

<sup>111</sup> Його батько П. Симон робив теракотовий, димлений і полив'яний (вкритий темно-зеленою і червоно-вишневою поливами) посуд (Ханко В. Миргородський мистецький словник... – С. 239).

<sup>112</sup> Техніку «уріз» застосовують гончарі Закарпаття: виріб обливають ангобом, а потім окремі мотиви вирізають ножем.

<sup>113</sup> Григорій Гнатченко (1918–1994) після відновлення Сорочинського ярмарку (1966) щороку продавав там свої вироби і був активним учасником Днів гончаря в Опішному (від 1988 р.). Григорій Галущенко (1913–1994), Йосип Кавунник (1926–2002) та Григорій Рудич (1924–1992) також брали участь у сорочинських ярмарках, демонструючи відвідувачам процес виточування виробів на гончарному крузі (Ханко В. Осередки гончарства на Полтавщині. – С. 416; Ханко В. Миргородський мистецький словник... – С. 67, 75, 76, 104).

<sup>114</sup> Ханко В. Миргородський мистецький словник... – С. 162, 308.

<sup>115</sup> Відомими майстрами Комишні першої половини ХХ ст. були Степан (1909–1990) і Дмитро (1907–1944) Сисенки, Василь Червоний (1906–1958), Григорій Їжак (1911–1985), Іван Лускань (1907–1991) – представники давніх гончарських родин; Василь Іщенко (1895–1979) створював анімалістичну скульптуру (у 1910–1920-х рр.) і погруддя Тараса Шевченка (Івашків Г., Козача С. Зазнач. праця. – С. 81; Ханко В. Миргородський мистецький словник... – С. 99–103, 162, 163, 241, 242, 308; Ханко В. Осередки Полтавського гончарства. – С. 295; Івашків Г. Зазнач. праця. – С. 97, 98).

<sup>116</sup> Ханко В. Миргородський мистецький словник... – С. 101, 102.

<sup>117</sup> У ХІХ ст. Попівка відома теракотовими кахлями з рельєфним декором. Можливо, їх, як і в Хомуці та Комишні, робили й на початку ХХ ст.

<sup>118</sup> ПМА: Записала О. Клименко 14 березня 1989 року від директора Попівського краєзнавчого музею Дмитра Шупика та гончаря Миколи Маруніча (1921 р. н.).

<sup>119</sup> Ханко О. Поставамуцькі миски // НМ. – 2000. – № 3/4. – С. 52.

ннями темно-зеленого, майже чорного. Гло виконували вохристом ангобом<sup>120</sup>.

На початку ХХ ст. в Постав-Муці Полтавське губернське земство заснувало навчальну гончарну майстерню, що позитивно вплинуло на розвиток місцевої кераміки<sup>121</sup>. У першій половині ХХ ст. провідними гончарями-мисошниками були Степан і його син Павло Балицькі<sup>122</sup>. Кілька майстрів гончарювали до 1960-х років (П. Балицький, Семен Можчиль, Іван Курило)<sup>123</sup>. Остаточо гончарний промисел у Постав-Муці припинив існування на початку 1980-х років<sup>124</sup>.

Упродовж ХХ ст. гончарство *Чернігівщини* (Чернігівська і Сумська обл.) функціонувало в руслі процесів загальноукраїнського характеру. У 1900–1910-х роках тут продовжувалися тенденції, характерні для кінця ХІХ ст. Глибоко традиційний промисел зберігав численні архаїчні риси, як, наприклад, функціонування цехів. Так, у Ніжині цех було ліквідовано лише 1912 року (за спогадами Василя Пархоменка, перед закриттям у ньому нараховувалося 30 гончарів)<sup>125</sup>; у Ямполі, зі слів старого гончаря Є. Новика, Є. Спаська фіксує функціонування

цеху в 1926 році<sup>126</sup>. На той час вони втратили свої виробничі функції і відігравали швидше роль громадських організацій.

Деяко поживавив виробництво вплив земства наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., яке направляло гончарів на вишкіл до відомих керамічних центрів і підприємств<sup>127</sup>.

За 15 років (з 1898<sup>128</sup> до 1913<sup>129</sup>) кількість гончарів у Чернігівській губернії скоротилася майже вповнину – з 3250 до 1153 осіб. У різних повітах згортання промислу відбувалося нерівномірно: у Городянському повіті 419 проти 500, у Кролевецькому замість 1800 гончарів, які працювали наприкінці ХІХ ст., лишилося тільки 300. Деяке піднесення виробництва відбулося в часи лихоліть (революція 1917 року і громадянська війна, Друга світова війна і післявоєнні роки). Голодомор 1930-х років підірвав гончарство як масову індивідуальну трудову діяльність

Гончарство на північному заході Чернігівщини (Олешня, Грибова Рудня, Олександрівка, Грабів) упродовж ХХ ст. функціонувало стабільно. У музеях наявні вироби початку ХХ ст., що свідчать про традиційність асортименту (макітра – ЧІМ, інв. № ІК-928; горщик – ЧІМ, інв. № ІК-929). Водночас діяльність земської майстерні в Олешні (нині Ріпкинського р-ну Чернігівської обл.) позитивно вплинула на технологію, урізноманітила асортимент виробів. У 1920–1930-х роках тут працювали переважно кустарі, які виготовляли традиційний кухонний і столовий посуд, зокрема Дмитро Бібик (судок – ЧІМ, інв. № ІК-690; куманець – ЧІМ, інв. № ІК-691).

Наприкінці 1920-х років в Олешні було створено кооперативну артіль «Гончар», яка займалася переважно збутом виробів через свої крамниці в Чернігові та Прилуках<sup>130</sup>. Виробничі артілі організували й у селах Олександрівка та Суховерщина<sup>131</sup>. У 1930 році в Олешні було створено промартіль «ІІ п'ятирічка», до складу якої входила гончарська бригада. Майстри не хотіли туди вступати, та змушені були через дуже високі податки<sup>132</sup>. Валки з посудом направляли на великі ярмарки в Бровари, Бориспіль, Пе-

<sup>120</sup> На жаль, поки що неможливо встановити імена авторів цих витончених мальовок. Зусиллями Віталія Ханка з'ясовано прізвища значної кількості майстрів с. Постав-Мука, так само, як і переважної більшості гончарів інших осередків народної кераміки Полтавщини. На зламі ХІХ–ХХ ст. в селі гончарювали Андрій Ступка та Йосип Карпенко, які 1900 року на паризькій Всесвітній виставці були нагороджені срібними медалями. Відомими майстрами осередку вважалися родини Карпенків (Йосип, Дмитро), Курилів (Петро, Федір), Можчиль (Василь, Захар), а також Василь П'ятецький, Захар Семеренко, учасник виставок Степан Сахно (*Ханко В.* Осередки гончарства на Полтавщині. – С. 415; *Ханко В.* Осередки Полтавського гончарства. – С. 296).

<sup>121</sup> *Ханко В.* Осередки Полтавського гончарства. – С. 296.

<sup>122</sup> Відомими гончарями-мисошниками с. Постав-Мука ХХ ст. також були Антін та Іван Демченки, Степан Гончаренко, Йосип та інші представники родини Курилів, Степан Лобода, Дмитро та Іван Можчиль. Деякі з них (Федір Курило), крім мисок, робили й інші різновиди посуду, димарі, скульптуру та іграшку (*Ханко В.* Осередки полтавського гончарства. – С. 299).

<sup>123</sup> *Ханко В.* Словник мистців Полтавщини. – Полтава, 2002; *Ханко В. М.* Балицькі // Мистецтво України. Енциклопедія. – К., 1995. – Т. І. – С. 138; *Ханко В. М.* Балицькі // Енциклопедія сучасної України. – К., 2003. – Т. 2. – 164, 165.

<sup>124</sup> *Ханко О.* Поставмуцькі миски. – С. 52.

<sup>125</sup> *Спаська Є.* Подорожі по Чернігівщині; уривки з щоденників, рр. 1921–1926; головним чином про гончарство чернігівське // Українське гончарство. Національний культурний річник. За рік 1994. – Опішне, 1995. – Кн. 2. – С. 348, 349.

<sup>126</sup> Там само. – С. 373.

<sup>127</sup> *Пошивайло О.* Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. – К., 1993. – С. 182, 184.

<sup>128</sup> *Пакульський Н. А.* Краткие очерки кустарных промыслов Черниговской губернии. – К., 1898. – С. 86, 94.

<sup>129</sup> *Плавтов Л.* Краткий обзор кустарных промыслов Черниговской губернии. – Чернигов, 1914. – С. 30.

<sup>130</sup> *Спаська Є.* Зазнач. праця. – С. 365.

<sup>131</sup> *Луговський Б.* Провідник до виставки «Кераміка Чернігівщини». – Чернігів, 1930. – С. 7, 8.

<sup>132</sup> Спогади Я. Авраменка. – Архів Л. Сержант.

реяслав, Яготин, на Полтавщину, де вироби продавали й вимінювали на зерно<sup>133</sup>.

У повоєнний період в Олешні полив'яні вироби ще не зовсім витіснили димлений посуд, який декорували традиційним лискованим орнаментом у вигляді вертикальних ліній чи сітки (горщик – ЧІМ, інв. № ІК-749). Їх прикрашали скупом – ритованими чи мальованими білим ангобом хвилястими й прямими лініями. Майстер Степан Кобзар розписував миски мотивами «курячих лапок» і коротенької потрійної «кривульки»<sup>134</sup>.

У 1970-х – на початку 1980-х років тут почали декорувати посуд мотивом троянди, тисненої штампом по сирій глині, та квітки, витисненої паличкою. Ці мотиви утворювали нескладний фриз у комбінації з рядами «кривулок» та прямих ліній<sup>135</sup>. У такий спосіб найчастіше декорували горщики для квітів, баньки та макітри.

У 1990-х роках в Олешні працював гончарський цех Ріпкинського цегельного заводу. Виробництво було частково механізованим. Виготовляли посуд, вази для квітів, вазони. У музейних колекціях зберігаються твори представників гончарських династій цього регіону – Денисенків, Бібіків, Кобзарів та багатьох інших. На початку 2000-х років в Олешні працювало понад 20 гончарів<sup>136</sup>.

Заслужений майстер народної творчості Іван Бібік надавав перевагу традиційній для осередку димлений кераміці. Пройшовши школу Васильківського майолікового заводу, він знайшов свій індивідуальний стиль, що поєднував традиційні й професійні прийоми та втілювався в декоративному посуді, різноманітних наборах (сервіз для кави – НМУНДМ, інв. № К-4311), глиняній пластиці (баранець – ЧІМ, інв. № ІК-901).

Гончарство с. Грабів (нині – Ріпкинсько-го р-ну Чернігівської обл.) функціонувало дещо відокремлено від осередків, що групувалися навколо Олешні, хоч і мало з ними багато спільних рис. На початку ХХ ст. поряд із традиційним асортиментом посуду тут виготовляли й зооморфні посудини (баранець – НМУ, інв. № К-1417). У 1930-х роках у Грабові робили миски архаїчної форми з пивною м'якою лінією силуету (НМНАПУ, інв. № НД-1707, КС-1277, КС-1276). Зовні їх декорували ритованим орнаментом, усередині вкривали яскравою зеленою поливою. У 1970-х роках гончар Родіон Санюта виготовляв простий димлений і теракотовий посуд

(горщик – НМУНДМ, інв. № К-4320; миска – НМУНДМ, інв. № К-4318).

Стилістика виробів цього району не зазнала значних змін. Традиційний асортимент збагатився деякими формами від земської майстерні – кухлі, подібні до чашок, вази й вазочки, великі тази для умивання, «урильники».

У північно-західних осередках тривалий час виготовляли традиційні димлені вироби, орнаментовані «лискуванням», але переважав полив'яний посуд, вкритий поливою коричневого, червоного, зеленого кольору, усередині – жовтого, і розписаний ангобами жовтого й чорного кольорів<sup>137</sup>. Мотиви розпису – геометричні («кривулька», «капанка», «фляндрівка») та рослинні («розета», «сосонка»). Оздоблення виконували ритованням у вигляді прямих і хвилястих ліній. Поступово зникло виробництво крупних форм – макітер, горщиків, «бочонків», глеків, тикв, фігурного посуду. З глиняної пластики залишилася лише іграшка – свищики у вигляді коників і птахів, «монетки».

Гончарство Півдня Чернігівщини (Ніжин та Ічня) у першій третині ХХ ст. функціонувало завдяки окремим гончарям-кустарям, які дотримувалися традицій і неохоче впроваджували новаті. Тут дуже довго зберігалися архаїчні елементи цехового виробництва<sup>138</sup>. Часто майстри переселялися з одного міста до другого, переважно з Ніжина до Ічні, де були якісніші глини. У такий спосіб формувалася спільна традиція<sup>139</sup>.

Гончарство в м. Ніжині (нині – районний центр Чернігівської обл.) у першій чверті ХХ ст. занепадало. Цей процес розпочався ще в минулому столітті та пов'язаний зі втратою Ніжином статусу торгового й ремісничого центру. На початку століття ще виготовляли мальований посуд, переважно миски. Для виробів цього осередку характерне поєднання геометричного й рослинно-геометризованого орнаменту. Поширеними були мотиви «гончарівка», «пиявка», «бублик», «лапка» (НМУНДМ, інв. № К-12606, К-783, К-784,), «бісквітка» (НМУНДМ, інв. № К-749 К-2522,). Застосовували й рослинний орнамент у вигляді невеликої квітки на дні миски<sup>140</sup>. На межі століть виготовляли та продавали вироби гончарі Дроб'язки. Про гарні миски роботи, вірогідно, Анастасії Дроб'язко в хаті Гордія Гриня, куплені на межі століть, згадувала Є. Спаська<sup>141</sup>. У 1924 році працювали гончарі Пархоменки.

<sup>133</sup> Спогади Я. Авраменка. – Архів Л. Сержанта.

<sup>134</sup> Клименко О. Гончарні осередки... – С. 159–172.

<sup>135</sup> Романець Т. А. Зазнач. праця. – Арк. 70.

<sup>136</sup> Шмагало Р. Гончарний промисел і підприємництво: погляд крізь століття (З досвіду діяльності навчальної майстерні гончарства с. Олешня на Чернігівщині) // НЗ. – 2004. – № 1/2. – С. 115.

<sup>137</sup> Спаська Є. Зазнач. праця. – С. 365.

<sup>138</sup> Фриде М. Гончарство на юге Черниговщины // Материалы по этнографии. – Ленинград, 1926. – Т. III. – Вып. 1. – С. 45.

<sup>139</sup> Там само. – С. 51.

<sup>140</sup> Там само. – С. 53.

<sup>141</sup> Спаська Є. Зазнач. праця. – С. 340.



Старший з них Василь виготовляв простий неорнаментований посуд. Його донька й сини ліпили, окрім посуду, іграшку. Дмитро Пархоменко на початку 1920-х років робив вазони, полив'яних баранців та курушки. Гончарі Герасименки виготовляли розписані миски, вкриті білою поливою<sup>142</sup>. М. Фріде пише, що ще в 1920-х роках мисник з гарними ошатними мальованими мисками був окрасою помешкання міщан і селян<sup>143</sup>.

У першій чверті ХХ ст. м. Ічня (нині – районний центр Чернігівської обл.) було великим керамічним осередком. Ще на початку ХХ ст. тут виготовляли кахлі, та вже в 1913 році Л. Плавтов фіксує їх відсутність<sup>144</sup>. На початку ХХ ст. – у 1920-х роках в Ічні працювали уродженці Ніжина Хома Піщенко, Дмитро Пархоменко, гончар Дейнеко<sup>145</sup>. Х. Піщенко виготовляв, окрім ошатних традиційних форм, своєрідні фігурні посудини, позначені яскравою індивідуальною творчою манерою, наслідував форми фабричного посуду (молочник – НМУНДМ, інв. № К-12585). У 1920–1930-х роках в Ічні працювали майстри Яків Піщенко, його син Микола й племінник Григорій Кузьменко та гончар Лаврентій Панасенко. Завдяки їм зберігалася традиція мальованого посуду. Поширеними були досить різноманітні геометричні й рослинні мотиви орнаменту (Х. Піщенко, глечик – НМУНДМ, інв. № К-12585; миска – інв. № К-13493), зображення риби (автор Я. Піщенко, миска – НМУНДМ, інв. № К-4304), птаха (миска – НМУНДМ, інв. № К-766). Починали впроваджувати радянську символіку – зірку, серп і молот тощо (автор Я. Піщенко, ваза – НМІУ, інв. № К-1315). Промисел в Ічні функціонував до 1960-х років.

Гончарство північних і східних осередків (Новгород-Сіверський, Сосниця, Шатрище, Кролевець, Короп, Вербя, Осьмаки, Глухів) вирізняється своєрідністю кожного центру. Для Новгорода-Сіверського, Понорниці та Семенівки характерний розпис солями по сирій білій емалі<sup>146</sup>. У 1920-х роках у Новгороді-Сіверському працювала керамічна майстерня під керівництвом художника Михалана, де виготовляли труби, димарі та посуд<sup>147</sup>. З гончарів, які робили простий, неорнаментований посуд (горщики, миски, глечики) та іграшку (цяцьки), Є. Спаська згадує Бочкових та вже літніх братів Степана та Пилипа Кудасів<sup>148</sup>.

У Семенівці (нині – районний центр Чернігівської обл.) виготовляли посуд, що мав яскраво-червоний черепок, розписаний жовтою й коричневою фарбою (миски, описані в книзі надходжень КХПНМ, інв. № Е-26854, Е-26855<sup>149</sup>; глечик, описаний Є. Спаською<sup>150</sup>; тарілка з написом «Дониил» – НМУНДМ, інв. № К-795).

Для Кролевця (нині – районний центр Сумської обл.) властиві глибока традиційність і якісна технологія виробів. Тут у першій чверті ХХ ст., за даними Є. Спаської, працювало 15 гончарів. Серед них Данило Строфун, його брат Федір та син останнього Григорій, які, окрім посуду, вкритого побілом перед поливою (миски – книга вступу КХПНМ, інв. № Е-26930, Е-26931), виготовляли свого часу курушки та баранці, гончар Олєфіренко (миска – НМУНДМ, інв. № К-787) та гончарі Нещенки<sup>151</sup>.

Для конотопського посуду характерна рожева полива й синьо-жовтий орнамент<sup>152</sup>. У Ямполі виготовляли простий скупі прикрашений посуд батько й син Новики, Олександр Крук та Сергій Галушка<sup>153</sup>.

Шатрище (нині – село Ямпільського р-ну Сумської обл.) було одним з найбільших керамічних центрів Чернігівщини, де працювало 300 гончарів<sup>154</sup>. Виготовляли традиційний димлений посуд, прикрашений лискуванням і нанесенням за допомогою коліщатка орнаментом (наприклад, Дмитро Щербак)<sup>155</sup>. Робили й полив'яний посуд, прикрашений квітковим орнаментом (Гончарівський). У 1920-х роках Михайло Упирьов-Птушка і Олексій Пирогов почали виготовляти вироби, орнаментовані за допомогою трафарету, з мотивами квітки, гілки (автор О. Пирогов, полумисок – книга вступу КХПНМ, інв. № Е-26859), зірки, риби, півника й курочки (автор М. Упирьов-Птушка, миски – книга вступу КХПНМ, інв. № Е-26858, Е-26861, Е-26864), розетки в колі (миска-лоханя – НМНАПУ, інв. № КС-230), квітучої гілки (миска – НМНАПУ, інв. № НД-23407). До кінця 1960-х – початку 1970-х років при колгоспі працювала гончарна бригада<sup>156</sup>. У 1980-х роках у Шатрищі

<sup>149</sup> Там само. – С. 362.

<sup>150</sup> Там само.

<sup>151</sup> Там само. – С. 369.

<sup>152</sup> Там само. – С. 359.

<sup>153</sup> Там само. – С. 366.

<sup>154</sup> Там само.

<sup>155</sup> Спаська Є. Глечик з хрестиком: Етюд з циклу «Чернігівське гончарство» // Матеріали до етнології та антропології. – 1929. – Т. ХХІ–ХХІІ. – Ч. І. – С. 35–41.

<sup>156</sup> Панета С., Редчук В. Гончарство села Шатрище Ямпільського району Сумської області // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне, 1995. – Кн. 2. – С. 141, 142.

<sup>142</sup> Там само. – С. 343, 344.

<sup>143</sup> Фріде М. Зазнач. праця. – С. 54.

<sup>144</sup> Плавтов Л. Зазнач. праця.

<sup>145</sup> Спаська Є. Зазнач. праця. – С. 367, 368.

<sup>146</sup> Бокотей А. Гончарство Чернігівщини // АНТ. – 2006. – № 16/18. – С. 160.

<sup>147</sup> Спаська Є. Зазнач. праця. – С. 366.

<sup>148</sup> Там само. – С. 363, 365.

ще гончарював Михайло Насика, який виготовляв полив'яні глечики, макітри, миски, прикрашені орнаментом, схожим на трафаретні мотиви М. Упирьова-Птушки та О. Пирогова<sup>157</sup>.

Наприкінці XIX ст. в Глухівському повіті було 200 гончарів. Крім традиційного асортименту, на початку XX ст. виготовляли речі, позначені впливом фаянсових і фарфорових форм: макітра з кришкою і вушками, що нагадує супницю (ЧІМ, інв. № И-4735, И-4724, И-4723), вазочки, вкриті зеленою і жовтою поливою (книга вступу КХПНМ, інв. № Е-98, Е-108). А в 1926 році в Глухові (нині – районний центр Сумської обл.) працювало всього сім гончарів, які виготовляли простий, скромно прикрашений посуд (наприклад, Петро Максименко). Пожвавилось гончарне виробництво в с. Тулиголови, де тривалий час виготовляли димлений посуд<sup>158</sup>. У музейних колекціях зберігаються миски, орнаментовані досить широкою білою лінією у вигляді «кривульки», спіралі, що бере початок на денці, концентричних кіл (НМУНДМ, інв. № К-776, К-790; ЧІМ, інв. № И-4743), курушки (НМУНДМ, інв. № К-740, К-741) та каганець (автор Орленко, НМУНДМ, інв. № К-792). Відомо, що гончар Орленко виготовляв фігурний посуд, зокрема баранців і левів (НМУНДМ, інв. № К-3650). Унікальною пам'яткою українського гончарства є ліхтар для страсної свічки кулястої форми з наскрізними прорізаними мотивами зірок, сонця, хрестів, чаші та написом «Страсті Христові» (НМУНДМ, інв. № К-742). Гончар Хахалів виготовляв білий полив'яний посуд – горщики, кухлики, чашки (книга вступу КХПНМ, інв. № Е-26901, Е-26903, Е-26904). У Полошках працював гончар Шутенко, який приїхав з Полтавщини й виготовляв посуд, не схожий на місцевий<sup>159</sup>.

Гончарство Коропа (нині – районний центр Чернігівської обл.) початку XX ст. позначене як глибокою традиційністю форм, так і впливами фарфорового й фаянсового виробництва, про що свідчать роботи Никифора Веприка, Григорія Пузиря та його брата Лаврентія, який потім переселився до Новгород-Сіверського. Посуд Пузирів початку XX ст. вирізняється сірувато-білою непрозорою поливою. Лаврентій виготовляв також посуд, вкритий червоною поливою. Вироби Н. Веприка нагадують посуд Пузирів з погляду орнаментики й асортименту. Виробництво подібного посуду припинилося в 1920-х роках зі

смертю майстрів, які нікому не передали секрет його виготовлення. Рисами новаторства позначені вироби коропського майстра Івана Фігури, у якого залишилися від батька форми, які той виготовляв для заводу Савицького в Ушівці (чашка – НМУНДМ, інв. № К-797; ваза – ЧІМ, інв. № И-5691<sup>160</sup>). У Коропі в 1920-х роках працював майстер Михайло Пінчук, який, окрім традиційних виробів, виготовляв глиняну пластику (фігура Т. Шевченка – НМУНДМ, інв. № К-800). Пластичним елементом у вигляді собачки він доповнював такі форми, як куманець (НМУНДМ, інв. № К-1970).

Гончарство сіл Верба, Осьмаки та Криски (Коропський р-н) характеризується спільними рисами, що виявились у якісному ошатному кухонному та столовому посуді – пасочник початку XX ст. Семена Титова (ЧІМ, інв. № И-6601), форма для випікання хліба 1940-х років (ЧІМ, інв. № ИК-726), глечики 1930–1940-х років (ЧІМ, інв. № ИК-719, ИК-725, ИК-718). Вироби 1960-х років – чайник, глеки (НМНАПУ, інв. № КС-1791, КС-1790, КС-1792), миски Андрія Буряка (НМУНДМ, інв. № К-12345, К-12346). На початку XX ст. гарно орнаментував миски Тихон Микитенко (ЧІМ, інв. № КП-164/Ик І-10, КП-1654/Ик І-41). 1980-ті роки представлені творами Іллі Пушкаря (миски – НМУНДМ, інв. № К-12347, К-12348). Якщо на початку століття орнаментация мисок була сповнена графічної довершеності й світлого м'якого колориту, то для пізніших творів характерне скупе схематичне зображення риб та рослинних мотивів («сосонки», «квіти», виноград), виконаних чорною, білою та жовтою фарбою по червоному черепку, і вкритих прозорою поливою. Наприкінці XX – на початку XXI ст. працював гончар Цупко, автор керамічної скульптури (композиція «Троїсті музики», 2003).

Для асортименту гончарства Чернігівщини XX ст. характерна поступова зміна в бік переваги кухонного посуду над столовим. У післявоєнний період майже припинилося виготовлення великих форм – горщиків, макітер для тіста, бочонків, тикв і глеків, що пояснюється не так зменшенням попиту, як зниженням кваліфікації майстрів в умовах скорочення виробництва.

Глиняна пластика, фігурний посуд та іграшка поступово перетворилися з обрядово-вжиткових предметів на сувенірну продукцію. З'явилися нетрадиційні сюжети іграшки, навіяні новим часом, – свищики у вигляді вершника з

<sup>157</sup> Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К., 2005. – С. 76, 77.

<sup>158</sup> Пошивайло О. Етнографія українського гончарства. – С. 326.

<sup>159</sup> Спаська Є. Подорожі по Чернігівщині... – С. 368.

<sup>160</sup> У колекції ЧІМ під одним інв. № И-5691 зберігається близько 200 речей, виготовлених для Ушівського фарфорового заводу (інструмент, гіпсові форми, пластичні деталі).



рушницею в будьонівці (Остер, книга вступу КХПНМ, інв. № Е-27407), папуги (Глухів, книга вступу КХПНМ, інв. № Е-101), верблюда (Ніжин, НМУНДМ, інв. № К-671). Відомим майстром іграшки в 1920-х роках, коники якого славилися на всю Чернігівщину, був Дмитро Пархоменко (Туптало) з Ічні<sup>161</sup>. Зникли з ужитку культові речі – курильниці, свічники з християнською символікою. Натомість дедалі частіше майстри застосовували радянську символіку – зображення п'ятикутної зірки, серпа і молота (ваза Якова Піщенко з НМІУ).

Набуло поширення виробництво тематичних творів для виставок на фольклорну, літературну, політичну тематику, іноді досить своєрідних: у «городнянців» – «Майстерня самогону», «Бандітизм»<sup>162</sup>.

На території **Слобожанщини**, до якої в адміністративних межах сучасної України зараховують Харківську область, північні райони Донецької, північно-західні райони Луганської, південно-східні райони Сумської та Котелевський район Полтавської області, у першій третині ХХ ст. діяла низка потужних і цікавих осередків. На межі ХІХ–ХХ ст. їх нараховувалося понад 60<sup>163</sup>. Щодо кількості гончарів, то статистичні дані засвідчують, що в Харківській губернії 1897 року було 757 гончарів; 1904-го – 1351; 1912-го – 1258<sup>164</sup>. Провідними регіональними осередками гончарного виробництва Харківщини вважаються Валки, Нова Водолага та Ізюм. Промисел розвивався також у навколишніх селах Піски (Валківський р-н) і Топальське (Ізюмський р-н) та в м. Барвінковому<sup>165</sup>.

На початку ХХ ст. в окремих осередках регіону гончарі продовжували створювати зооморфний фігурний посуд і скульптуру. У радянський період Харківська область була відома народними майстрами глиняної пластики (Ф. Гнідий, О. Захаржевський, О. Бутко, Б. Цибульник). У більшості центрів робили традиційний посуд – теракотовий, полив'яний, в окремих – димлений. У декорі переважало ритуювання й дуже скромний ангобний розпис. Гончарі використовували зелену, брунатну та жовту поливи, які часто утворювали плями й затіки (так звані зернисті поливи). Мальовану

кераміку виробляли лише в деяких осередках: лаконічні візерунки складаються з кількох геометричних, зрідка – стилізованих, рослинних мотивів (смуги, «кривульки», риски, S-подібні елементи, квіточки, намічені крапками тощо).

Форми простого посуду були подібні до полтавських, проте більшість виробів (горщики, глечики, кубушки, кубушковаті глечики) мали порівняно широке денце, що надавало виробам особливої монументальності.

Одним з найпотужніших осередків Харківщини було містечко Нова Водолага<sup>166</sup> (нині – селище міського типу, районний центр Харківської обл.), де гончарний промисел функціонував до 1970-х років<sup>167</sup>. На початку ХХ ст. тут існувала гончарна майстерня. На той час асортимент глиняних виробів був надзвичайно різноманітним: кухонний і столовий посуд, антропоморфні фігурні посудини. Майстри виточували на крузі вироби великих розмірів – кількавідерні полив'яні макітри й навіть самовари<sup>168</sup>.

У м. Валках (нині – адміністративний центр Валківського р-ну Харківської обл.) працював заслужений майстер народної творчості УРСР Федір Гнідий (1893–1980) – автор посуду з пластичним декором (глечики, макітри, куманці), іграшки та сюжетних композицій<sup>169</sup>. Його учень Борис Цибульник також створював дрібну пластику. Серед гончарів, які виробляли посуд, – батько й син Іван (1893–1974) та Дмитро (1926 р. н.) Наріжні. Певний час гончарювала учениця Д. Наріжного і Ф. Гнідого – Зоя Грунь (1951 р. н.). У першій третині ХХ ст. у Валках гончарним промислом займалося близько 50 осіб, у другій половині ХХ ст. тут функціонував гончарний цех при валківському промкомбінаті, та вже на початку 1980-х років у цеху працювали кілька майстрів<sup>170</sup>.

Місто Ізюм (нині – районний центр Харківської обл.) і навколишні села Піски та Попівка відомі не лише посудом, але й скульптурою. Це

<sup>161</sup> *Спаська Є.* Подорожі по Чернігівщині... – С. 358.

<sup>162</sup> Там само. – С. 365.

<sup>163</sup> *Метка Л. О.* Гончарство Слобожанщини в другій половині ХІХ – першій половині ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2006. – С. 1.

<sup>164</sup> Там само. – С. 7.

<sup>165</sup> *Метка Л.* Гончарство Харківщини середини ХХ століття (за матеріалами керамологічних експедицій) // УЖЖ. – 2004. – № 1. – С. 104.

<sup>166</sup> За даними Ю. Лашука, у ХІХ ст. в Новій Водолазі працювало близько 800 гончарів (*Лашук Ю.* Українські гончарі. – К., 1968. – С. 21).

<sup>167</sup> *Клименко О.* Гончарні осередки... – С. 170.

<sup>168</sup> *Соколов А. М.* Гончарные кустарные учебные заведения: Отчет 1900–1901 // Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. – С.Пб., 1903. – Т. VII. – С. 59.

<sup>169</sup> Федір Гнідий: Альбом / Автор-упоряд. А. М. Новоселова-Хмельницька. – К., 1980.

<sup>170</sup> У цеху, зокрема, працювали Д. Наріжний, З. Грунь, а також подружжя керамістів Петра (1951–1991) і Марії Кульбак з Опішного (ПМА: записала О. Клименко в 1981 році від Д. Наріжного та З. Грунь). Згодом М. Кульбака була головним художником заводу «Художній керамік» в Опішному, а П. Кульбака – співробітником заводської лабораторії.

один з небагатьох слобожанських осередків, де посуд оздоблювали підполив'яним малюванням. У 1920-х роках у містечку гончарював Микола Лобода, який у декорі застосовував техніку ритування<sup>171</sup>. Провідний майстер осередку середини ХХ ст. – Олексій Бутко (1892–1960)<sup>172</sup>, автор фігурної посудини у вигляді лева, позначеної рисами народного примітиву<sup>173</sup>, і чудового полив'яного посуду (кубушки, кубушкуваті глечики, двійнята, макітри). Вироби прикрашав ритуванням і вкривав зернистими поливами зеленого й брунатного кольорів.

Важливим осередком гончарства Слобожанщини залишався Межиріч (нині – село Лебединського р-ну Сумської обл.), де продовжував працювати Федот Падалка (1850–1914), який керував навчальною майстернею, організованою графинею В. Капніст. Ф. Падалка гончарював у майстерні разом із двома учнями-помічниками майже без фінансової підтримки, заробляючи гроші на її утримання від продажу виробів. На діяльності майстерні позначилися смаки графині В. Капніст, яка сама розробляла зразки виробів і забезпечувала гончарів поливами й фарбами<sup>174</sup>.

У першій третині ХХ ст. межиріцькі гончарі виробляли макітри, глечики, миски, «водянки» (посудини для води), барила, пасківники, каганці, димарі, фігурний посуд, іграшку, «монетку» тощо. Вироби мали червонувато-вохристий черепок. Часто їх вкривали прозорою поливою. Іноді оздоблювали делікатним розписом у вигляді смуг, «кривульок», рядів крапочок. До 1920-х років робили також димлену кераміку. У Межирічі виготовляли й димарі: полив'яні, теракотові, прикрашені ліпленням, зрідка – розписом<sup>175</sup>.

У 1970–1980-х роках у Межирічі гончарював Самійло Семенченко (1902–1997), який по материнській лінії походив з гончарського роду Падалків. У його доробку – глечики, миски, кухлики, іграшковий посуд, фігурні посудини й скарбоньки у вигляді барана й лева, оздоблені наліпами, ритуванням, відбитками штампа і вкриті поливами (прозорою безколірною, зеленою, брунатною). Створював майстер і вази з рельєфним декором, дрібну пластику та посудини

ни у вигляді сови – так звані глечики-«совки»<sup>176</sup>. До середини 1980-х років гончарював Митрофан Гречка, який виточував на крузі великі макітри, банки та інші різновиди простого посуду<sup>177</sup>.

Гончарний промисел був розвинений і в с. Боромля Охтирського повіту Харківської губернії (нині – Тростянецького району Сумської обл.). Окрім традиційного посуду, тут на початку ХХ ст. робили курушки й фігурні посудини у вигляді баранців<sup>178</sup>.

На території сучасної Луганської області провідними гончарними центрами<sup>179</sup> вважаються Брусівка, Бутківка, Євсуг, Лисичанськ, Литвинівка, Луганськ, Олександрівка, Макарів Яр (після 1953 – Пархоменко), Слов'яносербськ, Тишківка та ін.<sup>180</sup> У Макаровому Яру в 1927–1935 роках функціонувала відома керамічна кустарно-промислова школа, яку очолював Павло Дубинський<sup>181</sup>.

На **Півдні України** гончарство було розвинене порівняно слабко, хоча на території сучасних Запорізької, Дніпропетровської, Миколаївської, південних районів Одеської, Луганської та Донецької областей у ХХ ст. функціонувала низка осередків, які внаслідок переселення людей з інших місцевостей, перебували під значним впливом гончарства Поділля, Середньої Наддніпрянщини, Чернігівщини, і особливо Полтавщини. На розвиток народного мистецтва цих районів вплинув також і поліетнічний склад населення.

Непогані поклади гончарських глин наявні на території сучасної Запорізької області, яка відома такими центрами, як Терпіння, Оріхів, Великий Токмак, Водяче, Миколаївка та ін.<sup>182</sup>

<sup>171</sup> Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини ХХ століть. – Л., 2007. – С. 97.

<sup>172</sup> Лацук Ю. П. Бутко Олексій Іванович // Енциклопедія сучасної України. – К., 2004. – Т. 3. – С. 654.

<sup>173</sup> Лацук Ю. Українські гончарі. – С. 23, 25 (іл.).

<sup>174</sup> Соколов А. М. Гончарные кустарные учебные заведения... – С. 60, 61.

<sup>175</sup> Шкурпела С., Панічева Н. Минуле і сучасне гончарства Межиріччя на Сумщині // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне, 1995. – Кн. 2. – С. 131.

<sup>176</sup> Загорко В. Народна кераміка Межиріччя у фондах Сумського художнього музею // УКЖ. – 2003. – № 2/4. – С. 94–96; Шкурпела С., Панічева Н. Зазнач. праця. – С. 135.

<sup>177</sup> Шкурпела С., Панічева Н. Зазнач. праця. – С. 135, 136.

<sup>178</sup> Соколов А. М. Гончарные кустарные учебные заведения... – С. 60.

<sup>179</sup> Відома дослідниця гончарства Слобожанщини Людмила Метка під час експедицій дійшла висновку, що на території Луганської області на межі XIX–XX ст. функціонувало близько 30 гончарних осередків (див.: Метка Л. Гончарство Луганщини (за матеріалами етнографічної експедиції) // УКЖ. – 2002. – № 2. – С. 21–28).

<sup>180</sup> Тищенко О. Р. Гончарне мистецтво Луганщини // НТЕ. – 1958. – № 3. – С. 110; Метка Л. Провідні гончарні осередки Луганщини першої половини ХХ століття // УКЖ. – 2002. – № 4. – С. 29.

<sup>181</sup> Овчаренко Л. Макарово-ярівський осередок гончарної освіти в Україні. – Опішне, 2008. – С. 38–64.

<sup>182</sup> Романець Т. А. Зазнач. праця; Самарський В. Гончарство села Миколаївка Бердянського району Запорізької обл. // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За роки 1996–1999. – Опішне, 1999. – Кн. 4. – С. 343–346.

Цікавим осередком було м. Великий Токмак (Таврійська губ., від 1962 – Токмак, нині – районний центр Запорізької обл.), де на зламі ХІХ–ХХ ст. виробляли теракотовий і полив'яний посуд. У НМУНДМ зберігаються кілька «бинчиків» (гличик з вухом, розміщеним над устям) з Великого Токмака, що мають яйцеподібний туб і високу пряму шийку, завершену профільованими вінцями, над якими розміщено дугоподібно вигнуте вухо (НМУНДМ, інв. № К-719, К-713). У 1930–1950-х роках у місті функціонувала артіль «Зоря» з керамічним цехом, де випускали утилітарний і декоративний посуд, глиняну пластику тощо<sup>183</sup>.

У с. Терпіння (нині – Мелітопольського р-ну Запорізької обл.) у ХІХ ст. були переселені селяни з Полтавської та Чернігівської губерній, що вплинуло на виникнення й розвиток місцевого гончарства. У 1930-х роках тут було створено промартіль, де працювали Х. Пацюк, Я. Закринь, М. Чумак та інші майстри. Вироби мали непогану якість і артіль отримувала багато замовлень. Згодом артіль реорганізували в гончарний цех при вапняному заводі, який працював до 1958 року<sup>184</sup>.

У с. Миколаївка (нині – Бердянського р-ну Запорізької обл.) гончарі брати Кость і Федір Денисенки, Іван Солонина, Сергій Щербина та інші працювали до Другої світової війни. Після колективізації при місцевому колгоспі діяла гончарна майстерня<sup>185</sup>.

У Дніпропетровській області внаслідок високої якості місцевих глин і проблем із дровами гончарство не набуло значного розвитку. Цехи з виробництва побутового посуду функціонували переважно при цегельних заводах (Апостолове, Дніпропетровськ, Синельникове). На цегельних заводах Верхньодніпровська, Роздорів і Лозоватки в 1944–1946 роках упродовж зимових місяців гончарі робили полив'яні горщики, гличики, макітри. Гончарні артілі існували в Нікополі й Павлограді, артілі інвалідів – у Жовтому Кам'янці, Знаменівці, Ларіно, П'ятихатках і Таромському<sup>186</sup>. Поодинокі майстри

гончарювали в П'ятихатках, Криничках, Олександрополі та Покровському<sup>187</sup>. Серед невеликих гончарних осередків під час експедицій співробітником НМНАПУ І. Несен обстежено с. Калужине Верхньодніпровського району, де в першій третині ХХ ст. працювало більше десяти гончарів, які робили неполив'яний посуд і розвозили його по навколишніх селах<sup>188</sup>.

На Миколаївщині гончарювали в селах Адамівка (Врадіївський р-н), Дорошівка, Прибужани, Щербані (Вознесенський р-н), Костянтинівка (Арбузинський р-н), Курячі Лози (Кривоозерський р-н), Лиса Гора (Первомайський р-н), Новобірзулівка, Піски (Баштанський р-н), Харчатівка (Жовтневий р-н), а також у містах Вознесенську й Первомайську. Робили переважно теракотовий і полив'яний посуд, вкритий брунатною, жовтою та зеленою поливами<sup>189</sup>.

На території колишнього Одеського повіту Херсонської губернії виробляли переважно «холодну» кераміку. Посуд для приготування їжі привозили з Поділля та Бессарабії<sup>190</sup>.

У ХХ ст. продовжувало розвиватися гончарство на **Поділлі**. Як і повсюдно в Україні, тут протягом ХХ ст. зменшувалася кількість осередків і гончарів, спрощувалися форми й декор виробів, погіршувалася технологія. Проте в першій третині століття в переважній більшості подільських центрів промисел розвивався доволі інтенсивно з поступовим скороченням асортименту. Згубними для розвитку промислу, стали колективізація, дорогі патенти для одноосібних майстрів, заборона свинцевої поливи тощо. Деяких подільських майстрів у 1930-х роках запросили до Школи народних майстрів (згодом – Центральні експериментальні майстерні при Державному музеї українського мистецтва). Серед них – Іван Гончар (Кришинці), брати Яків і Яким Герасименки (Бубнівка) та Прокіп Полив'яний (Жерденівка).

Розквіт гончарства в с. Бубнівка (нині – Гайсинського р-ну Вінницької обл.) тривав до початку 1930-х років. Тут, окрім мальованої кераміки, якій Бубнівка завдячує своєю популярністю, виробляли простий посуд (горщики, гличики, макітри, ринки). В ангобному розписі, крім смуг, цятки, рисок, «кривульок», концентричних

<sup>183</sup> У цеху гончарювали Г. Пальчук, І. Чернявський, І. Єременко та ін. (Латанський С., Безыменський І. О гончарах Запорожского края // ДИ. – 1966. – № 12. – С. 45).

<sup>184</sup> Латанський С., Безыменський І. Зазнач. праця – С. 45.

<sup>185</sup> Несен І. До питання про вивчення гончарства на Півдні України // Українське гончарство: Науковий збірник за минулі літа. – К.; Опішне, 1993. – Кн. І. – С. 324; Самарський В. Зазнач. праця. – С. 343–346.

<sup>186</sup> Глухенька Н. Декоративно-ужиткове мистецтво Дніпропетровщини // НТЕ. – 1971. – № 5. – С. 44; Метка Л. Гончарна артіль інвалідів «Селянин» у селі Таромське Дніпропетровської області (1931–1937) // УКЖ. – 2004. – № 2/3. – С. 139.

<sup>187</sup> Глухенька Н. Зазнач. праця. – С. 44.

<sup>188</sup> Несен І. Зазнач. праця. – С. 324.

<sup>189</sup> Спанатій Л. Термінологіка гончарів Миколаївщини // Українське гончарство: Науковий збірник за минулі літа. – К.; Опішне, 1993. – Кн. І. – С. 327; Спанатій Л. До історії гончарного промислу Миколаївщини // УКЖ. – 2002. – № 3. – С. 74, 75.

<sup>190</sup> Несен І. Зазнач. праця. – С. 323, 325.



ліній, рядів крапочок, трапляються рослинні мотиви (квіти, «сосонки», гілочки, «косиці»), появу яких Є. Спаська пов'язує зі впливом мальованих виробів<sup>191</sup>. Кольоровою поливою – зеленою, жовтою, брунатно-вишневою – вкривали барила, калачі, баклаги тощо. Створювали бубнівські майстри й фігурні посудини у вигляді баранців, каганці, ліхтарі на свічки, «баньки ставити на живіт», сюжетні композиції, іграшку та ін.<sup>192</sup>

Підполив'яним малюванням декорували полумиски, тарілки, глечики, сільнички, «вазки на вареники», «поставці на кутю та сир» і, звичайно ж, миски. Характер їхнього оздоблення залежав від форми й призначення посудини<sup>193</sup>.

Серед рослинних мотивів бубнівської кераміки найпопулярнішими були «косиці», «сосонки», ліроподібні «вилогги», «індичі хвости» (нагадують пальмету), квіти, виноград. Геометрична орнаментика включає «стовпчики», «спускавки», «карбики» (косі риси), «колосок» (вузька смуга фляндрівки), «кривульки». Часто на святково-обрядових предметах трапляються зображення хреста й риби. На поєднанні й варіюванні цих мотивів і будується декор виробів бубнівських гончарів, виконаний у техніках контурного малювання та фляндрування, найчастіше поєднаних в оздобленні одного виробу. Композиції здебільшого центричні або вертикальні. В основу центричних композицій зазвичай покладено своєрідну розету, утворену трьома, чотирма, п'ятьма, а іноді більшою кількістю елементів. Це можуть бути «вилогги», «індичі хвости», «сосонки», «косиці», виноград, розміщені в різних варіантах і поєднаннях. Нерідко розета складається лише з «індичих хвостів», що відрізняються кольором та розміром, і доповнюється «косицями» й «накапуванням» або з чотирьох-п'яти квітів, які чергуються із «сосонками» та «косицями». Центром розети є менша за розміром розета, фляндрована квітка, пара «косиць» чи просто велика крапка, яка з'єднує стеблини п'яти або семи квітів чи листочків, що утворюють своєрідну «вихрову розету». Часто поєднання мотивів, розміщених на стінках у ритмічному чергуванні, також утворює своєрідну розетоподібну композицію, навіть, якщо вони не з'єднані між собою. Геометричні елементи (поодинокі крапочки, «накапування», кола з крапками в центрі тощо) доповнюють основні мотиви або ж слугують обрамленням усієї композиції («кривульки», «ко-

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

Головна особливість бубнівської мальованої кераміки – рясне заповнення тла, яскравий червоно-вохристий колір якого активно взаємодіє з кольором розписів – білим, часто з жовтуватим відтінком, зеленим, темно-брунатним, майже чорним.

Більшість майстрів, які працювали в Бубнівці наприкінці XIX – у першій третині XX ст., мали прізвище Гончар<sup>194</sup>. Багато з них були учнями відомого бубнівського гончаря, який запровадив у селі підполив'яне малювання, Андрія Гончара (1823–1926)<sup>195</sup>. Продовжував працювати й Агафон Герасименко (1850–1925) – батько провідних гончарів XX ст. Якіма (1888–1970) та Якова (1891–1969) Герасименків, роботи яких репрезентували Бубнівку на Першій республіканській виставці українського народного мистецтва 1936 року.

Творчість братів Герасименків – особлива сторінка в історії Бубнівки. Вони робили різноманітний побутовий і декоративний посуд (миски, горщики, глечики, макітри, ринки, друшляки, вазки, барильця, банки-холодушки, куманці, баклаги), іграшку тощо<sup>196</sup>. Їхні технологічно досконалі роботи з тонким черепком і віртуозним розписом вирізняються вдалими пропорціями, умілим поєднанням декору з формою, органічним доповненням давньої бубнівської традиції інноваціями. Останні відповідають засадам народного мистецтва: столовий та чайний сервізи, вази, декоративні таріли, що їх майстри виконували в Школі народних майстрів та Київських центральних експериментальних майстернях. Ці вироби свідчать про творчий розвиток традиції. На Першій республіканській виставці українського народного мистецтва брати Герасименки були нагороджені дипломами I ступеня й удостоєні почесного звання «Майстер народного мистецтва» (1936)<sup>197</sup>.

<sup>194</sup> Найталановитіші з них – Степан Гончар (один з найстарших), його племінник Митрофан і онук Григорій, Іван із сином Михайлом, Данило, Лука, Мильон (Омельян), Мойса (Мусій), Семен, Тома (Хома) (Спаська Є. Зазнач. праця. – С. 219–221; Вагіна Л. Унікальні вироби в Музеї етнографії народів СРСР // НТЕ. – 1968. – № 4. – С. 80).

<sup>195</sup> Самарин Ю. А. Подольские гончары. – М., 1929. – С. 33, 34.

<sup>196</sup> Мельничук Л. Зазнач. праця. – С. 250, 251.

<sup>197</sup> Бутник-Сіверський Б. С. Зазнач. праця. – С. 152, 153; Мельничук Л., Мельничук І., Вдовцов М. Бубнівська кераміка. – Бубнівка, 1999. – С. 11, 16–26; Мельничук Л. Гончарство нашого краю: Минуле і сьогодення // НМ. – 2002. – № 3/4. – С. 28; Шнак Т. Садиба Герасименків // НМ. – 2003. – № 3/4. – С. 9, 10; Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині XIX – XX століттях... – С. 259.

<sup>191</sup> Шульгіна Л. Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі // Матеріали до етнології. – К., 1929. – Вип. II. – С. 146 (мал. 12, 13, 14), 148 (мал. 16), 149 (мал. 21, 22); Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду // Матеріали до етнології. – К., 1929. – Вип. II. – С. 206.

<sup>192</sup> Шульгіна Л. Зазнач. праця. – С. 153.

<sup>193</sup> Спаська Є. Орнамент бубнівського посуду. – С. 208, 209.

Після повернення до рідного села брати очолили організовану 1938 року гончарську артіль ім. Комінтерну, яка діяла (з перервою під час Другої світової війни) до 1958 року. У повоєнний час в артілі разом з Герасименками працювало 14 майстрів. Виробляли глечики, миски та макітри. Після закриття артілі в селі гончарювало троє майстрів, які робили прості горщики<sup>198</sup>. 1969 року було відкрито експериментальну гончарню, підпорядковану Вінницькому експериментальному заводу обласного управління місцевої промисловості, і засновано школу для підготовки гончарів. Проте доля бубнівського гончарного цеху типова для підприємств системи народних художніх промислів: необхідність виконувати план, відсутність творчої атмосфери, проблеми з технологією, нестача кадрів тощо призвели до його занепаду в 1980-х роках. Важливою подією в історії бубнівської кераміки стало створення 1988 року музею-садиби братів Герасименків, який активно пропагує творчість провідних майстрів осередку – братів Герасименків, Миколи Бабака, Фросини Міщенко (1926 р. н.), Тетяни Шпак (очолює музей), Валентини Живко та ін.<sup>199</sup> Значну увагу розвитку бубнівської кераміки приділяє НСМНМУ, а саме: замовляє роботи, організовує симпозіуми тощо.

Найкращими роботами Ф. Міщенко є теракотові мисочки й полумиски 1960–1970-х років з колекції НМУНДМ, у яких відчувається тісний зв'язок із традиційним бубнівським підполив'яним малюванням: «індичі хвости», «косиці», «сосонки», виконані білим та зеленим ангобами, гармонійно поєднані з вохристом тлом. Техніка розпису по теракоті надає цим речам особливої витонченої гармонії<sup>200</sup>.

Найпопулярніші бубнівські орнаментальні мотиви – «вилоги», «косиці», «сосонки» – були поширені і в інших осередках на території сучасного Гайсинського району Вінницької області, проте майстри жодного з них не досягли такої довершеності й творчої варіативності. Зокрема, у с. Жерденівка вони одноманітні, дрібні, трактовані доволі сухо. Водночас жерденівські гончарі створили низку цікавих і вишуканих зразків. На початку ХХ ст. продовжували працювати Сила та Прокіп Лавренюки – син і онук Федора Лавренюка, на прізвисько Полив'яний, який, згідно з переказом,

запровадив у Жерденівці техніку підполив'яного малювання<sup>201</sup>. Характеризуючи доробок П. Лавренюка, Н. Геппенер зауважувала: «група білих мисок така огрядна, така чепурна, що робить враження ніби французьких речей доби рококо»<sup>202</sup>. Працюючи в середині 1930-х років у Київських центральних експериментальних майстернях, П. Лавренюк створював традиційні для свого осередку речі, переносючи принципи декорування, характерного для Жерденівки, на нові для народної кераміки форми (вази, декоративні тарілі).

Гончарний промисел у с. Кіблич (нині – Гайсинського р-ну), який славився мальованими мисками й полумисками, функціонував до кінця 1970-х років<sup>203</sup>. У декорі популярною була техніка фляндрування, якою виконували навіть зображальні мотиви. Кіблицькі миски найчастіше мають пружок по середині стінок, який підкреслено концентричними лініями чи рядом великих крапок, що слугують своєрідним обрамленням композиції, утвореної «сосонками», «косицями», фляндрованими квітами й розміщеною на денці та в нижній частині стінок. На вінцях – рисочки-«карбики», під ними – «спускавки». Тло переважно біле, зрідка червоно-вохристе.

Серед виробів східноподільських осередків особливе місце посідають миски с. Майдан-Бобрик (нині – Літинського р-ну Вінницької обл.), оздоблені поодинокими гілочками з квітами, пуп'янками, виноградом, листочками, виконаними в техніці підполив'яного контурного малювання. Зрідка на гілці зображено невелику пташку або ж її розміщено в центрі миски й оточено рослинними мотивами. Іноді кілька гілочок або квітів утворюють центричну композицію. В окремих мисках три або чотири мотиви розміщено на стінках у вигляді широкої смуги. Найчастіше контур малюнка виконано білим ангобом, який особливо яскраво й святково «читається» на червоно-вохристому тлі. Білий контур доповнено зеленим і брунатним ангобами. Верхню частину стінок мисок прикрашено концентричними смугами, вінця – «кривулькою», береги полумисків – рослинними й геометричними мотивами: хвиляста гілочка із завитками та

<sup>198</sup> Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині ХІХ – ХХ століттях... – С. 260, 261.

<sup>199</sup> Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині ХІХ – ХХ століттях... – С. 262, 265.

<sup>200</sup> Серед учнів майстрині доволі активно працюють Т. Шпак, В. Живко, Т. Дмитренко, а також сучасні молоді майстри А. Добжанський, В. Мендусь, Н. Коханчук та ін. (Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині ХІХ – ХХ століттях... – С. 267, 268).

<sup>201</sup> Порівняння творів представників родини Лавренюків дозволило Н. Геппенер простежити зміни стилістики розписів у межах однієї родини: перехід від більш узагальнених мотивів декору та спокійної манери їх трактування у Лавренюка-діда до новіших, рухливіших та вигадливіших – у Лавренюка-онука (Геппенер Н. Жерденівські гончарі. – К., 1928).

<sup>202</sup> Геппенер Н. Зазнач. праця. – С. 26.

<sup>203</sup> Провідними майстрами Кіблича вважалися Сафон Цвігун, Никифор та Юхим Ямкові, Марко й Павло Оніщуки, Юхим Шимковий, Арсеній Низкогуз, Саусин Гетьман (Пономар Л. Східноподільське гончарство ХХ ст. // НМ. – 2001. – № 1/2. – С. 27).



ягідками, фрагменти подібної гілочки, що чергуються з групою арок, смуга «накапування» тощо. Манера розписів лаконічна, навіть сухувато-графічна. Декор займає незначну частину миски, залишаючи багато вільного тла.

Обстеження села, здійснене О. Прусевичем у 1912–1913 роках, дозволило вченому дійти висновку, що в с. Майдан-Бобрик на той час працювало 32 гончарі, кореспондентське обстеження дало цифру 60<sup>204</sup>. Остання цифра підтверджується даними 1925 року, коли майстрів налічувалося 89, та 1927-го – 74 особи<sup>205</sup>. Гончарювали і в сусідніх селах Кам'яногірка, Павлівка, Гуцинці, Іванів. Проте там робили переважно простий посуд<sup>206</sup>. Гончарі с. Майдан-Бобрик, крім мисок та полумисків, виготовляли глеки, гладушки, макітри, друшляки, вазони для квітів, кухлики для церкви, ринки з ручками й без ручок, ринки для печива тощо<sup>207</sup>.

1939 року в селі було організовано гончарську артіль, що об'єднала кількох осіб: чоловіки виточували посуд на гончарному крузі, а жінки розмальовували його технікою ріжкування, іноді фляндрування. Деякі майстри працювали вдома й здавали продукцію в артіль<sup>208</sup>.

На середину ХХ ст. гончарство в селі занепало, хоча в 1940–1950-х роках ще працювали окремі майстри: Григорій Григус, Данило Гончар та ін.<sup>209</sup> Спроба відродити гончарний промисел у цьому осередку наприкінці 1970-х років суттєвих результатів не мала<sup>210</sup>.

<sup>204</sup> Прусевич А. Гончарний промисел в Подольской губернии // Кустарные промыслы Подольской губернии. – К., 1916. – С. 13.

<sup>205</sup> Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині ХІХ – ХХ століттях... – С. 238.

<sup>206</sup> Гудак В. А. Художні особливості народної кераміки з села Майдан-Бобрик на Вінниччині // Громадянське покликання митця: Збірн. матеріалів. – Л., 1977. – С. 41.

<sup>207</sup> Там само. – С. 42, 43.

<sup>208</sup> Там само. – С. 42.

<sup>209</sup> Там само. – С. 43, 45.

<sup>210</sup> Наприкінці 1970-х років мистецтвознавець В. Титаренко з групою ентузіастів здійснив спробу відродити промисел: у с. Майдан-Бобрик вдалося створити гончарну майстерню, яка через юридичну й фінансову невизначеність та бюрократичну тяганину проіснувала лише два роки (1979–1981). Миски 1990 року, опубліковані В. Титаренком, дещо відрізняються від класичних речей першої третини ХХ ст.: втрачено майстерність у побудові лаконічних композицій, відсутня легкість у трактуванні мотивів тощо, проте збережено традиційні мотиви й принципи їх розміщення. Їхні автори – гончарі Павло та Мефодій Кравці, Іван Герасимчук, Іван Григус, малювальниці Настя Кравець і Марія Джумська – нині, на жаль, не працюють. Експедиційні обстеження села, здійснені 2001 року Л. Мельничук з групою студентів, засвідчили, що вже тоді в селі ніхто не гончарював (Мельничук Л. Гончарство Поділля в другій половині ХІХ – ХХ століттях... – С. 243; Титаренко В. Миски Поділля: Альбом. – К., 2007. – С. 148. – Іл. 68–79).

Високохудожніми фляндрованими мисками відомі й інші осередки Східного Поділля. Серед них вирізняються села Торканівка, Горишківка, Кришинці, Василівка, Берлінці Лісові та Рахни Лісові.

Упродовж першої третини ХХ ст. значні зміни в стилістиці декору відбулися в м. Барі (нині – районний центр Вінницької обл.): поступово припинилося виробництво білофонних мисок, полумисків, баньок, дзбанків з рослинною орнаментикою, зображеннями птахів і сюжетними розписами. Вироби другої половини 1910-х – 1920-х років відрізняються від «класичного» Бара. У цей час з'явилося темно-брунатне (майже чорне) або коричнево-вохристе (без обливання) тло та зникло контурне малювання. Використовували техніку фляндрування з переважанням геометричних мотивів. Асортимент виробів залишався доволі різноманітним: баньки, дзбанки, миски, полумиски, вазони для квітів, макітри, глечики, слоїки, свічники, баклаги, антропоморфні й зооморфні посудини, іграшка. Найвідоміші барські гончарі – Петро Лукашенко, Петро Маніта, Григорій та Олександр Решітники, Павло Самолович, Григорій Круликовський, Франко і Йосип Врублевські, Стах, Франко та Іван Желеховські<sup>211</sup>.

Провідним осередком подільського гончарства у ХХ ст. залишався Смотрич – стародавнє цехове містечко (нині – селище міського типу Дунаєвецького р-ну Хмельницької обл.). Тут виробляли теракотовий, димлений, полив'яний і мальований посуд. Найцікавіші зразки смотрицької мальованої кераміки належать до першої третини ХХ ст. Це першокласні речі роботи Романа Червоняка (1886–1933), Дмитра Качуровського (1885–1948), батька й сина Тимофія (1855–1933) та Дмитра (1899–1977) Небесних, Карпа Білоогого (1888–1974), Григорія Бродзянського (1903 – ?).

Смотрицькі миски першої третини ХХ ст. мають переважно заокруглені, досить розлогі стінки, наближені до півсфери; стінки полумисків невисокі, широко розгорнуті вгорі. У декорі поступово з'являється особлива пишність, яка з часом відточується та спрощується. Переважають асиметричні композиції на білому тлі, утворені гілочками з ягідками, квітами у вигляді великої крапки, оточеної «накапуванням», галузками з мереживним листям, розробленим рисками, плямами фляндрівки, віялоподібними листочками. Один з найпопулярніших елементів смотрицького декору – великі крапки, іноді з маленькою

<sup>211</sup> Гудак В. Творчість гончарів міста Бара // Українське мистецтвознавство. – К., 1974. – Вип. 6. – С. 146, 147.

крапочною в центрі. Назви мотивів – «гребінець», «виноград», «шишка», «смеречка», «когутик»<sup>212</sup>. Характерною для Смотрича є композиція із зображенням пташки на гілці з листочками. Вона легка, не перевантажена деталями. Кожен майстер малював пташку та її оточення по-своєму. Іноді трапляються дві пташки, симетрично розміщені відносно гілки.

Окрім складних витончених розписів, у Смотричі зображували листя у вигляді широких мазків зеленого кольору, виконаних пензлем (а не різком). Часто два таких листочка розміщено над спинкою пташки, які сприймаються як її крильця. Цей прийом, пов'язаний з необхідністю прискорити виробництво, виник у 1920-х роках<sup>213</sup>. Ще одна своєрідна група виробів гончарів Смотрича – так звані «смугасті» миски, декоровані кількома широкими різнокольоровими смугами зеленого, вохристого, темно-брунатного й білого ангобів з нанесеними на них концентричними лініями та «кривульками». Одним з авторів таких мисок був Д. Качуровський<sup>214</sup>.

У повоєнний період продовжував активно працювати К. Білоокій. Його роботи прикрашала дружина Уляна Білоока (1894–1963). Переважали миски й полумиски, розмальовані брунатним, зеленим та вохристим ангобами по білому тлу в техніках контурного розпису й фляндрування. Композиції декору найчастіше асиметричні, з вільно розташованими мотивами. Популярні зображення пташки в оточенні рослинних елементів – квітів, утворених великими крапками, гілок, «сосонок». Чіткі симетричні композиції з ритмічно розміщеними елементами складаються зі смуг геометричної орнаментики: крапки, смуги, «спускавки», «кривульки».

В останніх десятиліттях ХХ ст. в Смотричі мальованих мисок вже не робили. Останні виконано 1979 року сином К. Білоокого Василем, але їхній декор відрізняється від класичних мальовок У. Білоокої. У 1980–1990-х роках працював Михайло Карпович (1927 р. н.), який робив теракотовий і полив'яний посуд. Підполив'яним малюванням ніхто в містечку вже не займався<sup>215</sup>.

Багато спільного з декором мисок Смотрича мають вироби із с. Миньківці (нині – Дунаєвецького р-ну Хмельницької обл.), де склалася своєрідна школа підполив'яного малювання в техніці фляндрування з використанням вели-

ких крапок, фляндрованих розет на денці, рядів арок, високих «спускавок», «карбиків» та «кривульок»<sup>216</sup>.

Надзвичайно цікава подільська неполив'яна кераміка. Такі осередки, як Тимар, Тиманівка, Тростянець, Воєводчинці, Павлівка, Верхівка, Ладижин (нині – Вінницької обл.), Адамівка, Пирогівка, Заміхів, Меджибіж, Ставниця (нині – Хмельницької обл.), Гончарівка, Струсів та Будзанів (нині – Тернопільської обл.) відомі чудовим тонкостінним неполив'яним посудом, зокрема горщиками, глечиками, баньками, риночками, макітрами, двійнятами. Конструктивні особливості форм досить різноманітні, однак щодо окремих різновидів посуду можна вивести спільні для всього регіону риси.

Своєрідний стиль ангобних розписів на теракотовому посуді сформувався в с. Адамівка (нині – Вінківського р-ну Хмельницької обл.), де за гончарним кругом працювали переважно жінки<sup>217</sup>. Адамівському посуду, за влучним висловом Т. Романець, «притаманна певна класичність, що викликає асоціацію з канонічними для європейців формами давньогрецького посуду»<sup>218</sup>. Адамівка, разом з м. Зінковом і с. Пирогівка, на початку ХХ ст. щодо кількості гончарів посідала перше місце в Подільській губернії – 867 осіб<sup>219</sup>.

Особливо відомим став адамівський промисел завдяки виробам сім'ї гончаря Якова Бацуци (1854–1932/1933 ?). Горщики, глечики, баньки, макітри розписували доньки майстра – Марія, Катерина, Ганна, Олександра та дружина Одарка<sup>220</sup>. На стінках посудин вони відтворювали сцени з повсякденного життя. Зображували селян за щоденною працею – на полі, біля хати, в оточенні домашніх тварин тощо. Композиції доповнено рослинними мотивами, зображеннями сонця, зірок. Кращі зразки цих розписів вирізняються гармонійним зв'язком з формами посудин, виразними силуетами. Адамівські розписи позначені низкою своєрідних стилістичних рис, які свідчать про унікальність цього явища<sup>221</sup>.

<sup>216</sup> Детальніше див.: *Клименко О.* Самобутній осередок подільського гончарства // *НМ.* – 2009. – № 3/4. – С. 38–43.

<sup>217</sup> *Клименко О.* Гончарні осередки... – С. 164, 165.

<sup>218</sup> *Романець Т. А.* Художні особливості неполив'яного посуду у виробках майстрів Адамівки // *Художні промисли: Теорія і практика.* – К., 1985. – С. 76, 77.

<sup>219</sup> *Прусевич А.* Зазнач. праця. – С. 109.

<sup>220</sup> *Романець Т. А.* Гончарне мистецтво радянського періоду... – Арк. 27.

<sup>221</sup> Детальніше про художні особливості гончарства с. Адамівка див.: *Лащук Ю. П.* Специфіка гончарства Смотрича й Адамівки // *НТЕ.* – 1969. – № 1. – С. 32–36; *Романець Т. А.* Художні особливості неполив'яного посуду... – С. 71–91.

<sup>212</sup> *Клименко О.* Гончарні осередки... – С. 167.

<sup>213</sup> Див.: *Данченко А. С.* Народный мастер и некоторые вопросы его творчества. // *Проблемы народного искусства.* – М., 1982. – С. 96.

<sup>214</sup> ПМА: Записала О. Клименко в червні 1981 року від Василя Качуровського (1921 р. н.).

<sup>215</sup> *Клименко О.* Гончарні осередки... – С. 166–168.

У другій половині ХХ ст. багато адамівських майстрів зберігали традицію формування та розпису теракотового посуду, проте зображенням сюжетних сцен ніхто вже не займався. Провідні майстри – Марія Бугаз, сестри Ганна Гаврилюк та Марія Матанчук, Іван і Марія Зозуляки, Федір та Явдоха Касіянчуки, Євгенія Трембовецька та інші – створювали макітри кількох розмірів, гладушки, «лазони» (квітники), горнятка для пряження молока, горщики, покритки, баньки, збанки, слоїки. Переважали теракотові вироби з червонувато-вохристим приємного відтінку черепком. Розпис у вигляді «кривулок», косих рисок, смуг виконували брунатною з ледь помітним фіолетовим відтінком фарбою<sup>222</sup>.

Вирізняється творчість доньки Я. Бацуци Олександри Пиріжок (1898–1983), яка виточувала на крузі тонкостінний посуд і досконало володіла технікою ангобного розпису по теракоті. Розпис її виробів продовжує здебільшого традицію рослинної орнаментики родини Бацуц. Асортимент виробів майстрині ширший, ніж в односельців: крім горщиків, глечиків, двійнят і макітер, у її доробку трапляються вишукані перснеподібні куманці, а також форми, перейняті з міського посуду (глечики, вазони на ніжках, попільнички). Виробляла майстриня й іграшковий посуд – мініатюрні горщечки-двійнята, баньки, дзбаночки, мисочки. Цікаві й антропоморфні покритки на ринки, маслобійки, оладниці, слої. Декор нанесено брунатно-фіолетовим ангобом за допомогою щіточки на тонкий яскравий червоновохристий черепок. Розпис складається з рослинних та геометричних мотивів.

У с. Пирогівка (нині – Віньковецького р-ну Хмельницької обл.) на початку ХХ ст. було близько ста гончарів<sup>223</sup>, які виробляли неполив'яний посуд. На початку 1980-х років промислом займалися лише троє. Зокрема, Іван Мазуренко (1920 р. н.) робив теракотовий і димлений посуд, оздоблений лискуванням<sup>224</sup>.

У с. Заміхів і прилеглому с. Жабинці (нині – Новоушицького р-ну Хмельницької обл.) 1913 року налічувалося понад сто гончарських родин. На початку 1980-х років, як і раніше, тут виробляли простий посуд (горщики, макітри, гладушки, збанки, бабники, мисочки, вазони для квітів), оздоблений розписом темно-брунатним

ангобом. Черепок здебільшого світло-вохристий. Серед мотивів розпису популярні риси, смужки, дуги, «кривульки», часто нанесені на концентричні лінії, які ділять декор на яруси. Трапляються й полив'яні вироби<sup>225</sup>.

Таким чином, гончарство східних і центральних регіонів України впродовж ХХ ст. пройшло доволі складний шлях розвитку. До початку 1930-х років продовжували функціонувати провідні осередки, продукція яких змінювалась і скорочувалась під впливом низки природних факторів (розвиток фарфоро-фаянсової промисловості, зміна смаків, вплив міської культури тощо). Закономірні процеси було перервано насильницькими методами уряду, що призвели до катастрофічних наслідків. На початку ХХІ ст. гончарство продовжує зникати як традиційний народний промисел. Подібні процеси відбувались і на західних теренах нашої держави. І хоча ситуація там мала свою специфіку, художні особливості форм і декору виробів, асортимент, використання матеріалів і технологія становлять єдине ціле в межах усієї України від сходу до заходу.

Упродовж ХХ ст. західноукраїнське гончарство зазнало інноваційних стильових впливів австро-угорської сецесії, мистецтва Польщі, Чехії, Румунії, радянського реалізму, українського постмодернізму.

На зламі ХІХ–ХХ ст. традиції стали невід'ємною складовою процесу формування українського модерну. Цей стиль органічно ввійшов до народного мистецтва кераміки західноукраїнських земель, поєднався з його орнаментами та формами. Впливи модерну виявилися в асиметричності мотивів декорування посуду.

Проникав модерн у народне гончарство через міжнародні виставки, місцеві навчальні та виробничі заклади. Серед останніх значний вплив мали: коломийська гончарна школа, майстерня в Товстому, фабрика І. Левинського та дослідна станція при Політехніці у Львові. Завдяки бурхливому розвитку засобів комунікації для них був доступний культурно-мистецький обмін із закладами європейських країн. Наприклад, вироби коломийської гончарної школи (ваза-амфора, миска й тарелі) та фабрики І. Левинського були репрезентовані на Всесвітній виставці в Парижі (1900).

Після розпаду Австро-Угорської імперії західноукраїнські землі опинилися під владою Польщі, Чехословаччини та Румунії. У міжво-

<sup>222</sup> Климченко О. Гончарні осередки... – С. 164, 165.

<sup>223</sup> Прусевич А. Зазнач. праця. – С. 12.

<sup>224</sup> Серед гончарів Пирогівки, які працювали до середини ХХ ст., – Тетяна Жердецька (1922 р. н.), Іван (1892–1978) і Ганна (1933 р. н.) Коцюби, Костянтин Мазуренко (1894–1963), Пантелеймон Рудик (1898 – ?) (Климченко О. Гончарні осередки... – С. 165, 166).

<sup>225</sup> Гончарі Заміхова – Іван Кисіль (1924 р. н.), Пелагея Коліжко (1901 р. н.), Явдоха Колубай (1924), Мотря Магльона (1911 р. н.), Ганна Машкатюк (1900 р. н.). Хорошим майстром був Микола Магльона (Климченко О. Гончарні осередки... – С. 166).



енний період (1921–1939) на розвиток гончарства західноукраїнських земель впливали мистецькі традиції цих держав.

Згідно з Ризьким договором 1921 року, Польща, відроджена в результаті розпаду Російської імперії, отримала значну частину українських земель. За польським законодавством, гончарство розглядалось і як ремесло, і як домашній промисел. До останнього воно належало, якщо було допоміжною справою, а також за умови, що у вільний від основного заняття час майстер працював без найманих помічників. Гончар не мав права навіть користуватися допомогою дітей та членів родини, інакше його заняття вже називалося б ремеслом<sup>226</sup>. Крім того, річний дохід від гончарства обмежувався 300 злотими, не враховуючи прибутку від основного заняття<sup>227</sup>.

Після 1939 року радянська влада поширила практику впровадження артілей та руйнування приватної власності й на західну частину України.

У період Другої світової війни гончарний промисел на Західній Україні продовжував діяти. Виготовляли переважно найнеобхідніше домашнє начиння, не приділяючи особливої уваги його декоруванню. Повоєнний період (1945 – початок 1950-х рр.) характеризується тимчасовим поживаленням одноосібного гончарного виробництва, яке було пов'язане зі зруйнуванням керамічних фабрик і заводів.

Незважаючи на сувору податкову політику держави, у 1950–1970-х роках гончарство на західноукраїнських землях розвивалося. У 1970–1980-х роках фабрична кераміка активно витісняла гончарні вироби. Суспільно-економічні процеси середини 1990-х років зумовили згасання об'єднань, які займалися гончарством (заводів, комбінатів та ін.), але поживали домашній промисел.

Народна кераміка *Гуцульщини* та *Покуття* впродовж ХХ ст. зберігала традиції ХІХ ст. Інновації виявилися переважно в асортименті, який збагатився низкою нових виробів (декоративні тарелі, свічники для трьох і п'яти свічок, великі вази, дрібна пластика тощо), та формах посуду.

У першій половині ХХ ст. найбільший внесок у розвиток народної кераміки Косова (нині – районний центр Івано-Франківської обл.) зробили гончарі трьох династій – Волощуків,

Тутурушів і Совіздранюків<sup>228</sup>. Їхні вироби вирізнялися значними розмірами та різноманітністю асортименту, серед якого були й сакральні вироби (кропильниці, напрестольні хрести). А вже в середині ХХ ст. в цьому осередку не виготовляли кахлів, як і мисок великих розмірів.

У Косові в цей період працювали: Павлина (уроджена Совіздранюк, 1891–1964) та Григорій Цвілики (родом з Коломиї, 1900–1952), Катерина Волощук (1902–1976), Марія Тим'як (1889–1970), а пізніше – Марія Совіздранюк (1922 – ?), Вікторія (1932 р. н.) і Ганна (1929 р. н.) Волощук та багато інших майстрів.

У 1929–1934 роках посуд подружжя Цвіликів було відзначено нагородами на багатьох виставках у Львові, Ворохті, Кутах тощо. У ці роки П. Цвілик розпочала виготовляти дитячі іграшки, сюжетні композиції і скульптурки (переважно зображення гуцулів і гуцулок).

Асортимент виробів подружжя Ганни (Совіздранюк) та Михайла Роциб'юків складався з колачів, вазонів, дзбанків, оздоблених рослинними й геометричними мотивами<sup>229</sup>. Починаючи з 1950-х років, їхні твори експонувалися на обласних, республіканських, всесоюзних та міжнародних виставках.

Г. Роциб'юк віртуозно володіла технікою розпису гончарних виробів. Вивіреністю ліній та вдалим застосуванням кольорових полів вирізняється ваза майстрині з колекції НМУНДМ (інв. № К-6615). Використовуючи традиційні зооморфні, фітоморфні та геометричні мотиви з великим почуттям міри, Г. Роциб'юк створювала досконалі композиції.

У 1957 році майстри організували керамічний цех (артіль) при косівській фабриці художніх виробів ім. Т. Г. Шевченка. У 1967 році артіль було реорганізовано у виробничо-художнє об'єднання «Гуцульщина», вироби якого вирізнялися невибагливим декором, порівняно з творами косівського художньо-виробничого комбінату.

У 1960–1970-х роках активно працювали такі гончарі, як Михайло Кікоть (1931 р. н.), Василь (1936 р. н.) та Ганна Аронці, Ганна Хром'як, Марія Терьохіна, Микола Скорецький, Надія Баранюк та Василь Стрипко.

У цей період збільшилося виробництво сувенірів – декоративних тарілок, ваз для квітів, дзбанків, статуеток, барилець, оздоблених рясними смугами «зубців-копитець», великими квітами,

<sup>226</sup> ДАВО. – Ф. 36, оп. 16, спр. 261. Распоряжение воеводы и старосты, донесение гминных управлений о кустарном производстве и списки ремесленников, не имеющих свидетельств. – 1936. – Арк. 10.

<sup>227</sup> Там само. – Арк. 10, зв.

<sup>228</sup> *Кущнір О. В.* Косівська кераміка другої половини ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 2011. – С. 9.

<sup>229</sup> Виставка керамічних виробів родини Роциб'юків / Упоряд. М. І. Бадан. – Івано-Франківськ, 1986. – С. 3.

казковою рослинністю, доповненою зображеннями звірів, птахів, іноді – фігурками гуцулів<sup>230</sup>.

Продовжили традицію дочки Роциб'юків – Стефанія з чоловіком Францом Волощуком, Розалія та її чоловік Юрій Ілюк (спадкоємний гончар зі Старих Кутів, єдиний у Косові майстер, який постійно виготовляв димлену кераміку), а також Орися Козак – учасниця багатьох виставок як у нашій країні, так і за її межами<sup>231</sup>. Серед робіт О. Козак найбільше великих ваз і декоративних тарілок для оздоблення інтер'єру.

У 1970–1980-х роках до народних майстрів активно долучалися професійні керамісти, яких готувало Косівське училище прикладного мистецтва (згодом – Косівський технікум народних художніх промислів). Це було запорукою подальших творчих успіхів цього гончарного осередку<sup>232</sup>.

Заслужений майстер народної творчості України, член НСХУ Надія Вербівська (1929 р. н.) секрети своєї майстерності успадкувала від бабусі П. Цвілик, а також під час навчання в Косівському училищі прикладного мистецтва (1944–1946). Учасниця багатьох всеукраїнських і міжнародних художніх виставок виготовляла декоративно-вжитковий і декоративний посуд, свічники, вази, баранці, напрестольні хрести, кахлі з традиційним для Косова декором. Напрестольний хрест Н. Вербівської з колекції НЦНК «МІГ» (інв. № КН-6871) оздоблений рослинним орнаментом зеленого й брунатного кольорів, доповнених делікатним вкрапленням жовтого. А сюжетну сцену із зображенням гуцула й гуцулки на декоративній тарілці майстриня створила за допомогою лише двох кольорів: коричневого й зеленого (НЦНК «МІГ», інв. № КН-17353). До гончарної справи Н. Вербівська залучила дочку Оксану Кабин-Вербівську (1958 р. н.) та сина Олександра Вербівського (1955 р. н.).

Окрім гончарських родин Волощуків, Роциб'юків і Цвіликів, працювали Іван (1944 р. н.) та Марія (1947 р. н.) Рйопки, В. Швець (1943 р. н.), Г. Біленська (1938 р. н.), І. Софійчук (1935 р. н.).

У 1990-х роках у керамічних цехах гончарство занепадало, але збереглося завдяки приватному виробництву.

Майстри із с. Рожни (Косівський р-н Івано-Франківської обл.) Ігор Радиш та Василь Слижук виготовляли кахлі із сюжетними сценами й рослинними орнаментами, миски, горщики та іграшки.

Євгенія Зарицька використовувала поєднання техніки рельєфних наліпів з ріжкуванням.

Вікторія Хром'як у 1990-х роках розписувала вироби ангобами традиційних кольорів, інколи в поєднанні з риткуванням на білому чи коричневому тлі.

Наступне покоління представлено такими майстрами, як Оксана Бейсюк, Валентина Джуранюк, Людмила Бурмич, Іванна Козак-Ділетта, Ірина Цвілик-Серьогіна, Роман Мицкан, Ігор та Христина Троці, Василь Швець, Уляна Шкром'юк, родини Якібчуків і Трушків.

У Коломиї (нині – районний центр Івано-Франківської обл.) упродовж 1876–1914 років діяла гончарна школа, яка орієнтувала учнів на традиції гуцульської орнаментики. П. Кошак, І. Стадниченко, Т. Урбанський, А. Коструб'як та інші випускники гончарної школи прославилися своїми виробами на багатьох виставках<sup>233</sup>.

У 20–30-х роках ХХ ст. в Коломиї було організовано декілька гончарних майстерень, зокрема майстерні братів Сьом'яків, де виготовляли кахлеві печі<sup>234</sup>. У 1940 році гончарів об'єднали в артіль «Керамік», засновниками якої були гончарі Кароль і Михайло Санойці, Іван Марійчук, Михайло Білоскурський та Антон Патковський.

На початку ХХ ст., на відміну від косівських та пістинських мисок, коломийські вироби декорували переважно фляндрівкою<sup>235</sup>. Орнаментальні мотиви й характер композицій близькі до осередків Західного Поділля. Найпопулярніший мотив – великі й маленькі крапки, які найчастіше утворюють своєрідні квіти або розміщені рядами чи нанесені на концентричні кола. Маленькими крапочками намічають контурні листочки з крапкою в центрі, їхні ряди разом зі смугами, рисками, «кривульками», концентричними лініями слугують обрамленням композицій з букетом або хрещатим мотивом у центрі миски, утвореним крапчастими квітами, листочками, своєрідними «сосонками». Популярні також композиції із зображенням хреста, оточеного орнаментальними смугами, які часто зводяться до кількох рядів концентричних кіл або, навпаки, складаються із широкої смуги рослинних і геометричних мотивів, поєднання яких утворює низку варіантів.

К. Санойца (1911–1945)<sup>236</sup> виготовляв декоративний посуд, який розписував зооморфними мотивами (зображував півників, оленів, рибок,

<sup>230</sup> Лащук Ю. Українські гончарі. – С. 36.

<sup>231</sup> Там само. – С. 5.

<sup>232</sup> Там само. – С. 34–36.

<sup>233</sup> Баран Р. Коломия – центр гончарства // Народний дім. – Коломия, 1993. – № 1. – С. 9–14.

<sup>234</sup> Там само.

<sup>235</sup> Там само. – С. 58, 59.

<sup>236</sup> Баран Р. Коломия – центр гончарства // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – К.; Опішне, 1993. – Кн. 1. – С. 290.



пташок), оточуючи їх фітоморфними елементами (квітами, листочками).

Доробок відомої династії гончарів Кахнікевичів є визначним явищем у коломийській кераміці. Василь Кахнікевич (1917–2001) народився в родині Марії Білоскурської та Федора Кахнікевича. Білоскурські та Кахнікевичі відзначалися високою майстерністю випалювання виробів. Після першого випалу виробу покривали поливою та знову випалювали з метою отримання золотаво-коричневого кольору з багатьма відтінками: від темно-коричневого до червоного. Дочки В. Кахнікевича Надія Никорович (1947 р. н.) та Марія Кахнікевич (1951 р. н.) успадкували секрети гончарного ремесла. На межі ХХ–ХХІ ст. давні традиції коломийського гончарства продовжили Лариса Цибульська (1949 р. н.), а згодом – молодий майстер Сергій Никорович.

Відомий центр гончарного промислу Пістинь (нині – село Косівського р-ну Івано-Франківської обл.) репрезентує творчість знаного гончаря Петра Кошака (1864–1940/1941 ?). Після закінчення коломийської гончарної школи (1894–1897) майстер створював переважно декоративну кераміку. П. Кошак відкрив власну майстерню, де виготовляв вази, щедро оздоблені сюжетно-орнаментальними композиціями, кахлі та посуд – тарілки, миски, колачі, плесканки, дзбанки. Його вироби неодноразово було відзначено нагородами на виставках у Львові (1894), Косові (1904) та Коломиї (1912).

Від початку до середини ХХ ст. століття гончарний промисел у цьому осередку поступово згасає. Останні пістинські майстри – Йосип Табахорнюк (працював у Коломиї до 1958 р.) та Казимир Возняк (працював у Познані (Польща) до середини 1990-х рр.)<sup>237</sup>.

На початку ХХ ст. в Пістині працювали Микола Стадниченко (кінець ХІХ – перша третина ХХ ст.), Павло Волощук (1856–1938), Кароль Гайталович (1876–1943), Розалія Спольницька (близько 1860 – 1940), Антоній (близько 1878/1979 ? – 1943/1944 ?) та Микола Зондюки (1879–1939), Домінілла Романовська (1886–1942), Петро Сігарський (1887–1932), Йосип Табахорнюк (1891–1958), Петро Лазарович (кінець ХІХ – перша половина ХХ ст.), Францішек Марковський (близько 1862 – 1940), Петро Кошак (1864–1940/1941 ?), Петро (1873–1924) та Микола Тимчуки (1860–1911)<sup>238</sup>.

К. Возняк гончарював у Пістині в 1930-х роках. Творчість майстра формувалася під

впливом П. Кошака. Окремі його вироби свідчать про органічне поєднання традицій та інновацій. Зокрема, нову на той час форму – корпус для годинника – майстер оздоблював вишуканим традиційним фітоморфним орнаментом, у який органічно вплітав зображення птахів (НМНМГП, інв. № 337).

Традиційно народні майстри застосовували техніку риткування по облитому білим ангобом тлу. У декорі пістинської кераміки, поряд з геометричними, рослинними та зооморфними мотивами трапляються сюжетні композиції. Береги пістинських мисок здебільшого прикрашали смугами «зубців», «копитець», «кучерів», гачкоподібних елементів у найрізноманітніших поєднаннях і комбінаціях.

Сюжетні мотиви на пістинських кахлях і мисках – музики в корчмі та «водіння ведмедя», двоє чоловіків зі шпагою, пари (чоловік і жінка), які цілуються або танцюють. Миски цього осередку вирізняються варіативністю образів вершників, більшість з яких «рухається» справа наліво, з пістолями та шпагами в руках.

На початку ХХ ст. у містечку Кутах і с. Старі Кути (нині – села Косівського р-ну Івано-Франківської обл.) виготовляли гончарні вироби, форми й декор яких нагадували кераміку Косова – горщики, горнята, двійнята, макітри, вази. Тут на зламі ХІХ–ХХ ст. працювали Антон і Яків Влоси, Петро Заріцький та інші майстри<sup>239</sup>.

Для народної кераміки Кутів характерні як прості геометричні й рослинні, так і майстерно виконані складні композиції, інколи перенасичені елементами декору. Для оздоблення виробів, крім традиційних кольорів (зеленого, жовтого, коричневого), у ХХ ст. почали використовувати ще й синій. Форми гончарних виробів Кутів можна поділити на дві групи: традиційні (дзбанки, куманці, барильця, калачі, близнюки тощо) і форми, на яких виразно позначилися інноваційні впливи (вироби, що мають розширену основу на високій ніжці, зубчасті або хвилясті, вигадливо вигнуті вінця та деякі фігури тощо)<sup>240</sup>. Траплялися зразки з перенасиченням декору.

Спосіб розміщення фітоморфного орнаменту – гірлянд квіток з листками – переважно горизонтальний. На плесканках трапляються зображення птахів в облямуванні квітки з листками. Орнаменти, нанесені гравіюванням, підсилювали традиційними кольорами (жовтим, зеленим, коричневим)<sup>241</sup>.

<sup>237</sup> Слободян О. Пістинський центр гончарства ХІХ – першої половини ХХ ст. (Історія, типологія, художні особливості, майстри): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 2001. – С. 16.

<sup>238</sup> Там само. – С. 15.

<sup>239</sup> Лащук Ю. Покутська кераміка. – Опішне, 1998. – С. 35.

<sup>240</sup> Матейко К. І. Народна кераміка західних областей Української РСР. – К., 1959. – С. 96.

<sup>241</sup> Там само. – С. 96, 97.

Олекса Ілюк (1865–1940), Іван Бойчук (1891–1933), Федір (1884–1944) та Михайло (1907–1982) Угринюки декорували твори ритованими смугами рисок, крапок, «кривульок». Елементи декору на вінцях глеків, мисок і макітер витискували пальцями або паличками, нерідко під час обертання гончарного круга. У місцевому музеї зберігаються зразки димленої кераміки. У 1907 році в Старих Кутах оселився і працював пістинський гончар Яків Волощук (1863–1915). Він продовжив гончарські традиції свого села, тим самим вплинувши на розвиток орнаментики.

У 1956 році артіль «Килимарка» відкрила в Кутах керамічний цех, де працював один з видатних майстрів Михайло Волощук (1906–1959). Серед його виробів переважають декоративно-вжиткові твори. Самобутністю вирізняються миски майстра зі смугами «зубців», «копитець», кіл, еліпсів та «кучерів» на краях.

Основною продукцією цеху були вази (вазикошечки, вази-кльоші на ніжці, низькі овальні вази з профільованими зубчастими вінцями), колачі, барильця, близнюки, тарілки, маслянки, підвазонники, а також свищики у вигляді птахів<sup>242</sup>. Степан Брошкевич (1907–1946) упроваджував не завжди вдалі інновації, розписуючи вироби геометричним орнаментом, характерним для вишивки, та використовуючи багато синього кольору. Відомими майстрами були Михайло Радомський (1893–1961) та його син Володимир (1928 р. н.). У музеях зберігаються свічники Івана Волощука (1889–1931), що за формою близькі до давніх свічників з Пістиня, але мають своєрідний розпис.

Димлений посуд виготовляли в містечках Снятин і Тисмениця (нині – районні центри Івано-Франківської обл.).

Визначними гончарними осередками **Закарпаття** у ХХ ст. були Вільхівка, Драгово, Дубовинка, Ужгород, Мукачеве та Хуст. У другій половині ХХ ст. гончарне виробництво посуду поступово згорталося. Якщо в 1960 році в Дубовинці працювало 12 гончарів, Драгові – 10, Вільхівці – 8, Хусті – 4, Великих Ком'ятах та Ужгороді по 3, Мирчі, Мідяниці, Гуді, Велятині, Тячеві – по 1-2, то в 1988 році гончарювали поодинокі майстри в селах Великі Ком'яти, Королеве, Дубовинка (нині – вул. Кірова, смт Королеве), Теків (Виноградівський р-н) та Вільхівка (Іршавський р-н)<sup>243</sup>.

Упродовж ХХ ст. на Закарпатті основними видами декорування гончарних виробів залиша-

лися орнаментальний розпис, поєднання ритування («урізу») з розписом, декоративне покриття поливами та ліпне декорування. В оздобленні виробів майстри найчастіше застосовували поєднання червоного, зеленого, білого та чорного кольорів. Така кольорова гама властива народній кераміці Закарпаття. Характерними були такі мотиви, як «косичка», «прутик», «жолудь», «деревице», «пасок», «шнурок» та ін. Горни для випалювання глиняних виробів у цьому регіоні зберегли архаїчні форми<sup>244</sup>.

Великими тонкостінними горщиками, мисками, макітрами, глечиками та корчагами відоме с. Драгово (нині – Хустського р-ну). Вони неполив'яні, розписані смугами геометричного червоного орнаменту або ж оздоблені відтиска-ми орнаментального валика чи коліщатка<sup>245</sup>.

Відомим центром виробництва кераміки на Закарпатті було м. Хуст. У 1947 році при хустській артілі ім. Хрущова організовано керамічний цех, у якому працювали відомі майстри Михайло й Микола Лемки та М. Мілер. Найважливішими видами їхньої продукції були «товкани» – глечики для молока. Виготовляли вони й миски, «тандзірі» – тарілки, «пивники» – горнята для води<sup>246</sup>.

На гончарних виробках с. Вільхівка (нині – Іршавського р-ну) переважає декор, який виконували в техніці «уріз» – сграфіто по темному тлу. «Уріз» доповнювали також вільними мазками білої чи зеленої фарби<sup>247</sup>. Майстри Михайло та Іван Галаси, Василь Газдик (1927 р. н.), Іван Ребрик та інші постійно брали участь в обласних та республіканських художніх виставках. М. Галас (1921–1993) – один з найвідоміших закарпатських майстрів. Його роботи експонувалися на персональних виставках 1978-го і 1982 років в Ужгороді, на виставках українського народного та декоративного мистецтва в Санкт-Петербурзі, Вільнюсі, Талліні. Орнамент творів М. Галаса включав фітоморфні мотиви, збагачені деякими геометричними елементами.

У виробках із с. Дубовинка (нині – Виноградівського р-ну) переважає яскраво-червоне забарвлення. Іван та Павло Малети відразу по сирих стінках виробів широкими мазками пензлика наносили рослинний орнамент та «перстилки»<sup>248</sup>.

У першій половині ХХ ст. у с. Гудя (нині – Виноградівського р-ну) працював гончар Ю. Гевкан. У селищі Королеве (Виноградівський р-н)

<sup>242</sup> Там само. – С. 96.

<sup>243</sup> Байрак Я. З історії розвитку гончарства та техніки і технологія гончарського виробництва на Закарпатті // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – К.; Опішне, 1993. – Кн. 1. – С. 295.

<sup>244</sup> Там само. – С. 297, 298.

<sup>245</sup> Лащук Ю. Українські гончарі. – С. 36.

<sup>246</sup> Матейко К. І. Народна кераміка західних областей Української РСР. – С. 97.

<sup>247</sup> Лащук Ю. Українські гончарі. – С. 36.

<sup>248</sup> Лащук Ю. Українські гончарі..

1964 року було відкрито гончарний цех, у якому працювали Ф., І. та П. Сідеї, П. Палкуц, А. Волошин. У Виноградіві традиційну кераміку виготовляв гончар Ф. Черницький (1907 р. н.).

У закарпатських гончарних виробках ХХ ст. відчувається вплив мукачівського та ужгородського цехів, що діяли в ХІХ ст.<sup>249</sup>

Ужгородські майстри прикрашали посуд геометричними та рослинними мотивами. Найчастіше вживали прямі та хвилясті лінії, укладені вертикально на поверхні посуду («паски», «шнурки»). Визначними майстрами Ужгорода були Я. Петровчик, С. Гривняк, Г. Бембовик, Я. Бендик, Байда та ін.<sup>250</sup> Посуд розписували геометричними та фітоморфними візерунками<sup>251</sup>.

Майстер Андре Гіді (1944 р. н.) із с. Велика Добронь (Ужгородський р-н) виготовляє речі сувенірного характеру. Уміло поєднавши пластичні знахідки й роботу всього з трьома кольоровими поливами (брунатною, зеленою та чорною), гончар створив оригінальну композицію з двох ваз у вигляді чоловіка та жінки (НЦНК «МІГ», інв. № 16430/1-2).

Упродовж ХХ ст. кількість гончарних осередків на Закарпатті зменшилася. Тут значну роль відіграла концентрація керамічного виробництва на великих підприємствах. Так, у Виноградіві та Іршаві було створено керамічні цехи із сучасним технічним устаткуванням при райпромкомбінатах, у Хусті – гончарний цех на керамічному заводі, у Берегові – фабрику майолікових виробів, в Ужгороді – керамічний цех фабрики художніх виробів<sup>252</sup>.

У Чернівцях на початку ХХ ст. працював керамічний завод, який, крім черепиці, виготовляв гончарний посуд та кахлі. Найвідомішими осередками гончарства на **Буковині** у ХХ ст. були села Коболчин (Сокирянський р-н), Малинці (Хотинський р-н), Вашківці (Вижницький р-н Чернівецької обл.) та Садгора (за адміністративним поділом на кінець ХХ ст. – Садгірський р-н міста). В орнаменті виробів переважали рослинні мотиви, що мали багато спільного з гуцульською керамікою. Гончарі в Коболчині на межі ХХ–ХХІ ст. випалювали теракотові та димлені вироби. Традиційний асортимент виробів наприкінці ХХ ст. поповнився вазами, келихами, тарелями та сільничками. Гончарний посуд орнаментували переважно геометричними мотивами, які розміщували вертикально по всій поверхні

виробу. Серед відомих коболчинських гончарів – І. Мазур, В. Гончар, В. Мамавка, І. Миколайчук, Ф. Мудрик, С. Горчан та інші, роботи яких експонувалися на виставках у Києві, Кишиневі та Монреалі. Зокрема, І. Мазура нагороджено дипломом Спілки художників СРСР<sup>253</sup>. На початку 1980-х років для майстрів із с. Коболчин Молдова стала основним ринком збуту гончарного посуду. У 1983 році виробничо-художні майстерні чернівецького відділення Художнього фонду України уклали угоду з чотирма коболчинськими майстрами<sup>254</sup>. Ю. Лащук позитивно відзначав надомництво, коли майстер залишався центральною фігурою промислу, а його твори зберігали цілком самобутній характер<sup>255</sup>.

Гончарним виробам Садгори притаманна традиційна кольорова гама – поєднання синього, блакитного, коричневого й зеленого кольорів. Вони орнаментовані фітоморфними мотивами на білому тлі. Після воз'єднання Північної Буковини з Радянською Україною в Садгорі на базі гончарного осередку було створено промислову артіль, діяльність якої перервала Друга світова війна. У 1946 році артіль відновила свою роботу під назвою «Червоний керамік». До неї увійшло шість гончарів: О. та Е. Гулінські, М. Лахнюк, О. Заборонюк, Д. Ткачук та Г. Коржовий<sup>256</sup>. У 1940-х роках у Садгорі виготовлення мисок, дзбанків, глечиків та горщиків значно зменшилося, поступившись місцем декоративним вазам, які декорували нанесенням на виріб різнокольорових полив.

Артіль «Червоний керамік» було закрито, а декілька старих садгірських гончарів перейшли працювати на чернівецький керамічний завод, де в гончарному цеху виготовляли переважно неорнаментовані миски та глеки. У 1986 році звільнився останній садгірський гончар. Фактично ж промисел перестав існувати ще в 1940-х роках<sup>257</sup>.

У с. Малинці гончарі І. Поштар, Д. Буштап та В. Поладійчук випалювали теракотовий посуд<sup>258</sup>. Упродовж ХХ ст. зберігався традиційний асортимент: горщики, двійнята, трійнята, макітри, глечики, дзбанки, баньки. Орнаментували посуд пе-

<sup>249</sup> Лащук Ю. Закарпатська народна кераміка. – Ужгород, 1960. – С. 6.

<sup>250</sup> Матейко К. І. Народна кераміка західних областей Української РСР. – С. 72.

<sup>251</sup> Там само. – С. 97.

<sup>252</sup> Байрак Я. З історії розвитку гончарства... – С. 295.

<sup>253</sup> Бордіян В. Проблеми буковинського гончарства // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – К.; Опішне, 1993. – Кн. 1. – С. 288.

<sup>254</sup> Там само.

<sup>255</sup> Лащук Ю. Художня спадщина і сучасна творча практика в гончарстві України // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – К.; Опішне, 1993. – Кн. 1. – С. 33.

<sup>256</sup> Бордіян В. Зазнач. праця. – С. 286.

<sup>257</sup> Там само.

<sup>258</sup> Там само.



реважно прямими, хвилястими та зигзаго-подібними лініями, які ритмічно чергувалися.

У ХХ ст. на Львівщині гончарством займалися в таких осередках, як Шпиколоси, Глинськ, Миколаїв, Дрогобич, Гавареччина, Лагодів, Червоноград, Стара Сіль, Судова Вишня, Комарне, Лисовичі, Болехів, Галич, Потелич, Свидниця, Немирів та ін.

На межі ХІХ–ХХ ст. в Гавареччині працювало більше 60 майстрів<sup>259</sup>. На середину ХХ ст. промисел занепав. У 1970–1980-х роках його відродженням зайнялися львівські митці Ярослав і Ярослава Мотики, Я. Славінський, Товариство Лева. У цей час у Гавареччині гончарювали Василь Архимович (1915 р. н.), заслужені майстри народної творчості України Володимир (1916–1991) і Мар'ян (1931–2000) Бакусевичі та Степан Гарбузинський (1911–1996), які на замовлення виготовляли димлені дзбанки, гладішки, горщики, двійнята, друшляки, свічники, мисочки та скульптуру (баранців) з темно-сірим (майже чорним) черепком<sup>260</sup>.

Серед провідних гончарів Гавареччини ХХ ст. – Яків Домарицький, Андрій Вердиба, Павло Лісковський, Василь Пньовський, Дмитро, Мирон та Євген Вислинські, Роман Гарбузинський. Вироби заслуженого майстра народної творчості України Дмитра Вислинського (1901–1984) у 1984 році на Міжнародній виставці кераміки в італійському місті Фаєнца були удостоєні золотої медалі<sup>261</sup>. На початку ХХІ ст. в селі працювали лише Євген (1962 р. н.) і Богдан (1974 р. н.) Бакусевичі та Володимир Гарбузинський (1964 р. н.), які перейняли секрети гончарського ремесла у своїх батьків – М. Бакусевича та Р. Гарбузинського<sup>262</sup>.

У першій половині ХХ ст. чорнолощену кераміку виготовляли і в с. Шпиколоси (нині – Золочівського р-ну Львівської обл.). Найвідомішим майстром був Дмитро Муц. У 1980-х роках продовжувала працювати його невістка Ганна Муц (1938 р. н.), яка навчалась у своєї матері Марії Білецької (1912 р. н.) та свекрухи

Явдохи Муц (1905–1975). Для посуду цього осередку характерний червоний черепок. Його покривали прозорою поливою й декорували ритуванням та відбитками штампа («кривульками», лініями, «зубцями», смугами рослинного орнаменту у вигляді квітів та листочків). Асортимент виробів здебільшого традиційний. За гончарним кругом працювали переважно жінки<sup>263</sup>.

Миколаїв (нині – районний центр Львівської обл.) славився чорнодимленим посудом. На початку ХХ ст. тут застосовували стримані розписи різком: смуги, риси, листки, з яких укладали своєрідну «квітку»<sup>264</sup>. Іграшки та керамічну скульптуру створювали Йосип Лободець та Іван Сім'янович (1870–1928)<sup>265</sup>. Славилась артіль «Червона зоря», при якій у 1944 році було організовано гончарний цех. Серед виробів цеху значний попит мали дзбанки, баньки, миски та вази. З-поміж виробів гончарного цеху інноваційними були великі вази, якими прикрашали клуби, бібліотеки, будинки народної творчості тощо. Якщо до 1939 року в Миколаєві виготовляли здебільшого чорнодимлений посуд, то згодом переважав полив'яний світло-червоного кольору. Декорували такі вироби найчастіше геометричним орнаментом, який складався з прямих, ламаних, перерваних та зигзагоподібних ліній. На світло-червоному тлі виробів контрастно виступав орнамент, нанесений білою глиною<sup>266</sup>. Вироби миколаївських гончарів збували в Комарні, Стрию, Ходорові, Дрогобичі, Львові, Болехові, Самборі та Сколі.

Гончарний осередок с. Стара Сіль (нині – селище міського типу Старосамбірського р-ну Львівської обл.) у першій половині ХХ ст. був відомий виробництвом іграшок-брязкалець, свищиків та «файок» – керамічних люльок. Микола Лікун – останній майстер цього осередку, який робив «файки» у 1950-х роках<sup>267</sup>.

У м. Червонограді традиційне гончарство намагався відродити І. Братко (1968 р. н.).

Народній кераміці Тернопільщини притаманні особливості гончарства як Західного Поділля, так і Волині. Окрім того, на становлення гончарства в цьому регіоні суттєвий вплив мали традиції Східного Поділля та

<sup>259</sup> Кравченко Я. Щоб не зупинився гончарний круг // УКЖ. – 2002. – № 4 (6). – С. 71.

<sup>260</sup> Клименко О. Гончарні осередки... – С. 164; Мотиль Р. Бакусевич Володимир Петрович // Енциклопедія сучасної України. – К., 2003. – Т. 2. – С. 122; Мотиль Р. Бакусевич Мар'ян Мар'янович // Там само; Гарбузинська М. З. Гарбузинський Степан Романович // Енциклопедія сучасної України. – К., 2006. – Т. 5. – С. 396.

<sup>261</sup> Мотика М. Я. Вислинський Дмитро Олексійович // Енциклопедія сучасної України. – К., 2005. – Т. 4. – С. 444.

<sup>262</sup> Мотиль Р. До проблеми збереження гаварецького осередку димленої кераміки // УКЖ. – 2002. – № 4. – С. 68, 69.

<sup>263</sup> Клименко О. Гончарні осередки... – С. 163, 164.

<sup>264</sup> Лацук Ю. Дещо про українську кераміку // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – К.; Опішне, 1993. – Кн. 1. – С. 72.

<sup>265</sup> Гнатів М. Червоні коні // Жовтень. – 1977. – № 8. – С. 109.

<sup>266</sup> Лацук Ю. Дещо про українську кераміку. – С. 72.

<sup>267</sup> Лацук Ю. П. Мистецтво бойківської кераміки // НТЕ. – 1989. – № 1. – С. 37.

Галичини. Народній кераміці Тернопільщини властиві традиційні техніки та способи декорування – розпис, риткування, лощення, фляндрівка, мармурування.

На межі XIX–XX ст. відомим осередком був Буданів (нині – село Тербовлянського р-ну Тернопільської обл.), де виробляли традиційний теракотовий і чорнодимлений посуд з підполив'яним розписом. Горщики орнаментували на плічках. Слід виокремити чорнодимлений посуд буданівського майстра Теофіла Земського, прикрашений рослинним орнаментом, що виконаний технікою лощення. На горщики конусоподібної форми гончар наносив рослинні мотиви, що склалися з дубових і каштанових листків<sup>268</sup>.

Димлений посуд здавна виготовляли в Микулинцях, Заліщиках, Струсові, Скалаті, Устечку й Торському. Високими мистецькими якостями вирізнялася кераміка Бережан, Підгайців та Копичинців. Майстри з Бережан надавали виробам оригінальних форм та прикрашали їх своєрідними композиціями, утвореними вишуканим фляндрованим розписом на білому та брунатному тлі. На баньках і дзбанках декор складався з кількох горизонтальних поясів, найвиразніший з яких розміщено на плічках: стилізовані квіти, спіралеподібні елементи, ягідки, гілочки, риси. Подібними мотивами оздоблювали й миски, іноді суцільно заповнюючи дзеркало й стінки посудини. «Завдяки тонкому художньому чуттю майстрів, такі розписи не перевантажені, а легкі, врівноважені й вишукані, як мереживо. Важливу роль тут відіграє ритміка найпростіших мотивів»<sup>269</sup>.

У Кременецькому повіті, що етнографічно тягнє до Волині, гончарний промисел у 1900-х роках був не централізованим, а розкиданим по всій території повіту<sup>270</sup>. Миски Кременеччини оздоблювали технікою фляндрування, вільними набрисками зеленої, фіолетово-рудої та коричневої поливи. Іноді набриски зеленої фарби, які створювали акварельний ефект, виконували по прозорій поливі, нанесеній на розпис. У 30-х роках XX ст. тут працював Микола Марченко, який прикрашав вироби в техніках ріжкування і фляндрування на червонувато-брунатному тлі білою й зеленою фарбами вертикальними і горизонтальними лініями, розміщеними по всій по-

верхні посуду<sup>271</sup>. Творча спадщина цього майстра особливо вирізняється віртуозно мальованими дзбанками.

У другій половині XX ст. на Тернопільщині діяли такі гончарні осередки: Вишнівець, Залісці, Великий Кунинець (Збараський р-н), Сураж (Шумський р-н), Гончарівка (Монастирський р-н), Товсте (Гусятинський р-н) і м. Борщів. Чорнодимленою лощеною та теракотовою неполив'яною керамікою відомі Микулинці, Струсів, Гончарівка, Великий Кунинець та Малі Садки.

Місцеві традиції Бережан, Копиченець, Підгайців, Антонівців, Золотого Поток і Товстого (Заліщицький р-н) утілені в творчому доробку гончарів кінця XIX – XX ст.

У 1930-х роках гончарі, намагаючись конкурувати з промисловим виробництвом кераміки, застосовували підполив'яний розпис. Майстерно володіли цією технікою гончарі Кременця (М. Марченко), Великої Іловиці (Є. Карловський) та Великого Кунинця (К. Марчук).

Визначним осередком мальованої кераміки кінця XIX – початку XX ст. було м. Товсте (нині – с. Товсте Гусятинського р-ну), де в цей період функціонувала гончарна школа. Майстер Яків Прикарський наносив орнаменти технікою риткування, подібно до майстрів Косова, Коломиї та Пістиня. Він використовував зооморфні мотиви: риби, олені тощо, часто поєднані з рослинними й виконані лінійно, силуетно. Основні риси цих зображень – лаконізм композицій, чітка виразність та єдність мотивів.

Відродити й продовжити традиції гончарів з Товстого намагався випускник косівського училища прикладного мистецтва В. Бардачевський, заснувавши в 1989 році гончарську школу.

Тарелі, горнятка, макітри, підсвічники, глечики, миски, кухлі, горщики й вази, виготовлені В. Бардачевським у Товстому в 1993 році, представлені в ТКМ. Орнаментальними мотивами є квітка, хрест у квітці, хрест з галузками та декоративними поясами.

Гончарі с. Копичинці (нині – Гусятинського р-ну) прикрашали вироби геометричним орнаментом, виконаним ріжкуванням білою і зеленою фарбою на брунатному тлі. Дзбанки з розширеною шийкою оздоблювали переважно декількома горизонтальними поясами геометричного орнаменту. Тут до 1931 року працювало двадцять гончарів. Полив'яні вироби прикрашали риткуванням, ріжкуванням білою фарбою на брунатному тлі, а всі елементи декору розміщували різними

<sup>268</sup> Матейко К. І. Народна кераміка західних областей Української РСР. – С. 65.

<sup>269</sup> Романець Т. А. Гончарне мистецтво радянського періоду... – Арк. 28.

<sup>270</sup> Городецький М. Д. Кустарная промышленность Вольнской губернии. Ее настоящее и возможное будущее. – Житомир, 1901. – С. 32.

<sup>271</sup> Матейко К. І. Народна кераміка західних областей Української РСР. – С. 65, 66.



за шириною смугами<sup>272</sup>. Виготовляли миски суцільно покриті зеленою поливою та декоративні миски з розетоподібними композиціями.

Виробництвом мисок у 1920-х роках славилася Товсте (нині – селище міського типу Заліщицького р-ну). Основними мотивами розпису на дні мисок були вазоподібні композиції, навколо яких під вінцями розташовували притаманні цьому осередку ритмічно повторювані хвильки, смужки, косі рисочки. За колоритом виробу наближені до покутських і гуцульських<sup>273</sup>.

В інших гончарних осередках Заліщицького району (у Бедриківцях, Кошилівцях, Устечку) виготовляли чорнодимлений посуд та іноді неполив'яний, який розписували ангобами.

Наприкінці ХХ ст. гончарний промисел зберігся тільки в Гончарівці (Монастирський р-н). Ним у 1980-х роках займалося п'ятнадцять родин, а на зламі століть – лише чотири. Зокрема, родина Удовинів передавала з покоління в покоління секрети виготовлення виробів із глини. Гончарювали дід Іван Миколайович (1892–1976), батько Василь (1928–1996), відмінно володів мистецтвом кераміки й син Іван. Віктор Удовин (1962 р. н.) оздоблював вироби переважно геометричними мотивами, а його брат Іван Михайлович (1926–1996) – фітоморфними. Декор традиційно для цього осередку наносили за допомогою різних штампиків.

Творчий доробок Івана Бойка (1932 р. н.) містить не тільки традиційний асортимент посуду, але й пластику малих форм. Майстер підкреслював основні площини форми, створював вишукані ритмічні смуги декору<sup>274</sup>.

Упродовж ХХ ст. в Гончарівці зберігався традиційний асортимент виробів. Для деяких предметів характерні візерунчасті мотиви, які гончар штампував дерев'яним коліщатком.

Донедавна декілька гончарів працювало в с. Залісці (Збаразький р-н), виготовляючи традиційні вироби. У ККМ на Тернопільщині зберігаються твори лощеної кераміки початку ХХ ст. із цього села<sup>275</sup>. На початку ХХІ ст. тут робили здебільшого неполив'яний теракотовий посуд.

На зламі ХХ–ХХІ ст. виготовлення чорнолощеної кераміки, якою донедавна славилася Тернопільщина, перебувало на межі зникнення. Цим промислом на початку ХХІ ст. володіли лише І. Бойко з Гончарівки (Монастирський р-н), С. Дяків з Голгоче (Бережан-

ський р-н)<sup>276</sup>, С. Романюк з Духова (Кременецький р-н) та окремі майстри із с. Залісці.

Для народної кераміки **Волині** ХХ ст. притаманний стриманий лаконічний декор: чим південніше розташовувалися гончарні осередки краю, тим більше збагачувалися орнаментальні композиції кольоровими та графічними елементами. Регіональні особливості форм – високе розташування пука, конусоподібність нижньої частини, видовженість, стрункість, тулуба; в орнаментиці домінували геометричні мотиви, меншою мірою – рослинні, і лише в окремих випадках – зооморфні.

Серед технік декорування найширше використовували риткування (рифлення, орнаментальне продряпування) та витискування, доліплювання деталей, набризки кольоровими поливами, розпис ангобами, підполив'яний розпис, ріжкування, фляндрування, лощення.

В Острозькому повіті найбільший гончарний промисел у 1900-х роках зафіксовано в с. Вілія (нині – Острозького р-ну Рівненської обл.). Гончарні вироби селяни возили на ярмарки до Острога, Рівного, Луцька, Кременця, де вимінювали на хліб, крупу та інші продукти харчування. Поклади гончарної глини, ринки збуту, розвинене гончарство в с. Вілія до початку 20-х років ХХ ст. сприяли розквіту промислу в сусідньому с. Карпилівка, де майже в кожній оселі був гончар<sup>277</sup>. Під час Другої світової війни старовинний гончарний осередок с. Вілія залишався діючим. Тут працював Андрій Ліщенко (1929 р. н.), що перейняв секрети гончарства у свого діда Якіма Семенюка (1878–1946)<sup>278</sup>. Він виготовляв різноманітний посуд, прикрашений опискою<sup>279</sup>. Вироби А. Ліщенко зберігаються в ЛММВ ім. М. Островського. Після війни тут гончарював П. Остапчук (1938 р. н.), допомагала йому дружина Є. Остапчук (1939 р. н.).

На початку ХХ ст. гончарний промисел процвітав у м. Острозі Рівненської області. У 1929 році тут працювало 18 гончарів, які отримали так звані ремісничі картки, тобто мали статус ремісників<sup>280</sup>. За архівними даними, 1929 року

<sup>272</sup> Дяків О. Західноподільські осередки гончарства // НМ. – 2005 – № 3/4. – С. 15–17.

<sup>273</sup> Там само.

<sup>274</sup> Там само.

<sup>275</sup> Лащук Ю. Дещо про українську кераміку. – С. 73.

<sup>276</sup> Дяків О. Західноподільські осередки гончарства. – С. 15–17.

<sup>277</sup> Романчук О., Данилюк М. Село Карпилівка на Білогірщині – осередок гончарства в краї // Матеріали VII–IX Острозької конференції «Остріг на порозі 900-річчя» 1996–1998 рр. – Остріг, 2000. – С. 121.

<sup>278</sup> ПМА: Записала Г. Істоміна 14 липня 2006 року в с. Вілія Острозького р-ну Рівненської обл. від Андрія Ліщенко (1929 р. н.).

<sup>279</sup> Там само.

<sup>280</sup> ДАВО. – Ф. 36, оп. 16, спр. 1398. Список ремісників Здолбуновського повіта, составлений 13 мая 1929 г. – Арк. 7; 10; 14, зв; 15; 18; 18, зв; 19, зв.

тут працювали Яків Ярмолук, Іван та Федір Коренійовські, Клим Перепелиця, Арсеній Вертелецькі, Павло Мельниченко, Федір Талашук, Григорій Ярмдук, Федір Малецькі, Олексій Поліщук, Григорій Іщук, Антон Барчаковський та Лукаш і Сергій Симоновичі<sup>281</sup>. За польським законодавством, до ремісників зараховували тих гончарів, які мали менше 2 га землі<sup>282</sup>.

У 1944 році в Острозі було організовано промкомбінат, в асортименті якого значне місце посідали гончарні вироби. У другій половині ХХ ст. гончарство в місті занепало.

У 1901 році в с. Велика Клецька (нині – Корецького р-ну Рівненської обл.) гончарством займалося 7 сімей<sup>283</sup>. У сусідньому с. Мала Клецька на той час також працювали гончарі<sup>284</sup>. Гончарі із с. Велика Клецька Михайло Коваль (1932 р. н.) та Іван Лашта продавали посуд у Березне, Корець, Гошу, Соснівку<sup>285</sup>. У селі працювали також такі гончарі, як Василь, Мефодій, Федір та Григорій Лашти. У Дубенському повіті в Будеразькій волості (станом на 1901 рік) гончарством займалися в селах Залібівка (13 сімей), Мощаниця (21 сім'я) і Ступно (22 сім'ї)<sup>286</sup>. У 1901 році гончарний промисел існував також у с. Дермань Мізоцької волості<sup>287</sup>. У с. Залібівка (нині – Здолбунівського р-ну Рівненської обл.) Мусій Панащук (1878–1952) працював до Другої світової війни та в повоєнні роки, славився виготовленням «сивих» димлених баньок з вузьким горлом. Тут у повоєнні роки гончарювали Іван Панащук, Степан і Петро Тихончуки, Лукаш Повар та ін.

У м. Березному (нині – районний центр Рівненської обл.) на межі ХХ–ХХІ ст. працював єдиний на Рівненщині майстер димленої кераміки Віктор Андрощук. Навчався він у Гавареччині в Мар'яна Бакусевича. В асортименті майстра багато як традиційних, так і інноваційних виробів. Речі побутового вжитку, скульптурки та іграшки В. Андрощука експонувалися на виставках у Березному, Рівному, Львові та Києві.

<sup>281</sup> Там само.

<sup>282</sup> Там само. – Спр. 261. Распоряжение воеводы и старосты, донесение гминных управлений о кустарном производстве и списки ремесленников, не имеющих свидетельств. – 1936. – Арк.10.

<sup>283</sup> *Городецький М. Д.* Кустарная промышленность Вольнской губернии... – С. 19.

<sup>284</sup> ПМА: Записала Г. Новосілляк (Істоміна) 13 серпня 2005 року в с. Велика Клецька Корецького р-ну Рівненської обл. від Михайла Ковалю 1(932 р. н.).

<sup>285</sup> Там само.

<sup>286</sup> *Городецький М. Д.* Кустарная промышленность Вольнской губернии... – С. 30.

<sup>287</sup> Там само. – С. 32.

У гончарних осередках Рівненщини на межі ХХ–ХХІ ст. майстри працювали одноосібно.

На початку ХХ ст. на **Західному Поліссі** були відомі такі гончарні осередки: Рокита, Кульчин, Згорани, Нудижи, Яцули, Залішани, Городниця, Нові Петрівці, Млачівка, Дубровиця, Кривиця.

В оздобленні посуду с. Кульчин (нині – Ківерцівського р-ну Волинської обл.) домінують традиційні крапкові, лінійні та лінійно-хвилясті композиції, виконані техніками риткування, витискування й малювання. У 1940 році десять кульчинських гончарів об'єдналися в артіль ім. С. К. Тимошенка<sup>288</sup>. Наприкінці 1940-х – на початку 1950-х років основним заняттям кульчинців стало сільське господарство<sup>289</sup>. Гончарі могли виготовляти вироби лише після роботи в колгоспі. Було введено великі податки й заборонено продаж виробів на ринках. У 1947 році в Кульчині знову відновила діяльність гончарна артіль на чолі з Касієм Винцюком (1903–1997), проте вироби не мали збуту, і діяльність артілі припинилася. Гончарі продовжували виготовляти посуд вдома та здавати в колгосп.

Збільшення асортименту гончарних виробів майже по всій Україні, конкуренція з боку розвиненіших осередків Львівщини та Кременеччини наприкінці 1960-х років поступово призвели до звуження ринку збуту польських виробів. У 80-х роках ХХ ст. в Кульчині залишилося лише три працюючих майстри – А. Васильчук (1918–1992), П. Черешнюк (1927–1983) та В. Ковальчук (1929 р. н.).

Юхим Ковальчук (1896–1950) виготовляв широкий асортимент посуду – великі, середні та маленькі макітри, миски, глечики, гладішки, горщики, вазони, кухлики, двійнята і навіть трійнята<sup>290</sup>.

На початку ХХ ст. в с. Рокита (нині – Старовижівського р-ну Волинської обл.) майстри робили димлений посуд. Гончарі Іван (1892–1952) і Григорій (1906–1971) Грищуки, Кирик Гаврилюк (1906–1985), Григорій Палінка (1916 – ?) та інші відмінно володіли технікою. У 1940–1944 роках було створено гончарну артіль. У 1950–1960-х роках гончарство в цьому селі відроджувалося. У 1970-х роках гончарний

<sup>288</sup> ДАВО. – Ф. Р-369, оп. 1, спр. 1а. Устав и протокол артели гончарной имени Тимошенка. – Арк. 2, 12–14.

<sup>289</sup> *Майданець І.* Історичний шлях гончарства у с. Кульчин // *Минуле і сучасне Волині і Полісся: Край на межі тисячоліть. Матеріали Х наук. історично-краєзнавчої конф. у 2000–2002 рр.: 36 наук. праць.* – Луцьк, 2002. – С. 216.

<sup>290</sup> *Кубицька Н. В.* Гончарські осередки Кульчина та Рокити кінця ХІХ – ХХ ст. (історія, типологія, художні особливості): Дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 2006. – С. 139, 140.

цех був важливим підприємством системи народних художніх промислів Волинської області. Тут працювали Данило Мороз (1925–1998) та Андрій Якимук (1930 р. н.).

Традиції відігравали важливу роль у формуванні художніх особливостей народної західноукраїнської кераміки. Першоосновою створення гончарних виробів були традиційні техноло-

гічні прийоми, способи декорування, особливості формоутворення, орнаментальні схеми й мотиви, які засвоювалися спадкоємними майстрами. Гончарі вносили індивідуальні риси, формуючи власний почерк.

О. КЛИМЕНКО  
Л. СЕРЖАНТ  
Г. ІСТОМІНА

## Список ілюстрацій

1. Миска. Кінець XIX – початок XX ст. с. Дибинці, Київська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМУНДМ. Фото О. Клименко.
2. Миска. 1905 р. с. Дибинці, Київська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМУНДМ. Фото О. Клименко.
3. *К. Масюк*. Горщик. 1905 р. с. Дибинці, Київська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМУНДМ. Фото О. Клименко.
4. Глечик. Кінець XIX – початок XX ст. м. Васильків, Київська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НЦНК «МІГ». Фото О. Клименко.
5. *К. Масюк*. Тиква. 1905 р. с. Дибинці, Київська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМУНДМ. Фото О. Клименко.
6. Миска. 1920-ті рр. м. Васильків, Київська обл. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМУНДМ. Фото О. Клименко.
7. *Д. Косяченко*. Миска. 1980 р. с. Гнилець, Черкаська обл. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. Колекція О. Клименко. Фото О. Клименко.
8. *П. Коваль*. Таця. 1930-ті рр. с. Головкивка, Черкаська обл. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМУНДМ. Фото О. Клименко.
9. *П. Зінченко*. 1930–1950-ті рр. с. Головкивка, Черкаська обл. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМУНДМ. Фото О. Клименко.
10. *Г. Сергієнко*. Миска. 1924–1925 рр. м. Канів, Черкаська обл. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМУНДМ. Фото О. Клименко.
11. Банка. 1940–1950-ті рр. смт Опішне, Полтавська обл. Глина, полива; гончарний круг, ліплення, ритування. НМЗУГО. Фото О. Клименко.
12. Тиквастий глечик. Кінець 1940-х – початок 1950-х рр. с. Хомутець, Полтавська обл. Глина, ангоб, полива; гончарний круг, розпис, крайкування поливою. НМЗУГО. Фото О. Клименко.
13. Тиквастий глечик. Перша чверть XX ст. Миргородський пов., Полтавська губ. Глина, полива; гончарний круг, ритування. НМЗУГО. Фото О. Клименко.
14. *С. Чирвенко*. Ваза. Початок XX ст. м. Опішне, Полтавська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. ПКМ. Фото О. Клименко.
15. *Оврам Ночовник*. Чайник. Початок XX ст. с. Міські Млини, Полтавська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, ліплення, розпис. ПКМ. Фото О. Клименко.
16. *Остап Ночовник*. Свічник і куришка. Початок XX ст. с. Міські Млини, Полтавська губ. Глина, полива; гончарний круг, ліплення, ритування. НМУНДМ. Опубліковано у виданні: *Клименко О. Остап Ночовник // НМ. – 1999. – № 1/2. – С. 58–59.*
17. *Остап Ночовник, Оврам Ночовник*. Тиква. Початок XX ст. с. Міські Млини, Полтавська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМУНДМ. Опубліковано у виданні: *Клименко О. Остап Ночовник. С. 58–59.*
18. Куманець. 1930-ті рр. смт Опішне, Полтавська обл. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, ліплення, ритування, розпис. НМЗУГО. Фото О. Клименко.
19. *Я. Бацуца*. Глечик. Перша чверть XX ст. с. Адамівка, Подільська губ. Глина, ангоб; гончарний круг, розпис. МЕХП ІН НАНУ. Фото О. Клименко.
20. Бинчик. Початок XX ст. м. Великий Токмак, Таврійська губ. Глина, полива; гончарний круг, ліплення, ритування. НМУНДМ. Фото О. Клименко.
21. Банка. Початок XX ст. м. Нова Водолага, Харківська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМУНДМ. Фото О. Клименко.

22. Макітра. Перша половина ХХ ст. с. Цвітне, Кіровоградська обл. Глина, полива; гончарний круг, ритування. НМЗУГО. Фото О. Клименко.
23. Миска. 1920-ті рр. м. Смотрич, Подільська губ. (нині – Хмельницька обл.). Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. ВОКМ. Фото О. Клименко.
24. *Р. Червоняк*. Полумисок. 1931 р. смт Смотрич, Хмельницька обл. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМУНДМ. Фото О. Клименко.
25. Полумисок. 1920–1930-ті рр. с. Рахни Лісові, Вінницька обл. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. ВОКМ. Фото О. Клименко.
26. *П. Лавренюк*. Миска. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. с. Жерденівка, Подільська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМУНДМ. Фото О. Клименко.
27. *Яким Герасименко, Яків Герасименко*. Таріль. 1930-ті рр. с. Бубнівка, Вінницька обл. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМУНДМ. Фото О. Клименко.
28. Миска. 1920–1930-ті рр. м. Бар, Вінницька обл. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. ВОКМ. Фото О. Клименко.
29. Кухлик. 1920-ті рр. м. Серединна Буда, Чернігівська губ. Глина, полива; гончарний круг, ритування. СКМ. Фото Л. Сержант.
30. Форма для випікання бабки. 1914 м. Ічня, Чернігівська губ. Глина, полива; гончарний круг. ЧІМ. Фото Л. Сержант.
31. Пасочник: *а* – вигляд зверху, *б* – вигляд збоку. Перша третина ХХ ст. Північне Лівобережжя. Глина, полива; гончарний круг. СКМ. Фото Л. Сержант.
32. Горщик. 1940-ті рр. с. Олешня, Чернігівська обл. ЧІМ. Фото Л. Сержант.
33. Миска. Перша чверть ХХ ст. м. Ніжин, Чернігівська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМУНДМ. Фото Л. Сержант.
34. Миска. Перша третина ХХ ст. Південна Чернігівщина. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМНАПУ. Фото Л. Сержант.
35. Миска для учинення тіста («лоханя»). Перша третина ХХ ст. с. Шатрище, Чернігівська губ. Глина, ангоб, полива; гончарний круг, розпис, трафарет. НМНАПУ. Фото Л. Сержант.
36. *Я. Піщенко*. Тиквочка. Перша третина ХХ ст. м. Ічня, Чернігівська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМУНДМ. Фото Л. Сержант.
37. *Я. Піщенко*. Миска. Перша третина ХХ ст. м. Ічня, Чернігівська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМУНДМ. Фото Л. Сержант.
38. *І. Фігура*. Миска. Початок ХХ ст. м. Короп, Чернігівська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМУНДМ. Фото Л. Сержант.
39. Миска. Перша третина ХХ ст. с. Верба, Чернігівська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМУНДМ. Фото Л. Сержант.
40. Декоративна посудина «Козак і дівчина». Початок ХХ ст. м. Ічня, Чернігівська губ. Глина, полива; гончарний круг, ліплення, ритування. НМУНДМ. Фото Л. Сержант.
41. *Пархоменко*. Куманець. Перша чверть ХХ ст. м. Ніжин, Чернігівська губ. Глина, полива; гончарний круг, ліплення, ритування. НМУНДМ. Фото Л. Сержант.
42. Форма для сирної паски. Перша третина ХХ ст. Слобожанщина. Глина, полива; гончарний круг, наскрізне прорізування, ритування. СКМ. Фото Л. Сержант.
43. *М. Пінчук*. Скульптура «Т. Г. Шевченко». Перша чверть ХХ ст. м. Короп, Чернігівська губ. Глина, полива; ліплення, ритування. НМУНДМ. Фото Л. Сержант.
44. Курушка. Початок 1920-х рр. с. Микільська Слобідка, Чернігівська губ. Глина, полива; гончарний круг, наскрізне прорізування, ритування. НМІУ. Фото Л. Сержант.
45. Ліхтар на страсну свічку. Початок ХХ ст. м. Глухів, Чернігівська губ. Глина; гончарний круг, наскрізне прорізування, ритування. НМУНДМ. Фото Л. Сержант.
46. *О. Бутко*. Кубушка. 1948 р. м. Ізюм, Харківська обл. Глина, полива; гончарний круг, ритування. НМУНДМ. Фото О. Клименко.
47. *Х. Піщенко*. Глечик. 1912 р. м. Ічня, Чернігівська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, ритування, розпис. НМУНДМ. Фото Л. Сержант.
48. *М. Китриш*. Скульптура «Кінь». 1990 р. смт Опішне, Полтавська обл. Глина, полива; гончарний круг, ліплення, ритування, відбитки штампа. НМЗУГО. Фото О. Клименко.
49. *В. Омеляненко*. Скульптура «Цап». 1978 р. смт Опішне, Полтавська обл. Глина, полива; гончарний круг, ліплення, ритування, відбитки штампа. НМЗУГО. Фото О. Клименко.
50. *М. Піщенко*. Посуд «Олень». 1958 р. м. Ічня, Чернігівська обл. Глина, поливи; гончарний круг, ліплення, ритування. НМІУ. Фото Л. Сержант.



51. *Н. Вербівська*. Хрест напрестольний. Кінець ХХ ст. м. Косів, Івано-Франківська обл. Глина, ангоби, поливи; ліплення, ритування, розпис. НЦНК «МІГ». Фото Г. Істоміної.
52. *Г. Цвілик*. Миска. 1930-ті рр. м. Косів, Станіславська обл. Глина, ангоби, поливи; гончарний круг, ритування, розпис. НМУНДМ. Фото Г. Істоміної.
53. *П. Цвілик*. Горщик. 1960-ті рр. м. Косів, Івано-Франківська обл. Глина, ангоби, поливи; гончарний круг, ритування, розпис. НЦНК «МІГ». Фото Г. Істоміної.
54. Кропильниця. Початок ХХ ст. м. Косів, нині — Івано-Франківська обл. Глина, ангоби, поливи; ліплення, ритування, розпис. НЦНК «МІГ». Фото надане НЦНК «МІГ».
55. *П. Цвілик*. Свічник. 1960-ті рр. м. Косів, Івано-Франківська обл. Глина, ангоби, поливи; гончарний круг, ліплення, ритування, розпис. НЦНК «МІГ». Фото надане НЦНК «МІГ».
56. *О. Бейсюк*. Ваза. Кінець ХХ ст. м. Косів, Івано-Франківська обл. Глина, ангоби, поливи; гончарний круг, ритування, розпис. НЦНК «МІГ». Фото Г. Істоміної.
57. *М. Роциб'юк*. Підвазонник «Корова». 1960-ті рр. м. Косів, Івано-Франківська обл. Глина, ангоби, поливи; гончарний круг, ліплення, ритування, розпис. НМУНДМ. Фото Г. Істоміної.
58. *І. Словицький*. Свічник. 1900 р. м. Коломия, нині — Івано-Франківська обл. Глина, ангоби, поливи; гончарний круг, ліплення, ритування, розпис. НМНМГП. Фото Г. Істоміної.
59. *Н. Вербівська*. Миска. 1970-ті рр. Глина, ангоби, поливи; гончарний круг, ритування, розпис. НЦНК «МІГ». Фото Г. Істоміної.
60. *Г. Роциб'юк*. Ваза. 1961 р. м. Косів, Станіславська обл. Глина, ангоби, поливи; гончарний круг, ритування, розпис. НМУНДМ. Фото Г. Істоміної.
61. *К. Санойца*. Миска. Початок ХХ ст. м. Коломия, нині — Івано-Франківська обл. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМНМГП. Фото Г. Істоміної.
62. Миска. Початок ХХ ст. м. Коломия, нині — Івано-Франківська обл. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НМНМГП. Фото Г. Істоміної.
63. *М. Кахнікевич*. Миска. 1980-ті рр. м. Коломия, Івано-Франківська обл. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. НЦНК «МІГ». Фото Г. Істоміної.
64. *М. Марченко*. Глечик. 1930-ті рр. м. Кременець, Волинська губ. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. ККМ. Фото Г. Істоміної.
65. Глечик. Середина ХХ ст. с. Вілія, Рівненська обл. Глина, ангоб, полива; гончарний круг, розпис. ККМ. Фото Г. Істоміної.
66. *П. Кошак*. Кахлі. Початок ХХ ст. м. Пістинь, нині — Івано-Франківська обл. Глина, ангоби, поливи; гончарний круг, ритування, розпис. НМНМГП. Фото Г. Істоміної.
67. Миска. 1900 р. м. Пістинь, нині — Івано-Франківська обл. Глина, ангоби, поливи; гончарний круг, ритування, розпис. НМНМГП. Фото Г. Істоміної.
68. Дзбанок. Початок ХХ ст. м. Пістинь, нині — Івано-Франківська обл. Глина, ангоби, поливи; гончарний круг, ритування, розпис. КМНМПП. Фото Г. Істоміної.
69. *К. Возняк*. Корпус для годинника. Початок ХХ ст. м. Пістинь, нині — Івано-Франківська обл. Глина, ангоби, поливи; гончарний круг, ритування, розпис. КМНМПП. Фото Г. Істоміної.
70. *І. Брошкевич (?)*. Горщик. Початок ХХ ст. м. Кути, нині — Івано-Франківська обл. Глина, ангоби, поливи; гончарний круг, ритування, розпис. НМНМГП. Фото В. Істоміна.
71. *М. Галас*. Миска. Друга половина ХХ ст. с. Вільхівка, Закарпатська обл. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. ЗМНАП. Фото Г. Істоміної.
72. *Ф. Сідей*. Глечик. ХХ ст. с. Дубовинка, Закарпатська обл. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, розпис. ЗМНАП. Фото Г. Істоміної.
73. *М. Лемко*. Корчага. Друга половина ХХ ст. м. Хуст, Закарпатська обл. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, «уріз», розпис. ЗМНАП. Фото Г. Істоміної.
74. *А. Гіді*. Ваза «Пан». Початок ХХІ ст. м. Ужгород. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, ліплення, розпис. НЦНК «МІГ». Фото Г. Істоміної.
75. *А. Гіді*. Ваза «Пані». Початок ХХІ ст. м. Ужгород. Глина, ангоби, полива; гончарний круг, ліплення, розпис. НЦНК «МІГ». Фото Г. Істоміної.
76. Колач. 1939 р. с. Залісці, Тернопільська обл. Глина; гончарний круг, лискування, димлення. ККМ. Фото Г. Істоміної.
77. *В. Бакусевич*. Дзбанок. 1987 р. с. Гавареччина, Львівська обл. Глина; гончарний круг, лискування, димлення. НМУНДМ. Фото Г. Істоміної.
78. *Б. Бакусевич*. Макітра. 1994 р. с. Гавареччина, Львівська обл. Глина; гончарний круг, ритування, лискування, димлення. НМУНДМ. Фото Г. Істоміної.
79. *І. Братко*. Макітра. 1994 р. м. Червоноград, Львівська обл. Глина; гончарний круг, лискування, димлення. НМУНДМ. Фото Г. Істоміної.



1



2



3



4



5



6



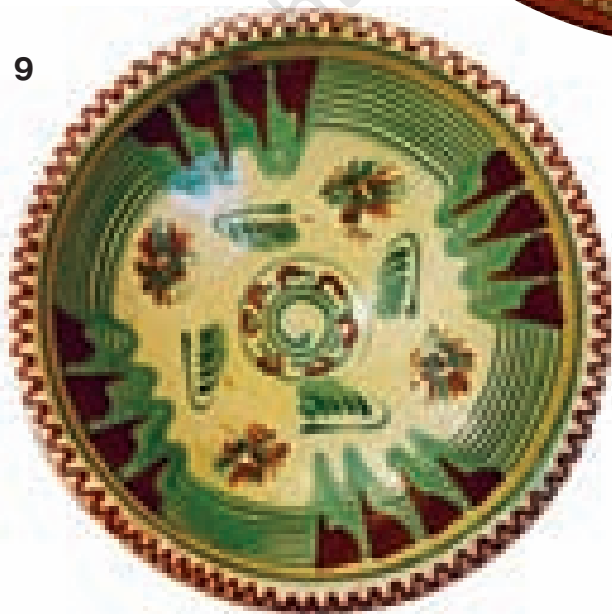
7



8



9



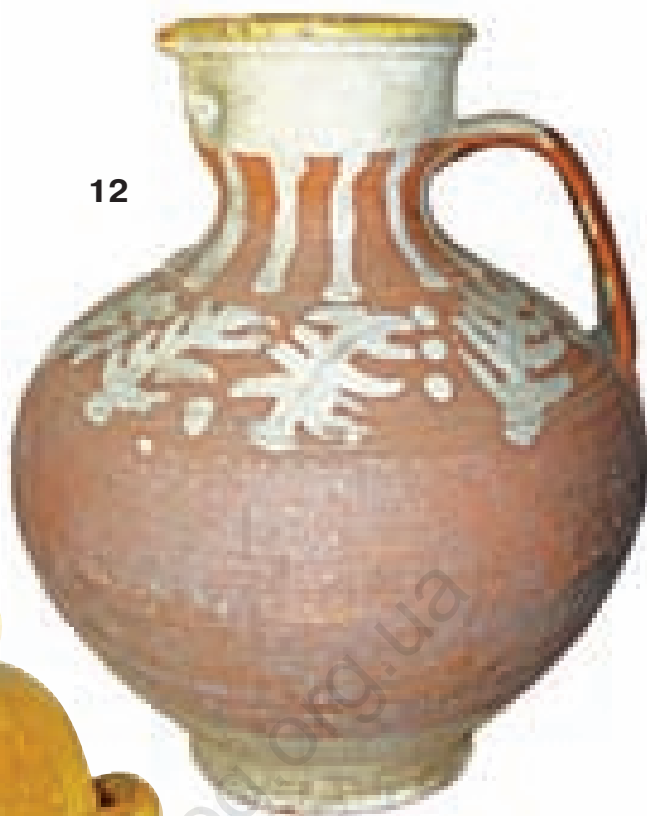
10



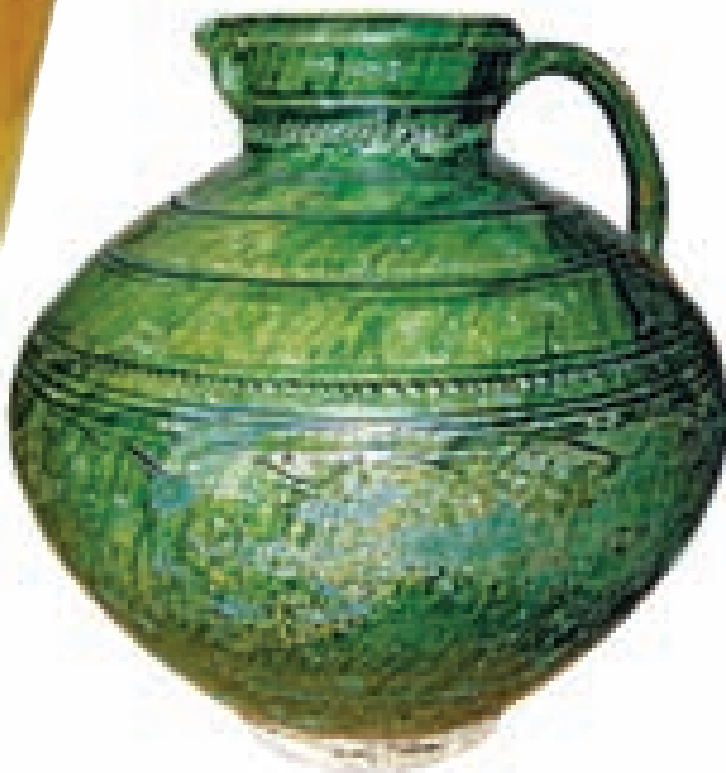
11



12



13



14



15



16



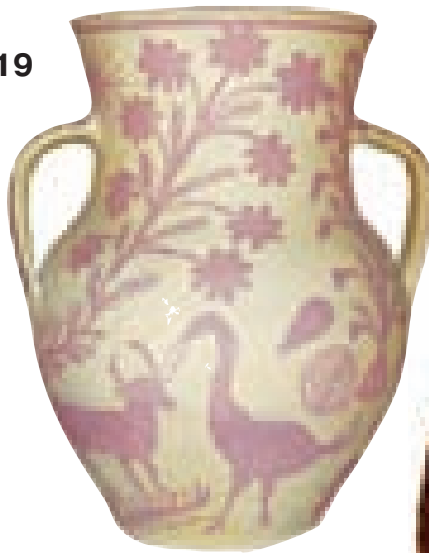
17



18



19



20



21

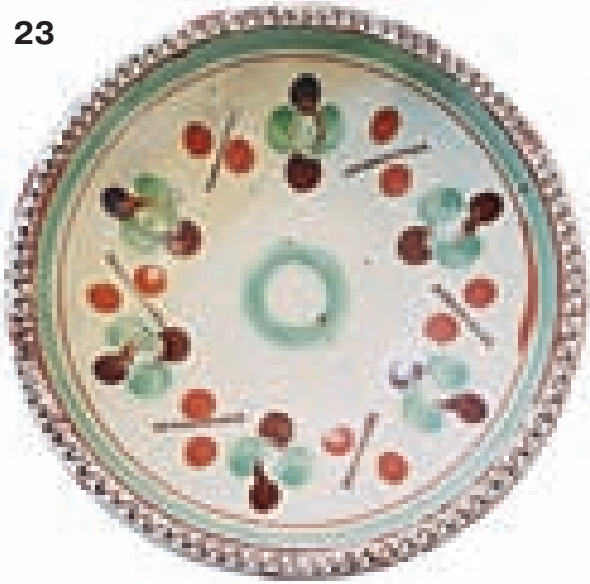


22





23



24



25



26



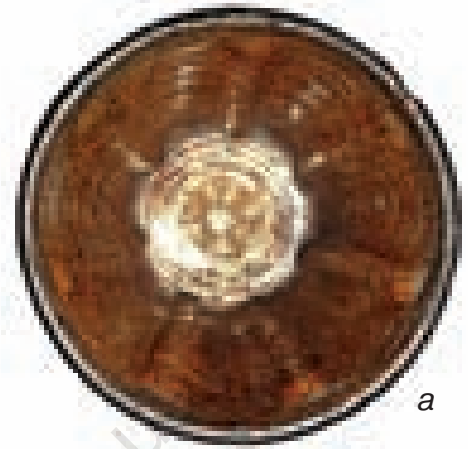
27



28



29



*a*

30



31



*б*

32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



43



42







44



45

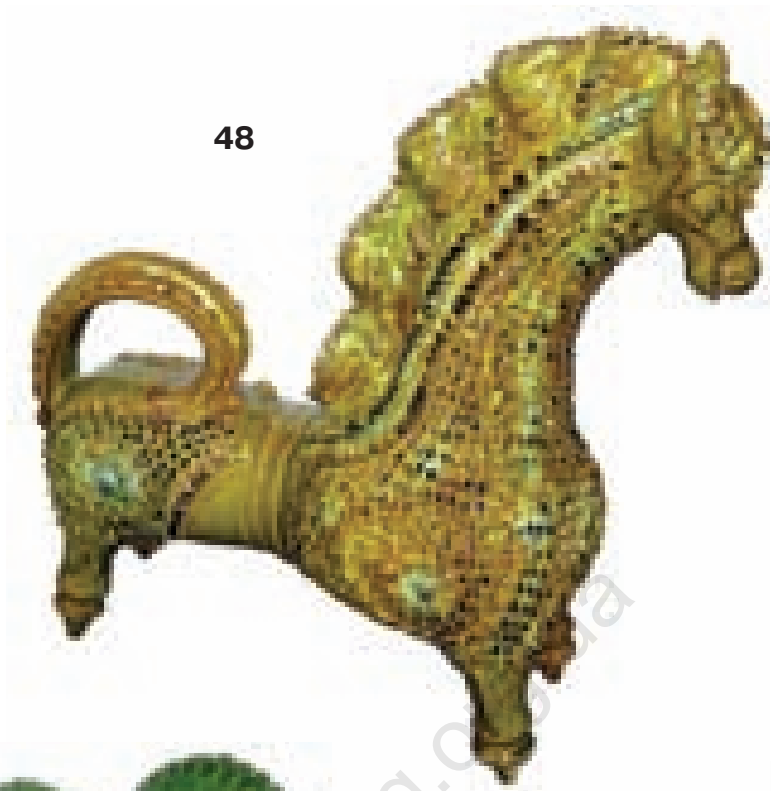


46



47

48



49



50



51



52



53



54



55



56



57



58



59



60



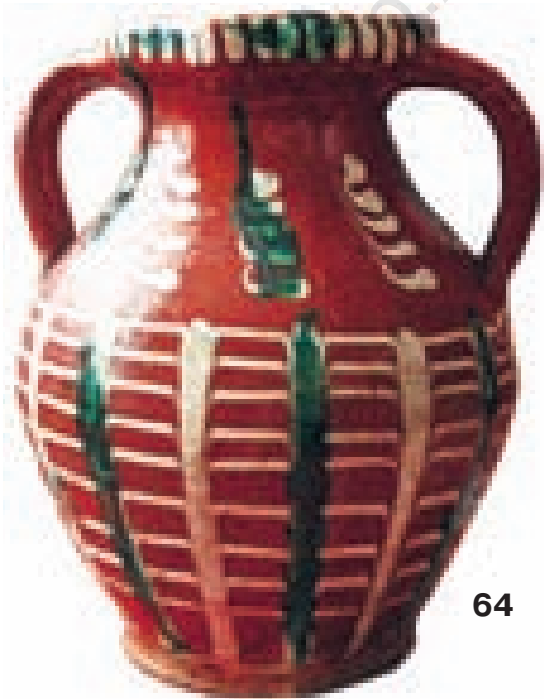
61



62



63

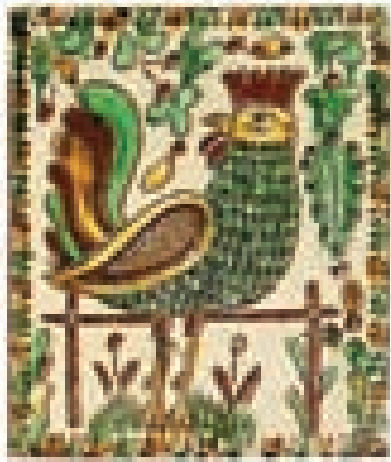


64



65





66

52



67



68



69



70

54

71



52

72



73



74



75



76



77



78



79



# Художня обробка металу



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

*Р. Стринадюк.* Порохівниця. Кінець ХХ ст. м. Косів, Івано-Франківська обл.  
Ріг, дерево, латунь, бронза, шкіра; лиття, різьблення, гравірування, інкрустація.  
Власність родини Стринадюків



## ХУДОЖНЯ ОБРОБКА МЕТАЛУ

Період, який охоплює кінець XIX і все XX ст., належить до особливих у народному металообробному мистецтві. Якщо гончарство чи ткацтво, забезпечені місцевою легкодоступною сировиною, розвивалися відносно рівномірно, то виготовлення декоративно-вжиткових виробів із чорних і кольорових металів упродовж цього часу пережило незвичайний шлях – від піднесення на рубежі століть до майже повного занепаду наприкінці XX ст. Перш за все це було зумовлено політичною та економічною нестабільністю і як наслідок – щораз більшим браком дорогих (порівняно з підручними глиною, льоном, коноплями, деревом тощо) матеріалів: м'якого ковкого заліза, привізних срібла, міді, цинку, бронзи, олова, бакунту та інших металів і сплавів. До неухильного згасання художнього ковальства, слюсарства і лиття впродовж другої половини XX ст. долучилася технічна революція, спрямована на повну механізацію трудових процесів<sup>1</sup>. Наприклад, творене віками традиційне художнє ковальство у 50–60-х роках минулого століття вважалось тим підвидом народного пластичного мистецтва, який неминуче мав зникнути. Це при тому, що наприкінці XIX – на початку XX ст. ковані та різноманітно оздоблені залізні нацерковні хрести, свічники, віконні ґрати, дверні завіси, замки і клямки, «куті» (оковані) брички і скрині, сталеві кресала, протички та інші необхідні громаді та в господарстві предмети були найпоширенішими традиційними декоративно-вжитковими виробами. Тогочасному розквіту художнього ковальства в Україні сприяло освоєння Криворізького, Донецького, а згодом Керченського залізрудних басейнів, зокрема будівництво в цих регіонах значної кількості металургійних і металопрокатних заводів, на яких виплавляли порівняно дешеве залізо та випускали високоякісну залізну бляху. Важливим чинником розвитку сільського ковальського промислу наприкінці XIX – на початку XX ст. стало розширення мережі залізниць, що сприяло зовнішньому і внутрішньому ринкові збуту сировини. Це зумовило значний розвиток ковальства не тільки на Донеччині, Дніпропетровщині чи Запоріжжі, але й у значно віддаленіших від виробничих центрів районах та найбільше в приміських селах Київщини, Черкащини і Харків-

щини<sup>2</sup>. Водночас тогочасний уряд в інтересах «розвитку ремесла і промислів у країні» сприяв створенню ремісничих училищ або відділень при губерніях та повітових загальноосвітніх училищах. Власне, з цього часу настала нова ера, яку можна вважати початком новітньої історії східноукраїнського ковальського промислу. Особливо бурхливий розвиток сільського ковальства простежується на південному сході України, зокрема на Дніпропетровщині. Як зазначає дослідник народного побуту цього краю О. Бабенко, «ковальське ремесло в Катеринославській губернії стоїть на найвищому рівні удосконалення.., а ковалі в стані виготовити всі частини брички»<sup>3</sup>. Старожили с. Татарка стверджують, що ще донедавна «кузнеці» робили для людей майже все: плуги, лемеші, борони, сокири, серпи, ланцюги, цвяхи, «охналі» і підкови, деревообробні інструменти, залізні деталі для вітряків, забезпечували себе ковальським начинням, обковували «хури», «дроги» (двоколісні однокінки) та чотириколісні брички, виготовляли завіси до дверей, дверні «запори» (клямки), роґачі, «підковки» до чобіт і навіть бритви для гоління. Проте найприбутковішим ковальським промислом у східноукраїнських, особливо у південно-східних, селах зі здешевленням сировини на початку XX ст. було вільне від фабричної конкуренції виготовлення кованих транспортних засобів – возів, саней, бричок тощо. При цьому дерев'яні частини до воза брички або каламажки ковалі часто виготовляли самі, наприклад, як Л. Чаховський. Поступово цей найпоширеніший промисел ставав родинним підприємством, у якому були свої стельмахи, теслярі і слюсарі. Змайстровані ними вози, особливо однокінні двоколісні «дрошки» та «каламажки», ковалі вибагливо декорували. Найкращими майстрами оздоблення бричок і дрог у селі вважалися О. Стенько та Н. Устименко. Наприклад, на базарі у Новомосковську кращих бричок від тих, що робив Н. Устименко, за переказами односельців, не було. Про нього в окрузі говорили: «Оце коваль – всім ковалям коваль». Зате не тільки односельчани, але й жителі навколишніх сіл, близьких і зовсім віддалених, знали, що найдобротніші сани варто замовляти в коваля і теслі К. Трушенка. Неабиякий попит мали ковані хури (вози) А. Чаховського та Ф. Теслі. Тоді ж у сусідньому с. Кислянка виготовляли та оздоблювали вози і брички одинадцять ковалів. Особливо славилася сім'я

<sup>1</sup> Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. – М., 1983. – С. 10.

<sup>2</sup> Боньковська С. М. Ковальство на Україні XIX – початку XX століття. – К., 1991. – С. 53, 54.

<sup>3</sup> Бабенко В. А. Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края. – Екатеринослав, 1905. – С. 94.

Д. Олексієнка, п'ятеро синів якого були не тільки талановитими ковалями, але й добрими теслями і стельмахами. У їхній кузні, за свідченнями старожилів, виготовляли дроги і брички незвичайної краси<sup>4</sup>.

Дерев'яні кузови кутих повозів місцеві майстри, подібно до скринь, фарбували зеленою, синьою і коричневою фарбами. З прутового заліза способом гарячого кування вигинали спірале- або С-подібні підсідельники, а підлокітники – у вигляді волот. Передню і задню спинки скрині-кузова скріплювали профільованими хрестовинами. Здебільшого їх оздоблювали насіченим (зубилом) геометричним орнаментом. Верхній край фарбованих бричок прикрашали смужкою ажурного прорізного декору, що за орнаментальними мотивами нагадувало окуття дуже поширених тоді в Україні дерев'яних скринь.

Залізне окуття дишлів, зокрема кільця-зачепа, у яке просилияли упряж, викували у вигляді голови півня, гуски, качки. Його називали «качкою» навіть тоді, коли за обрисами воно нагадувало голову собаки або яструба. У деяких місцевостях, наприклад, у селах Кокутківці і Колтів (Поділля), кільця-зачепа, виковані у вигляді голівок тварин, здебільшого собак, називали «песиками». Так, своєрідним оздобленням у вигляді профільного зображення здібленого коня вирізнялися залізнi окуття дишлів на возах О. Солов'я із с. Татарка на Дніпропетровщині. Неперевершеним майстром декорування бричок був А. Гулярин, який жив і працював на околиці Запоріжжя. «Баранці» і «коніки», якими він прикрашав закінчення дишлів, були популярними у всій окрузі<sup>5</sup>.

Обковували повози й на Східному Поділлі та на Слобожанщині. Значного розвитку тогочасне художнє ковальство, у тому числі оздоблення транспортних засобів, набуло й у інших регіонах залягання і переробки залізної руди, зокрема на Поліссі, Західному Поділлі, Прикарпатті і Закарпатті<sup>6</sup>. Так, кільця-зачепа, які тут залежно від місцевості називали «рифочками», «рихвочками» або «рихевками», збагачували різноманітним профілюванням їхніх розклепаних за об'ємом дишля поверхонь. Оздоблені у такий спосіб завершення дишлів, (наприклад, із с. Россоковець на Тернопільщині) нагадують лебедя із зануреною у воду головою

або плаваючу на воді качку (із с. Білокерниця). Досить розповсюдженими, особливо на Поліссі, були окуття дишлів у вигляді піднятих голівок в'юнких змії, які так і називали «зміями».

Поверхню окуття сільські ковалі переважно оздоблювали висіченими зубилом геометричними орнаментальними мотивами, що склалися з найпростіших елементів – крапок, більших рисок і зовсім маленьких рисочок. Набагато рідше окуття доповнювали ажурними чи профільованими на краях смужками стрічкового орнаменту.

Отже, оздоблюючи різноманітні повози, сільські ковалі враховували не тільки технічні властивості металу і функціональне призначення кованих деталей, але й пластичні і декоративні особливості м'якого («ковкого») заліза та ажурно-прорізної залізної бляхи.

Майже до третьої чверті ХХ ст. в Україні найпоширенішим сховком для святкового одягу та іншого хатнього храму в українських селах слугували дерев'яні ковани скрині. Залізне окуття у вигляді суцільної смуги, зігнутої під прямим кутом, профільованої або мережаної різноманітними прорізними орнаментальними мотивами, зміцнювало кутову зв'язку стінок скрині і вигідно підкреслювало її конструкцію. Міцні масивні вуха, завіси, що з'єднували віко із задньою стінкою, замки і ключі ковалі виготовляли в кузні «на горячку», тобто з розігрітого в горні заліза.

Стилістичні особливості мережаного ажурного окуття скринь найчастіше залежали від регіональних і локальних художніх традицій народного ткацтва, вишивки, різьби по дереву тощо. Наприклад, С- та S-подібні мережані закінчення металевих смуг у вигляді розгалужених гілок композиційно завершували мальовані квіти, якими оздоблювали великі скрині в Наддніпрянщині, Східному Поліссі, зокрема на Чернігівщині. На Київщині і Полтавщині широкі смуги металевого окуття на скринях у поєднанні з вертикальними композиціями рослинних або сюжетних розписів створювали монументальне враження.

Неабиякого поширення ковани скрині набули на Волині і в Галичині. Так, наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. тільки в с. Новосілки біля Володимир-Волинського скрині і куфри виготовляли 47 кустарів<sup>7</sup>. У Галичині особливо популярними були яворівські і городоцькі скрині. Передню стінку соснових або смерекових скринь, помальованих зеленою, вохристою і рідше червоною фарбами, ковалі густо декорували багато профільованими або мережаними

<sup>4</sup> Боньковська С. М. Ковальство на Україні... – С. 55, 56; Боньковська С. М. Олексієнки // Мала енциклопедія українського народознавства. – Л., 2007. – С. 779.

<sup>5</sup> Латанский С. В. Самоцветы Запорожья. – Д., 1981. – С. 34.

<sup>6</sup> Боньковська С. М. Ковальство на Україні... – С. 53, 54.

<sup>7</sup> Кустарные и другие промыслы в Вольнской губернии по данным обследования 1910 года. – Житомир, 1910. – С. 12.

смугами бляхи, які нагадують стовбур дерева з розгалуженими гілками. Кути скринь скріплювали металевими накладками у вигляді завісів, а кути віка – трикутними глухими або ажурними бляхами, так званими філіствами<sup>8</sup>. Іноді ковалі, наприклад, В. Кишко з передмістя Городка, що на Львівщині, у загальну композицію орнаментального оздоблення передньої стінки включали свої ініціали<sup>9</sup>.

Отже, оздоблюючи скрині, майстри вміло застосовували пластичні властивості кованого заліза і декоративні особливості ажурної прорізної бляхи, органічно поєднуючи їх з орнаментальними мотивами інших видів традиційного мистецтва. Упродовж багатьох десятиліть ковані скрині були особливою прикрасою житла, гордістю і символом достатку кожної господині.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. у зв'язку зі здешевленням заводського заліза простежується щораз інтенсивніше застосування металу в народному будівництві. Так, для зміцнення дерев'яних, зокрема каркасних, конструкцій житлових або господарських споруд почали широко використовувати ковані клямри. Надійність вхідних дверей підсилювали залізними, найчастіше декоративно збагаченими, завісами та кованими безпружинними замками, так званими клямками. Окремі частини клямки, у вигляді вертикальної дугоподібної ручки з декоративно профільованими закінченнями, горизонтальної штабки і гачка-кронштейна та фігурного язичка-відмички, у різних регіонах мали місцеві назви. Наприклад, на Поліссі штабку, якою замикали двері, називали «запаккою» або «западнею»; відмичку, якою, відкриваючи двері, підважували штабку – «кляпкою», на Поділлі – «ложечкою», а на Прикарпатті «язичком»<sup>10</sup>.

Дужку ручки згинали переважно з круглого залізного прута у вигляді півкола, видовженого півеліпса та найчастіше – перевернутого до низу серпа. Верхнє закінчення дугоподібної ручки розклепували, надаючи йому вигляду листка дерева, сердечка, силуету смерічки, квітки, голівки пташки або змії тощо. При цьому в декорі дверних залізнних замків простежується значний вплив місцевих традицій, витворених в інших видах народної творчості – художньому оздобленні мальованих скринь, розписних печей, тканих рушників тощо. Так, у декорванні клямок на Полтавщині переважали силуетні зображення стилі-

зованого Дерева життя, а на Львівщині, Тернопільщині та Рівненщині серцеподібні мотиви часто поєднували з рослинними та зооморфними стилізованими орнаментами. Наприклад, клямку на дверях дзвіниці із с. Тисовець Сколівського району (Бойківщина) виготовлено у вигляді дерева з розлогими гілками та гніздом на вершечку, з якого виглядають дві пташині голівки. Обриси нижнього зазвичай меншого закінчення клямки стилістично доповнювали верхню розклепану частину і здебільшого нагадували маленьке сердечко, стовбур квітки, лапку пташки або хвіст вужа. Іноді ковалі, ретельно вирізуючи форму, наприклад, вишневого листочка, збагачували її насіченими зубилом прожилками. Язички, викувані у формі лопаточки або ложечки із загнутими до низу краями і довгими держачками, та цвяхи, якими прикріплювали до дверей клямки, органічно доповнювали зооморфними, антропоморфними і рослинними мотивами, якими ковалі декорували безпружинні дверні замки.

В оздобленні церковних дверних як безпружинних, так і пружинних замків переважали християнські мотиви у вигляді дзвона, силуету дзвінички, одно- або триверхого храму тощо. Так, накладку пружинного замка до дерев'яного храму зі згаданого с. Тисовець вирізано у вигляді дзвона, а клямка до нього нагадує язичок-калатало. Однак найпоширенішим елементом оздоблення дверних замків церковних споруд, наприклад, монастирського храму Пресвятої Богородиці в Мукачевому, є різноманітні хрести<sup>11</sup>.

Ще донедавна, а в деяких регіонах і до сьогодні, в Україні, особливо на Північному Поліссі і серед гірського населення Карпат, дуже розповсюдженими були невеличкі ковані дрімби, або ж варгани. На Північному Поліссі їх ще називали «вурганями», на Лемківщині – «органами», а на Закарпатті – «доромбами». Це досить поширений давньоруський губний щипковий музичний інструмент у вигляді підкови зі зведеними досередини і паралельно видовженими закінченнями та вставленим між ними міндиком – виготовленою з високоякісної сталі тоненькою пластинкою.

Особливо розповсюдженими були маленькі гуцульські дрімби. Вони вирізнялися вишуканістю силуету та пропорційністю елементів. Найбільше їх виготовляли в Новоселицькому і Верховинському районах. Наприклад, у с. Великий Ясенів на Верховині робив дрімби славнозвісний майстер М. Нечай – організатор першого ансамблю дрімбарів на Гу-

<sup>8</sup> Будзан А. Ф. Яворівські мальовані скрині // НТЕ. – 1968. – № 5. – С. 50.

<sup>9</sup> Боньковська С. Коваль Василь Кишко // Чарівне веретено. – Л., 1990. – С. 56.

<sup>10</sup> Боньковська С. М. Ковальство на Україні... – С. 60, 61.

<sup>11</sup> Там само.

цупльщині. У Косівському районі, зокрема в с. Річка, кував варгани В. Штрук, а в с. Рос-токи – С. Гавриляк. Своїми дримбами славилися ковалі і з інших місцевостей, наприклад, М. Шевчук та його син Олексій із с. Чернятин (Городенківський р-н Івано-Франківської обл.), який у 1980-х роках вважався одним з найкращих майстрів цих місцевих народних інструментів.

У с. Мирча Перечинського району (Лемківщина) майже всі – і старі, і молоді, і діти – грали на «органах», замовляючи їх у сільсько-го коваля.

На відміну від зазвичай однакових гуцульських, бойківські грушоподібні за обрисами дримби вирізнялися неоднаковими розмірами. Саме завдяки цьому вони мали різноманітне звучання. Такі варгани впродовж 1980–1990-х років виготовляв у с. Бітля Турківського району (Львівщина) бойківський майстер Л. Михалко<sup>12</sup>.

Отже, щоб досягти оригінального звучання ковалі, виготовляючи дримби, дуже вміло використовували фізичні характеристики металів, а саме: пластичність заліза і пружність сталі, що в поєднанні з оптимальною формою підковоподібного корпусу надавало інструментам потрібного тону і тембру.

З прадавніх часів для добування вогню в Україні використовували різноманітні кресала. Переважно їх виготовляли з високоякісної сталі, найчастіше зі стертих старих напильників, рашпелів та фрагментів інших сталевих або гартованих ковальських виробів. У деяких місцевостях, наприклад, у Карпатах, їх ще називали «огнивами» або «вогнивами». Через нестачу сірників та їх дороговизну, особливо у воєнні та післявоєнні часи розрух, надійні в користуванні кресала періодично побутували майже в усіх регіонах. Дуже довго вони мали незмінний попит у віддалених поліських, карпатських і степових районах. Наприклад, ще до першої третини ХХ ст. огнива широко використовували гірські жителі Карпат, а у відрізаних бездоріжжям поліських селах кресалами «викрешували іскру» (добували вогонь) майже до 60-х років ХХ ст.<sup>13</sup> Найпоширенішими серед них були вогнива розірваної еліпсоподібної форми із загнутим одним або двома закінченнями, які служили на-

дійним руків'ям під час викрешування кременем іскри зі сталі. Водночас закінчення, скручені у вигляді спіралеподібних завитків, надавали кресалу своєрідної художньої форми. Наприклад, одне з гуцульських огнив своїм силуетом нагадує плаваючого лебедя з граційно вигнутою назад шиєю. Ідентичне за обрисами кресало із с. Голови, що на Гуцульщині, нині зберігається у фондовій збірці МХП ІН НАНУ<sup>14</sup>. Зіставивши ще одне кресало з подібними давньоруськими зразками<sup>15</sup>, бачимо, що воно дуже нагадує вогнива еліпсоподібної форми, поширені в Україні аж до середини ХХ ст. Їхні руків'я місцеві майстри виковували у вигляді розвернутих одна від одної С-подібних спіралей. За обрисами вони нагадують двох плаваючих лебедів з напружено вигнутими назад головами<sup>16</sup>. Подібні кресала, якими користувалися селяни Косівської округи на Покутті у 20-х роках ХХ ст., є найчисленнішими у збірці металевих виробів МХП ІН НАНУ<sup>17</sup>. Руків'я огнив із с. Острівчик Пільний на Львівщині та із с. Голови на Івано-Франківщині мають слимакоподібну форму. Часто місцеві ковалі виготовляли кресала-підківки зі зведеними до купи розклепанними і зрізаними навкіс закінченнями<sup>18</sup>. На Гуцульщині до сталювого огнива мосяжники прикріпляли фігурне ажурно лите руків'я у вигляді собачки, собачки з двома пташками, стилізованої голівки гадюки. Однак найпоширенішими в Україні впродовж першої половини ХХ ст. були вогнива у вигляді розклепаних внизу пластин з овальними, прямокутними чи фігурними отворами або вибитими по розігрітому металу крапками і дужками. Найчастіше оздобою цього типу кресал, як і в давнину, слугували тоненькі або крупні сліди косої насічки напилка чи рашпіля, з яких вони були виготовлені.

Отже, під час виготовлення та оздоблення огнив і протичок сільські ковалі використовували віковичний досвід минулих поколінь, враховуючи при цьому технічні властивості м'якого або гартованого заліза і твердої сталі, продиктовані функціональним призначенням виробів.

Крім згаданих, серед художньо оздоблених ковальських виробів незмінний попит до

<sup>12</sup> Боньковська С. М. Ковальство на Україні... – С. 59, 60; Чупашко І. Дримба // Мала енциклопедія українського народознавства. – Л., 2007. – С. 164.

<sup>13</sup> Суха Л. М. Художні металеві вироби українців Східних Карпат. – К., 1959. – С. 81; Боньковська С. М. Ковальство на Україні... – С. 57; Сивак В. Інтер'єр поліського житла // Полісся України. – Л., 1996.

<sup>14</sup> МХП ІН НАНУ. – Фонд металу, інв. № ЕП 18118, ЕП 16106.

<sup>15</sup> Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. – М., 1948. – С. 81; Рожко М. Ф. Тустань – давньоруська наскельна фортеця. – К., 1994. – С. 204. – Мал. 104.

<sup>16</sup> Боньковська С. М. Ковальство на Україні... – С. 9–11.

<sup>17</sup> МХП ІН НАНУ. – Фонд металу, інв. № ЕП 16116, ЕП 16117, ЕП 17853.

<sup>18</sup> Боньковська С. М. Ковальство на Україні... – С. 57, 60.



60–70-х років ХХ ст. мали ковані або виготовлені з бляхи найрізноманітніші господарські предмети – здавна поширені в народному побуті протички для проколювання тютюну в люльці, каганці, ґрати, вітровкази, сікачі, лускоріхи, ажурні прикраси дахів – коньків і коминів, криниць тощо. Ще й дотепер дахи новозбудованих сільських хат, а інколи й господарських споруд, у багатьох регіонах України прикрашають різноманітними кованими або вирізаним з листового заліза фігурками свійських тварин, звірів, птахів, прапорцями-вітровказами, «сонечками» тощо. Наприклад, у гірських селах Хустського району на Закарпатті новозведений будинок оздоблюють силуетним зображенням вирізаних (висічених) з бляхи двох голубків. Вони служать покровителями та охоронцями щасливого подружнього життя.

Застосування мережива просічного заліза в декорі українського сільського житла відоме ще з кінця ХІХ – початку ХХ ст. Особливого розвитку цей промисел набув у районах виробництва листового заліза, зокрема в містах Донецько-Криворізького басейну та поблизу Полтавського, Київського і Чернігівського металопрокатних заводів. Водночас на Закарпаття прокатне залізо завозили з австрійських і польських заводів.

Так, у селах Південної і Східної України у зв'язку з кліматичними умовами особливого поширення набуло виготовлення димників на комини. Їх робили «кузнеці», бо коваль у селі був одночасно і механіком, і слюсарем, і бляхарем. Неабияку славу здобули димники Д. Кривенка із с. Кованчик на Полтавщині та І. Кадаша з Миколаївщини. Багатством форм і декору вирізнялися димники О. Доюна із с. Татарка на Дніпропетровщині. Коваль вирізував їх із бляхи у своїй невеличкій пересувній кузні та склепував у вигляді казкової, покритої дахом квадратної у плані хатки. Коньки дахів майстер оздоблював ажурними і профільованими смугами бляхи. Такими самими смужками, але значно тоншими, із дрібнішими орнаментальними мотивами та елементами (трикутниками, зубцями, півдугами тощо), О. Доюн прикрашав маленькі віконця із чотирьох сторін димника. По центру на дашковій майстер умонтовував рухому фігурку «когута», також вирізану з бляхи, яка одночасно виконувала функцію вітровказа.

Ще й дотепер виготовлені як старими «кузнецями», так і майстрами-бляхарами молодшого покоління димники повноцінно функціонують у багатьох південноукраїнських селах. Захищаючи комин від атмосферних опадів чи задування вітру, особливо у степових районах України, вони водночас слугують оригінальною прикрасою житла, доповнюючи, оживляючи й вирізняючи його з-поміж інших сільських хат.

Однак найвищий злет сільського художнього ковальства простежується в оздобленні церковних споруд та забезпеченні храмів церковно-обрядовими, переважно требними, атрибутами: частково або суцільно кованими (густо оббитими залізними штабами чи бляхою) скринями для зберігання храмових коштовностей (вінчальних корон, литійників, човників, кадилиць тощо, а також громадських, зібраних на потреби храму чи на допомогу знедоленим грошей), невибагливо прикрашеними маленькими скорбонками з вузьким видовженим отвором для грошових пожертв, дверними пружинними замками й клямками, оздобленими християнськими символами. Місцеві ковалі, зміцнюючи входні церковні двері, прикрашали їх декоративно розвиненими завісами, встановлювали на вікна художньо профільовані ґрати, нерідко кували поставні свічники, аналої, виносні патериці та вибагливо оздоблені нацерковні символи – хрести і рипіди. Саме ковані сільськими майстрами вінчальні емблеми храмів, дзвіниць, капличок та інших церковних споруд є найяскравішим свідченням художнього рівня, найпоказовішою ілюстрацією високого піднесення або ж занепаду народного традиційного ковальства на проміжку певної історичної доби.

У цьому контексті ХХ століття належить до неоднозначних періодів розвитку цього унікального національного жанру народної металевої пластики. Він був зумовлений як попередніми історичними та політичними обставинами, зокрема поділом українських земель між Росією, Польщею, Чехією, Угорщиною і Румунією, так і церковно-ідеологічними, передусім конфесійними, чинниками. Так, надбанні хрести зі «складним і мальовничим мереживом»<sup>19</sup> на дерев'яних церквах у Східній і Південній Україні, а також на Західному Поліссі і Північному Побужжі під тиском діючого ще на початку ХХ ст. закону (виданого 1803 р. синодом Російської православної церкви) про заборону будувати храми в українському стилі, тим паче увінчувати традиційними символами, змінилися однотипними, виконаними за проектами будівничих, нацерковними ставріями. З цього приводу Є. Сецінський зазначив: «Хрести на верху [...], які мають різні прикраси у вигляді саяв, зірок, місяця у підніжжі, переважно змінюють сухими формами, виготовленими за шаблонами авторських креслень»<sup>20</sup>. Саме впродовж цього періоду (ХІХ – перша чверть ХХ ст.) на східних, північно-західних і менше на

<sup>19</sup> Жолтовський П. М. Метал // ІУМ: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 384.

<sup>20</sup> Сецинский Е. Исчезающий тип деревянных церквей Подолии. – Каменец-Подольский, 1904. – С. 4.



південно-західних українських православних святинях значного поширення набуло встановлення трираменного, відомого як православний та названого «московським», хреста зі скісною нижньою поперечною. Виключно цього типу ставрії встановлювали на новозведених – спочатку класицистичного, згодом псевдовізантійського, а з 1830 року – псевдоросійського стилю, храмах. Традиційні верхи давніших як українських православних, так і захоплених греко-католицьких храмів, реконструюючи їх на «цибулеподібні» бані – символ російської культової архітектури<sup>21</sup>, також почали вінчати так званими «істинно православними» хрестоподібними символами. Відомо, що цей тип хреста «зі скісним підніжком» має глибокі національні корені. Вони сягають часів формування давньоукраїнської ставропластики Великокняжої доби<sup>22</sup>. Тож «образ» Чесного Хреста зі скісним підніжжям є, за визначенням митрополита Іларіона, «національним хрестом України»<sup>23</sup> і належить до традиційних, у тому числі вінчальних, символів українських святинь. І тільки в «руках» зацікавлених душпастирів, особливо з посиленням автокефальних тенденцій, він став одним із засобів поступового поглиблення міжконфесійних протиріч.

Однак для вірян, незважаючи на ідеологічні тонкощі офіційної церковно-адміністративної політики, нацерковні хрести зі скісним підніжжям як у давнину, так і впродовж новітнього періоду продовжували служити рівноцінною (з іншими типами хрестоподібних ідеограм) відзнакою українських православних храмів. Тому поступово, під впливом місцевих національних традицій, характерних тяжінням до підвищеного декоративізму, архітектоніка та оздоблення «істинно православних» нацерковних символів, виконаних за шаблоном, набули значного розвитку. Це простежується у співвідношенні центральної поперечни до стрижня, трифолічному завершенні рамен, розміщенні пуклі на середохресті та її додатковому оздобленні «зірочками» і «хрециками», встановленні фігури півмісяця внизу тощо. Прикладом цього може слугувати «істинно православний» ставрій з фігурою півмісяця внизу, встановлений на центральній бані гуцульського типу

(очевидно, збудована гуцульськими майстрами) храму Івана Хрестителя у с. Гладишів на Лемківщині (1940)<sup>24</sup>. Однак волонтаристське насадження атеїстичної ідеології після жовтневого перевороту 1917 року – періоду масового нищення храмів і нацерковних символів та абсолютної заборони зведення християнських святинь, особливо на східноукраїнських землях, – призвело до занепаду цього формотворчого процесу. Натомість на теренах Західної України, зокрема на Холмщині, Підляшші (тепер Польща), у Галичині, на Закарпатті та на Буковині цей жанр художнього традиційного ковальства, відокремлений від радянсько-атеїстичної ідеології, продовжував розвиватися. Водночас довготривале перебування західноукраїнських земель у складі Австро-Угорської імперії, Польщі, Чехії і Румунії не могло не позначитися на формуванні архітектури храмів, отже, архітектоніці нацерковних символів та їхньому оздобленні. Проте народні майстри, переосмисливши чужоземні впливи в руслі вироблених століттями місцевих художніх традицій, поступово створювали оригінальні форми хрестоподібних нацерковних символів. Так, наприкінці XIX – у першій половині XX ст. у лемківських храмах простежується тенденція до поступового переходу від видовженого й повністю ажурного хреста, сформованого під впливом католицьких (з незначним оздобленням) однорамених «накостьольних» символів, до традиційного – однораменого з пуклями на середохресті й трифолічним завершенням рамен та верхньої частини стрижня. Такі ідеограми характерні для церков у селах Рудавка біля Перемишля (1900 р., тепер Польща), Полянчик біля Коросно (1902 р., тепер Польща) та ін.<sup>25</sup>

Згодом пуклі на середохресті і на завершеннях осей, наприклад, як на вінчальних хрестах мурованого храму Іоанна Золотоуста в с. Поляни (1914), дерев'яної церкви Святого Миколая у с. Вільховець (1934) та вже згаданої святині Івана Хрестителя в с. Гладишів на Лемківщині (1940), зникли. Таким чином, сформувався повністю ажурний (значно полегшений за рахунок контурного трактування конструктивної основи) тип православного нацерковного символу. При цьому роль архітектонічно-композиційної рівноваги виконує значно видовжена середня поперечина<sup>26</sup>.

Тогочасні греко-католицькі храми вінчали подібними за полегшено-контурною пластикою, однак традиційними за архітектонікою, тобто з дво-

<sup>21</sup> Сецинский Е. Знач. прая. – С. 14, 15; Маслов Л. Дерев'яні церкви Холмщини та Підляшшя. – Краків, 1941. – С. 4.

<sup>22</sup> Боньковська С. Художні особливості священного посуду другої половини XVII – початку XVIII ст. Формування основних типів, тектоніка і декор // НЗ. – 2000. – № 3. – С. 493, 496, 497; Жишковиц В. Пластика Русі-України. – Л., 1999. – С. 200, 209.

<sup>23</sup> Митрополит Іларіон. Трираменний хрест зо скісним підніжком – національний хрест України. – Вінніпег, 1990.

<sup>24</sup> Іванусів О. Церква в Руїні. – Торонто, 1987. – С. 56, 57.

<sup>25</sup> Кармазин-Каковський В. Мистецтво лемківської церкви. – Рим, 1975. – Л. 763, 782.

<sup>26</sup> Іванусів О. Знач. прая. – С. 56, 57, 81, 83.

ма або однією поперечинами, хрестами з трифолічним або круглим завершенням сторін. При цьому поширеним декоративним і символічно-образним елементом як на греко-католицьких, так і на багатьох православних храмах знову став півмісяць, розміщений біля підніжжя ідеограми. Роль композиційного центру, наприклад, вінчального ставрія, встановленого на центральній бані мурованого храму Святої Параскевії в с. Ріпник (1914), виконує яскраво виражена центральна пукля, оздоблена видовженими променями з маленькими «хрещиками» біля завершення. Ажур закінчень рамен і стрижня підсилено аналогічними хрестоподібними промінчиками.

На початку ХХ ст. в західних і південно-західних регіонах України, зокрема на Бойківщині та на Закарпатті, високі (сформовані впродовж другої половини ХVІІІ – ХІХ ст.) багатоярусні верхи церков не зазнали суттєвих змін. Незмінними залишилися і значно видовженіші (від давніших) двосхилі дахи і бані буковинських, гуцульських і прикарпатських храмів. Архітектоніка нацерковних символів, окрім полегшення контурно-трактованої конструктивної основи, також залишилася майже незмінною. Наприклад, бойківські і закарпатські як дерев'яні, так і муровані храми на зламі століть продовжували увінчувати високими, подібними до Господнього Голгофського, хрестами з трьома, рідше – із чотирма або двома поперечинами. Такими нацерковними символами завершені храми Архангела Михаїла в с. Чертеж (1917), Святих Петра і Павла в с. Кам'яниця (1934) Ужгородського району та багато інших<sup>27</sup>.

Проте «модернізовані» завершення храмів 30–40-х років ХХ ст. спонукають до пошуків новітнього за архітектонікою нацерковного символу. Наприклад, у тогочасних хрестах «закарпатського» типу простежується поступовий перехід від горизонтального членування структури до композиції з вертикальною домінантою оздоблення. Характерною особливістю цих вінчальних хрестів є обов'язкове завершення солярним знаком у вигляді «сонечка з промінням», відсутність «небесного саява» на середохресті та фігури півмісяця біля підніжжя. Зазначимо, що географія розповсюдження одновісних трираменних хрестів досить широка, однак найвищого мистецького рівня цей тип вінчальної хрестоподібної ідеограми досяг на терені бойківської традиції, характерної «рисами глибокої давнини».

За неписаними канонами галицькі, зокрема покутські, храми зазвичай завершували однорамними хрестами з півмісяцем внизу і з незнач-

ним декором у вигляді «небесного саява» на середохресті. Однак поступово, під впливом сецесійного мистецтва, на вінчальних ставріях тогочасних місцевих святинь, наприклад, на храмі в с. Ключів біля Коломиї (Івано-Франківщина), виникло додаткове оздоблення у вигляді в'юнких гілок дикорослої павутички<sup>28</sup>.

Зауважимо, що наприкінці ХІХ й особливо на початку ХХ ст. в декоративному вирішенні кованих хрестів, подібно як у моделюванні верхів, простежується втручання «дипломованих архітекторів»<sup>29</sup>. Так, рамена одного з хрестів, опублікованих В. Січинським, прикрашені непритаманними для народного мистецтва закінченнями у вигляді списа, яким було пробито бік розп'ятого Христа Спасителя. Нехарактерними для народної художньої традиції є також волютоподібні декоративні елементи модерних нацерковних символів. Водночас здавна розповсюджені надбанні «хрещаті» ставрії з хрестиковим оздобленням структурних елементів<sup>30</sup> на новітніх нацерковних хрестах, наприклад, на триверховому бойківського типу храмі Покрови Пресвятої Богородиці в с. Нижній Комарник (1938 р., тепер Словаччина), зведеному за проектом відомого українського архітектора й дослідника народної архітектури В. Січинського<sup>31</sup>, набули самостійного символічно-образного звучання Господнього хреста, а традиційний пукляподібний солярний мотив на середохресті – контурно-ажурного трактування у вигляді кола з хрещатим промінням. Виконані за проектами архітекторів, іноді інженерів-будівельників, ці та подібні до них вінчальні хрестоподібні ідеограми, підпорядковані суворим формальним законам композиційної побудови церковної споруди (храму, каплиці, дзвіниці тощо), іноді не збігалися з народними критеріями краси і гармонії та розумінням християнських символів, але органічно поєднувалися із загальною архітектурою «модерних» верхів. Однак там, де виконавцями були народні майстри, наділені особливим сприйняттям новітніх мистецьких напрямів і талантом їх переосмислення на основі творчої волі місцевих традицій, формувалися оригінальні за архітектонікою хрести, які відповідали як новітнім

<sup>28</sup> Reinfuss R. Ludowe kowalstwo artystyczne w Polsce. – Warszawa, 1983. – Rys. 208; Колицуняк Г. Народні хрести в Коломиїщині. – Л., 1918. – Мал. 177; Архів ІН НАНУ. – Ф. 1, од. зб. 1, зош. 3, 4, 6, 7, 8.

<sup>29</sup> Юрченко П. Г. Дерев'яна архітектура України. – К., 1970. – С. 162.

<sup>30</sup> Боньковська С. Хрещаті храми України. Питання походження та розвитку // ЗНТШ. – 2001. – Т. 241. – С. 183, 192–194.

<sup>31</sup> Сополіга М. Перлини народної архітектури. – Пряшів, 1996. – С. 76.

<sup>27</sup> Сирохман М. Церкви України. Закарпаття. – Л., 2000. – С. 33, 69.

конфігураціям верхів церковних будівель, так і народній естетиці. «І хоча звичайно цим народним митцям визначають незначну роль, то з часом їх доробок у сумі виростає до поважних розмірів, що остаточно дає народному мистецтву признаки окремішності»<sup>32</sup>.

Значно меншого модерного впливу зазнало народне монументальне будівництво високогірних районів Гуцульщини. Нацерковні хрести місцевих храмів здебільшого зберегли ознаки ажурного архетипу, набувши лише додаткового оздоблення середохрестя і пуклеподібних завершень сторін та стрижня у вигляді здрібнених хрестиків, зірочок тощо. При цьому лілії (християнський символ чистоти), розміщені на високих стеблах над або під фігурою півмісяця внизу хрестограми, найчастіше нагадували лісові дзвіночки або розквітлі квіти тюльпанів<sup>33</sup>.

Водночас на тогочасних модернізованих верхах храмів поряд з новітніми – трираменними з вертикальною доміантою оздоблення, контурно-ажурними з трифолічним завершенням рамен і стрижня тощо – продовжували встановлювати традиційні для певної околиці, створені під впливом хрестоподібних символів минулих століть, нацерковні ставрії. Це пояснюється тим, що їх замовником була, як правило, громада, колективне бачення якої зберегло вироблений віками образ хреста-символу, а творцями – ковалі, тобто її представники. «Людова маса, – як зазначає М. Драган, – живе завжди під сугестією загальноприйнятих – на їх думку – незмінних ідей і звичаїв... З цього характеру народної творчості виникає довговічна постійність витворених типів»<sup>34</sup>.

Отже, упродовж першої половини ХХ ст. (до 1946 р.) на основі віками виробленої символічно-образної мови західноукраїнські майстри, засвоївши та переосмисливши формотворчі ознаки європейського модерну, створили новітні форми нацерковних символів, які залежно від регіональних, етнічних і локальних художніх традицій стали гармонійним, хоч і «окремішнім» (відмінним), завершенням зазвичай значно вищих новітніх верхів місцевих – бойківських, гуцульських, покутських, закарпатських, волинських і галицьких храмів. Надзвичайна різноманітність вінчальних нацерковних хрестів, встановлених на тогочасних західноукраїнських християнських святинях, свідчить про тісне переплетення місцевих художніх традицій з розвинутими в місцевій про-

фесійній ставропластиці формотворчими ідеями модерну<sup>35</sup>, збагачене конфесійними взаємовпливами, що простежуються у формуванні архітектоніки окремих типів, форм та розміщенні структурних елементів (скісної перекладни, фігури півмісяця тощо) і декоративних – рослинних, фігуративних, солярних та інших символічних мотивів.

З радянською окупацією Західної України, подібно як після жовтневого перевороту на східноукраїнських теренах, розвиток місцевої монументальної ставропластики майже припинився. Основною причиною цього стало волюнтаристське насадження атеїстичної віри, вилучення з асортименту ковальських виробів різноманітних, насамперед нацерковних, хрестів. І тільки з 90-х років ХХ ст. цей жанр художнього ковальства в Україні зазнає поступового відродження. Новозбудовані, як правило, у псевдовізантійському, псевдонародному стилі муровані (рідше – дерев'яні) храми, як і в давнину, завершують металевими хрестами. Нерідко їх у вигляді нескладних хрестоподібних ідеограм виготовляють місцеві бляхарі або слюсарі з «блискучої на сонці» полірованої нержавіючої сталі. Натомість виготовлені професійними ковалями-художниками – здебільшого нагадують «старовинні», традиційні для певної околиці, вінчальні ставрії. І лише поодинокими екземплярами серед них вирізняються оригінальні за обрисами і декором нацерковні хрести, що за стилістикою співзвучні з архітектурою храму. Очевидно, лише з виробленням та усталенням новітніх стильових особливостей сучасної української сакральної архітектури в її регіональній різноманітності будуть створені новітні типи нацерковних символів, які слугуватимуть не тільки невід'ємною складовою єдиного архітектурного ансамблю та основною інсигнією релігійно-канонічної належності громади, але й свідченням глибокої духовності народу, його постійного прагнення до краси і гармонії.

Отже, вилучення багатьох предметів з асортименту ковальських художніх виробів, передусім нацерковних, придорожніх і пропам'ятних хрестів, відсутність м'якого ковкого заліза, дефіцит деревного вугілля, необхідного для розігріву металу до певної температури, щоб тонко моделювати пластичні форми, а також непрестижність ковальського промислу, заміненого механічним заводським «штампуванням» необхідних у сільському господарстві і побуті різ-

<sup>32</sup> Драган М. Українські дерев'яні церкви. – Л., 1937. – С. 16.

<sup>33</sup> Архів ІН НАНУ. – Ф. 1, од. зб. 1, зош. 1, 2.

<sup>34</sup> Драган М. Зазнач праця. – С. 96.

<sup>35</sup> Боньковська С. Модерн в українській сакральній металопластиці // НЗ. – 1999. – № 2. – С. 186–201.



номанітних предметів тощо, призвело до поступового занепаду цього найдавнішого підвиду народного мистецтва. Побудовані в 60–70-х роках ХХ ст. на місці старих нові кузні з електричним приводом згодом перетворилися в механічні ремонтні майстерні колгоспних бригад. І тільки наприкінці 1970-х років віковичне традиційне металообробництво відродилося у вигляді професійного художнього ковальства. А традиційні вироби сільських ковалів – нацерковні і придорожні хрести, художньо ковані дверні завіси, клямки і замки, обковані скрині, ажурні димники тощо – слугують високомистецькими зразками для підготовки ковалів-художників на кафедрі Львівської академії мистецтв та в коледжі декоративно-прикладного мистецтва ім. І. Труша у Львові. Кращі вироби випускників цих закладів – скульптури, просторово-розвинуті художні композиції, паркові огорожі, нацерковні хрести, поставні свічники, малі архітектурні форми, предмети хатньої обстави тощо – прикрашають вулиці українських міст, містечок, парків і скверів, екстер'єри та інтер'єри храмів, житлових будинків, громадських споруд та офісів, куточки приватних садиб тощо.

До традиційних українських металообробних промислів належить мосяжництво – виготовлення металевих виробів способом лиття з кольорових металів та сплавів: міді, латуні, нейзильберу тощо. Назва цього підвиду народного мистецтва походить від польського «mosiadz» – латунь. У народознавчій літературі цей термін виник у другій половині ХІХ ст. Основною метою його утвердження було виокремлення мосяжництва і виробів з-поміж інших металообробних промислів, поширених серед карпатських українців, передусім гуцулів, і сусідніх народів – угорців, словаків і польських гуралів, а також гірських поселенців інших країн, наприклад, Албанії<sup>36</sup>. Л. Суха стверджує, що мосяжні вироби «сипали» (відливали) в багатьох карпатських селах, у тому числі й на Бойківщині та Закарпатті. Так, у селах Ясіня і Ділове (Закарпаття) у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. місцеві майстри виготовляли славнозвісні люльки і пояси з латунними пряжками. Однак найбільшого поширення український мосяжний промисел набув на Гуцульщині. Про це свідчать численні джерела, адже вироби місцевих майстрів здавна привертати увагу багатьох як українських,

так і зарубіжних дослідників життя, побуту і традиційної художньої культури гірського населення<sup>37</sup>.

Одним з найважливіших чинників творення цього виду мистецтва, поряд із життєвою необхідністю, замкнутістю натурального виробництва, відносною віддаленістю від зовнішніх впливів тощо, було одвічне прагнення гірського населення до краси, гармонії з довкіллям, чутливого сприйняття і талановитого її відтворення. Зокрема, В. Шухевич, захоплений «незвичайною ніжністю у виконанні і неабиякою вдачею виробів домашнього гуцульського промислу», писав, що вони «становлять, безперечно, образ умислового розвою народу (інтелекту), вони є виразом його інтелігенції, його склонностей і уподобань; окрім того, вказують певну вдачу і порядність чоловіка»<sup>38</sup>. Мабуть,

<sup>37</sup> Vagilevič I. Huculove obyvatelē vychodnego pohorī Karpatskeho // Časopis českého museum. – Praga, 1838–1839. – Т. 12; *Wyjicki K. W. Huculy // Stare gawedi i obrazy.* – Warszawa, 1840. – Т. 2; *Bielowski A. Pokucie // Czas.* – Krakow, 1857. – Т. 6; *Kolberg O. Rus Karpatska.* – Wrocław; Poznań, 1870. – Т. 54; *Falkiewicz K. Przewodnik informacyiny po wystawie etnograficznej, urzadzony w Tarnopolu.* – Tarnopol, 1877; *Turkawski S. Wspomnienia Czarnogyri.* – Warszawa, 1880; *Falkiewicz K. Galicyjski przemysl domowy na wystawie wiedzieskiej.* – Lwow, 1890; *Kaindl R. F. Die Huculen.* – Wien, 1894; *Karzenowski J. O Huculach.* – Lwow, 1899; *Головацкій Я. В. О народной одежде и убранстве русинов или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии.* – С.Пб., 1877. – С. 66; *Вербицький Л. Взори промислу домашнього. Вироби металеві селян Русі (Гуцульщина).* – Л., 1882; *Шухевич В. Гуцульщина // Матеріали до українсько-руської етнології.* – Л., 1901. – Ч. 2. – Т. 4. – С. 245; *Франко І. Етнографічна експедиція на Бойківщину // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1982. – Т. 36. – С. 94; Коцюбинський М. Тіні забутих предків // Коцюбинський М. Твори: У 3 т. – К., 1979. – Т. 3. – С. 163; Матасяк М. Гуцульські художні металеві вироби українців Східних Карпат. – К., 1951; Суха Л. М. Знач. праця; Жолтовський П. М. Художні металеві вироби. – К., 1959; Жолтовський П. М. Орнаментация народных металевых виробів Гуцульщини // НТЕ. – 1958. – № 2. – С. 75–92; Боньковська С. Нагрудні хрести гуцулів // Альманах'94. Мистецький науково-популярний ілюстрований щорічник. – Л., 1994. – С. 105, 106; Боньковська С. Гуцульські згарди хрестикові: семантика і синкретичні мотиви дослідження // Діалог культур: Україна у світовому контексті. – Л., 1998. – С. 484–491; Боньковська С. Генеза та художні особливості нагрудних хрестів // Історія Гуцульщини. – Л., 2001. – Т. 6. – С. 368–375; Боньковська С. Художній метал // Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат. – Л., 2006. – С. 734–751.*

<sup>38</sup> Шухевич В. Гуцульщина. – Ч. 2. – С. 241.

<sup>36</sup> Кондаков Н. П. Македония. Археологическое путешествие. – С.Пб., 1909. – С. 247; Народы мира: Историко-этнографический справочник. – М., 1988. – С. 378, 411; *Magyar w'eprajzi Lexion.* – Budapest, 1987. – Т. 4. – С. 249, 419, 597.

тому саме на Гуцульщині цей вид народної творчості набув найвищого розвитку, а вироби місцевих мосяжників – тривалого побутування як серед місцевих мешканців, так і далеко поза межами Галичини.

Найдавніша згадка про гуцульське мосяжництво міститься у праці австрійського вченого Б. Гакке «Neueste physikalisch-politische Reisen in den Jahren 1791, 1792 und 1793 durch die Dazischen und Sarvatischen oder Nordlichen Karpaten» (Нюрнберг, 1794). Дослідник засвідчує, що майстри-верховинці виготовляли латунні чепаги, згарди, хрести і топірці. А вже наприкінці XIX – на початку XX ст. у понад тридцяти п'яти селах (Голови, Білоберізка, Довгопілля, Старий Косів, Розтоки, Косів, Старі Кути, Путила, Устеріки, Краснолілля, Красник, Брустурів та ін.) десятки майстрів відливали для власних потреб, на обмін і на продаж латунні прикраси, курильні приладдя, елементи кінської упряжі, зброю та інші вироби, що їх місцеві мешканці активно використовували як у святкові дні, так і в щоденному житті. Наприклад, центром в'язання з латунного дроту було с. Соколівка. Різні види «ретязі» (ланцюжки) тут виготовляли народні майстри Ф. Павлюк і В. Самокіщук. У с. Криворівня «зливали мосеж» В. та Л. Якіб'юки, І., Л. та В. Харуки. У с. Дихтинці на Буковині працювали майстри з родини Федюків, які прославилися своїми люльками «путилівками». Топірці, стремена, гарапники, прикраси, які виготовляли Федюки, вирізнялися індивідуальною, витонченою подачею загальновідомих традиційних форм та манерою оздоблення.

Відомим тогочасним центром гуцульського металообробництва було с. Річка. Воно знамените мосяжниками з родини Медвідчуків. Найстарший з них, Микола Медвідчук, прославився гарної роботи «запусканими» свинцем та оловом «челядницькими» (жіночими) палицями, так званими «олов'янками». Тоді ж у селі працювали прозваний у народі Злотником І. Кіщук, знаний своїм витонченим, майже павутинним «шиттям дрів», а також відомий «старовіцькими» торбами Ф. Якіб'юк. На кінець першої чверті XX ст. припадає творчість В. Пітиляка, вироби якого вирізнялися високою технічною досконалістю, традиційністю форм та орнаментальних мотивів<sup>39</sup>.

Знанням осередком художньої обробки кольорових металів було с. Жаб'є (нині – Верховина). Тут на початку XX ст. працювало понад двадцять майстрів. Серед них такі відомі мосяжники, як І. Гондурак, І. та М. Дудчаки, В. Шкріб'як, І. Палійчук, В. та О. Друслики та ін. Славилася

майстри своїми топірцями і порохівницями, ковтками і перснями.

На високому рівні виробництво предметів з кольорових металів розвивалось у с. Яворів. Тут майстри П. Гондурак-Кіндяк, Ю. Кобчук-Яковейчин, М. Кобчук-Іванчуків, І. Шкрібляк, К. Рибеньчук та інші виготовляли люльки, палиці, стремена і водила. Побутовими предметами славилися мосяжники Космача М. Рибчук, П. Кушнірчук, К. Мельничук. Знаменитим майстром в'язання з латунного дроту був О. Іванійчук з Краснолілля. У цьому самому селі працювали мосяжники знаменитої династії Харинчуків.

Одним з найбільших центрів гуцульського металообробництва вважалося с. Брустурів, що на Косівщині (Івано-Франківська обл.). Л. Суха стверджує, що в цьому селі наприкінці XIX – на початку XX ст. працювало п'ятнадцять майстрів і майже кожен з них мав учнів<sup>40</sup>. Тут «зливали мосеж» майстри з династій Дручківих і Дудчаків, творили відомі народні майстри Д. Пітиляк, В. Вандзух, Д. Бачинський, Ф. Воринський, П. Габорак та ін.

Дослідниці художніх металевих виробів українців Східних Карпат вдалося встановити ім'я одного з найстарших майстрів родини Дудчаків – Луки, автора двох топірців, датованих 1834-м і 1840 роками. Талановитим продовжувачем його мистецтва став син майстра, відомий на всю Верховину мосяжник Н. Дудчак. Творчість мосяжника припадає на другу половину XIX ст., коли в сільське господарство Західної України поступово проникли форми капіталістичного виробництва і народні майстри почали працювати на збут, тобто виготовляти вироби на продаж, дедалі рідше реалізуючи їх шляхом натурального обміну. Спродуючи свої вироби на ярмарках або через посередників (окремих скупників чи, наприклад, гуцульську промислову Спілку кустарів), вони були змушені пристосовуватися до умов художнього ринку. Наслідком цього стала поява нових форм, непритаманних сільському побуту, а отже, природі народної металевої пластики, зокрема таких, як портсигари, касетки тощо, оздоблені здрібнілими, перевантаженими орнаментальними композиціями. Аналогічний процес спотворення традицій простежується і в інших видах тогочасного народного мистецтва, насамперед у близькому своїми виражальними засобами до мосяжництва сніцарстві. Відомий художник і вимогливий критик І. Труш з цього приводу писав: «Подекуди можна було замітити... надмірне оздоблення орнаментом і пере-

<sup>39</sup> Суха Л. М. Знач. праця. – С. 39.

<sup>40</sup> Там само.



вантаження дрібничками там, де далеко легше можна би було досягнути навіть більший ефект грубою роботою»<sup>41</sup>.

Наприкінці XIX ст. у Відні, Кракові, Львові, Чернівцях, Коломиї, Стрию та в багатьох інших містах і містечках з метою популяризації продукції народних промыслів було організовано сільськогосподарські та промислові виставки. Потрібно було мати особливо розвинене відчуття міри, щоб втриматися від спокуси і не пристосуватися до вимог тогочасної моди на народне мистецтво. Тим відрадніше, що оригінальні й водночас витримані в традиціях народної металопластики вироби Н. Дудчака на господарсько-промисловій виставці 1880 року в Коломиї отримали високу оцінку мистецької громадськості<sup>42</sup>. Віртуозна майстерність і природжений художній смак дали можливість талановитому майстрові не лише знайти власну манеру виконання, але й не відійти від кращих народних традицій, тобто творити оригінальні, витримані в стилі народної металопластики, високохудожні твори. Свій професійний досвід і розуміння народного мистецтва Н. Дудчак передав синові Дмитру. У їхній майстерні навчався художнього литва і різьби по металу знаменитий різьбяр і мосяжник В. Девдюк зі Старого Косова<sup>43</sup>.

На межі століть (кінець XIX – початок XX ст.) серед інтелігенції Галичини, особливо з-поміж мистців та архітекторів прогресивно налаштованих щодо новітнього – сецесійного художнього напрямку, зросло зацікавлення народним мистецтвом як джерелом національної культури. У місцевостях, де з давніх-давен були розвинені певні народні художні промысли (ткацтво, гончарство, сніцарство тощо), організували художньо-промислові школи. Так, 1905 року у Вижниці відкрили Крайовий навчальний заклад різьбярства і металічної орнаментики<sup>44</sup>. Сюди на посаду інструктора з металообробництва запросили талановитого учня Н. Дудчака – В. Девдюка<sup>45</sup>.

Завдяки клопотанням членів львівського Товариства прихильників української літератури, науки і штуки (1905), до якого входили І. Труш, О. Новаківський, О. Кульчицька, М. Сосенко, В. Шухевич та інші митці, критики і крає-

знавці<sup>46</sup>, багато виробів народних майстрів, зокрема Н. і Д. Дудчаків та В. Пітиляка з Брустурова, І. Кіщука із с. Річка, В. Девдюка з Косова та інших, потрапили в колекції музею Дідушицьких і МЕХП ІН НАНУ. Згодом багато робіт закупив Етнографічний музей при Науковому товаристві імені Шевченка, у якому значну роботу з вивчення народного мистецтва вів І. Франко.

У цей період найплідніше працював Д. Дудчак, який визнавав тільки традиційні форми – «опришківські» ножі з виделками, «бгані» (складані) ножі, «старовіцькі» табівки тощо. Його творчість – це своєрідний протест проти «модернізації» традиційного промыслу та усталених форм художнього вираження. У межах традицій мосяжного промыслу працювали також майстри родини Дручківих – Василь, Петро, Григорій та його син Іван. Дещо сміливішої манери активного введення кольору дотримувалися їхні молодші сучасники В. Пітиляк, Д. Бачинський, Ф. Боринський та В. Ванздух.

Асортимент мосяжних виробів гуцульських майстрів вражає надзвичайним розмаїттям – від найнеобхідніших у господарстві ножів та кресал до складних архітектонічних форм, таких як згарди і череси. Серед них розрізняють особисті речі, у тому числі жіночі та чоловічі нагрудні прикраси. Характерно, що серед гуцулів однаковою мірою були поширені як жіночі оздобы: згарди, сороківці, шелести, чепраги, чільця, ковтки, обручки, так і чоловічі нагрудні хрести, персні для хусток, остроги, бляхи на капелюхи, обручки, ретязі тощо. До них належать компоненти одягу: череси, табівки, палиці (топірці, келефи, челядницькі), «карбачі» (гарапники) та «басамани» – широкі тиснені або ажурні прикраси до «кресань» (капелюхів), виготовлені з тонкої бляхи. Гуцульські ювеліри славилися також майстерно виготовленими «файками», протичками і кресалами. А серед зброї найбільший попит мали «кріси» (рушниця), «пістолі» та необхідні до них порохівниці.

З предметів господарсько-утилітарного призначення найрозповсюдженішими були голки («гольники», «іговники», «єговники»), складані ножі («бгані» ножі, «загибачі»), «опришківські» ножі з двозубою виделкою, звичайні ножі, лускоріхи («когутці»).

Кожен із цих виробів мав незмінний попит серед місцевого населення. Наприклад, у побуті

<sup>41</sup> Труш І. Виставка українських артистів // Артистичний вісник. – 1905. – № 5. – С. 21.

<sup>42</sup> Чорний П. Виставка господарсько-промислова в Коломиї. – Станіславів, 1881. – С. 36.

<sup>43</sup> Суха Л. М. Зазнач. праця. – С. 43.

<sup>44</sup> Островський Г. Сім'я Шкрібляків // Жовтень. – 1988. – № 10. – С. 92.

<sup>45</sup> Суха Л. М. Зазнач. праця. – С. 43.

<sup>46</sup> Максисько Т. С. До історії Львівської школи художніх промыслів та декоративно-ужиткового мистецтва // Українське мистецтвознавство. – 1971. – Вип. 2. – С. 111.

були однаково потрібні як гольники і ножі, так і кресала, лускоріхи-когутці та палиці. Водночас згарди, шелести, персні, багато оздоблені череси, табівки і топірці вважалися необхідними елементами гуцульського святкового вбрання.

До найдавніших мосяжних виробів належать чепраги – металеві здебільшого литі з кольорових металів і додатково оздоблені застібки переважно для жіночих прикрас – шелестів, сороківців, хрестикових згارد тощо, святкового верхнього одягу та кожухів. Про лагунні чепраги, які поряд з топірцями, хрестами і згардами виготовляли гуцульські майстри-верховинці, ідеться в найдавнішому документі – у згаданій праці австрійського вченого Б. Гакке. П. Жолтовський у невеликій за обсягом розвідці, стверджує, що багато виробів гуцульської народної пластики, їхні форми, архітектоніка та орнаментальні мотиви оздоблення своїми коренями сягають далеких дохристиянських часів. Зокрема, досліджуючи ажурні чотири-, шести- і восьмипроменеві чепраги та порівнюючи їх з аналогічними за формою «колесоподібними» медальйонами (VIII–IX ст.), знайденими на Сумщині, учений дійшов висновку, що в «первісні часи», крім прямого призначення з'єднувати ретізки прикрас, окремі елементи одягу і прикрашати, вони до того ж виконували магічну охоронну функцію<sup>47</sup>. Про це свідчать насамперед обриси та архітектоніка чепраг, які складаються з двох ідентичних (ажурних або суцільнолитих (глихих)) кругів. Композиційною основою чепраги є, як правило, один із солярних мотивів – «квітка» або «руже», у вигляді шести- або восьмипелюсткової розети. Від неї прямо в радіальному напрямі чи під кутом, криволінійно або у вигляді маленьких кружалець розходяться промені. Отже, за формою та орнаментальним оздобленням кожна частина цієї художньо оздобленої застібки-прикраси нагадує знак сонця, культ якого був дуже поширеним у східних слов'ян.

Тема головного мотиву «сонця», продовжуючи розвиватися за рахунок динамічного «руху променів» з «вибраним простором» між ними, завершується орнаментованим бордюрчиком. Разом з композиційним центром-розетою вони творять «образ сонця». Поверхню бордюрчиків переважно оздоблювали нескладними орнаментальними мотивами у вигляді концентричних кіл, утворених ритмічним рядом «колачків», «сонічок», «бань» тощо<sup>48</sup>. У цьому сенсі на особливу увагу заслуговує орнаментальний мотив, утворе-

ний «ритими» ритмічно розміщеними по діаметру трикутниками з ромбоподібними завершеннями<sup>49</sup>. Його називають «головкато» або «головкато пані», що вказує на антропоморфне походження мотиву. Не виключено, що в основі цього композиційно-орнаментального вирішення лежать прадавні ритуали, пов'язані з обрядовістю, зокрема відображенням весняних хороводів, у яких неодмінно славили «красне сонечко»<sup>50</sup>. Такий самий глибокий символічний зміст закладено і в орнаментах, якими оздоблювали інші, подібні за формою жіночі і чоловічі прикраси – сороківці, пряжки до чересів, чоловічі персні для «спинання» хусток, кільця на чересах і табівках, коліщата до вуздечок тощо, тобто вироби, основою композиційного і декоративного вирішення яких є солярний мотив. Відомо, що солярні орнаментальні мотиви та елементи, що переважають у декорі гуцульських мосяжних виробів, дійшли до нас із сивої давнини і свідчать про глибокий генетичний зв'язок гірського населення Українських Карпат з культурою, зокрема культурою традицією, раннях слов'ян. Отже, мосяжні сонцеподібні (круглі за обрисами) прикраси як у давнину, так і у значно пізніші часи (XIX–XX ст.), крім безпосередньої практичної функції, слугували оберегами, які охороняли від злих духів, поганих очей і всього недоброго.

Еволюція орнаментальних систем, їхніх мотивів та елементів у народному мистецтві є своєрідною ілюстрацією рівня розвитку національної культури народу. Яскравий приклад цього – гуцульські мосяжні вироби, в оздобленні яких досить чітко «прочитується» історія традиційного мистецтва гуцулів від найдавніших часів. До найпоширеніших серед них належать передусім здавна наділені поліфункціональним призначенням топорики – чоловічі палиці, руків'я яких мають форму маленької сокирки. Назва топірця походить від форми бартки – металевого руків'я у вигляді звичайної невеличкої сокирки – топорики. Здавна їх використовували як палиці під час сходжень у гори і як один з видів холодної зброї, а розкішно прикрашений топорик був невід'ємним компонентом чоловічого святкового («прилюдного») одягу. Бартки «старовіцьких» топірців кінця XVIII – кінця XIX ст., що були не так компонентом одягу, як видом холодної зброї, мали досить відмінне від пізніших форм оздоблення. Головну увагу приділяли декоруванню провушної частини. Орнаментальне оздоблення

<sup>47</sup> Жолтовський П. М. Орнаментация народных металлических виробів Гуцульщини. – С. 76.

<sup>48</sup> МЕХП ІН НАНУ. – Фонд металу, інв. № ЕП 17224, ЕП 17879, ЕП 16492.

<sup>49</sup> МЕХП ІН НАНУ. – Фонд металу, інв. № ЕП 18299, ЕП 18271, ЕП 17312.

<sup>50</sup> Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. – М., 1978. – С. 44.

обушка і лева бартки є своєрідним викінченням центрального рисунка. Лезо бартки-руків'я прикрашали дуже скупо з боку провушини, а більшу його частину, що закінчується гострим відточеним вістря, залишали неорнаментованою.

Поступово первісна («старовіцька») коротка, майже прямокутна, з ледь розширеним лезом бартка набула розвинутої форми у вигляді сокирки з вишуканими пропорціями і чітким членуванням частин: середньої, провушиної з отвором для топорища, злегка відтягненим обушком і видовженим широким лезом. З розвитком форми металевих руків'я техніка декорування та розміщення орнаментальних мотивів на його поверхні також зазнали змін. І якщо наприкінці ХІХ ст. мосяжники, наприклад, Н. і Д. Дудчаки, в оздобленні бартки-руків'я ще застосовували зазвичай трудомісткий «ритий моховий» орнамент із мінімальним поєднанням мотивів, вибитих писачками «очкариками», то на аналогічних виробів їхніх молодших сучасників, зокрема Д. Пітиляка, Д. Бачинського та інших, вже переважають «писані» мотиви.

Обушки «новіцьких» барток, які виготовляли для потреб художнього ринку як сувеніри або компоненти лише святкового строю, декорували майже суцільно. У результаті цього середня частина бартки (провушина) стала проміжною і єдальною ланкою між орнаментально-композиційним вирішенням лева та обушка. І лише суворе підпорядкування орнаментального декору архітектоніці предмета забезпечило високу мистецьку вартість мосяжних виробів, у тому числі топорищ таких майстрів, як Д. і В. Пітиляки, І. Кіщук та Микола Медвідчук із с. Річка, В. Девдюк з Косова та Ф. Харинчук з Дихтинця. Наприклад, три поля, на які поділено оздоблення бартки топирця роботи В. Девдюка (перша половина ХХ ст.)<sup>51</sup>, що підкреслюють функції її частин (обушка, провушиної частини та лева), об'єднані гармонійним злиттям орнаментальних мотивів – поширеного в гуцульському народному мистецтві «руже» в межах ритмічного ряду «зубців» і «бань», з її (сокирки) формою. Динамічності декору й водночас його органічності єдності з формою автор досяг шляхом чергування «писаних» по латунній блясі вузьких стрічок «бань» із широкими смужками «смерічок», якими оздоблено топорище палиці.

Органічна єдність орнаментальних мотивів з формою і функцією виробів, притаманна високохудожнім творам народного мистецтва, яскраво виражена в більшості виробів тогочасних гуцуль-

ських майстрів. Зокрема, на руків'ях ножів, палиць (топірців і «келефів», «челядницьких» і «карбачів»), на прямокутних за обрисами пряжок, табітках тощо переважають прямолінійні елементи таких геометричних мотивів, як «ільчате письмо», «ільчате письмо в зубчиках», «зубчики січені», «бані», «ширинки», «медвінички», «віконниці», «смерічки», «колосочки» та «грабельки». Натомість в основі декорування чепраг, круглих та овальних пряжок, коліщат до вуздечок, лускоріхів тощо, лежать круглі і криволінійні орнаментальні мотиви та елементи: «мачок», «очка», «квіточки», «рачки», «оленячі ріжки», «воронячі лапки», «підківки», «вітрячки», «колісниці» та ін. Композиційним центром оздоблення цих виробів є «очко» та «очко з колачиками». Навколо них мосяжники komponували шестипелюсткові «руже» та восьмипелюсткові «квітки», від яких у певному метричному ритмі розходяться орнаментовані «мачком», «очками», «колачиками» та «банями» концентричні кола. Крім цього, для оздоблення своїх виробів гуцульські майстри часто застосовували поліхромію. Однією з найдавніших технік поліхромного декору мосяжних творів вважають «запускання» розтопленого рідкого металу у вирізані на дерев'яному топорищі рівчаки геометричного рисунка. Визнаним майстром «запусканих» челядницьких палиць, так званих «олов'янок», був Микола Медвідчук. Проте вже наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. переважно внаслідок конкурентних вимог ринку в художньому оздобленні мосяжних виробів дедалі частіше з'являвся колір. Наприклад, Д. Дудчак лускоріхи, ножі і стремена, прикрашені писаними «копитцями», «підківками» і «колачиками», заповнював червоною і зеленою пастами<sup>52</sup>. А набагато молодший І. Дудчак із с. Брустурів оздоблення своїх виробів, зокрема лускоріха, виготовленого 1948 року, крім кольорових паст, доповнював інкрустацією кісткою.

До найменш досліджених типологічних груп гуцульських мосяжних виробів належать нагрудні хрести. Аналіз скупих згадок про них у працях дослідників ХІХ – початку ХХ ст. дає можливість стверджувати, що у свій час мідні, а пізніше латунні наперсні хрести були невід'ємними компонентами чоловічого святкового одягу і водночас оберегом у дорозі, під час тяжких гірських переходів та у щоденному побуті гуцула. Так, Я. Головацький, докладно перераховуючи металеві прикраси, які були обов'язковими атрибутами гуцульської ноші, зазначає: «На грудях висить у гуцула жовтий мідний хрест на ланцюжку або ремінці. І хрест і ланцюжок – все

<sup>51</sup> МЕХП ІН НАНУ. – Фонд металу, інв. № ЕП 16368.

<sup>52</sup> МЕХП ІН НАНУ. – Фонд металу, інв. № ЕП 16125, ЕП 16176 (а, б).



свого виготовлення»<sup>53</sup>. І. Вагилевич у дослідженні про походження та культуру гуцульського населення зауважує, що нагрудні хрести були, як правило, прецезійно («drobne») оздоблені<sup>54</sup>. Про те, що нагрудний хрест для гуцула був не звичайною прикрасою і не тільки зовнішньою ознакою релігійної належності, але й глибоким духовним символом, наділеним благодатною силою Божого заступництва, свідчить запис В. Залозецького – очевидця передсмертного часу молодого бондаря в один з голодних років: «Нерозлучні бесаги стояли на землі коло лопат і коновок, а тут же, з мосяжним хрестом на обнажених грудях, від голоду помирав дужий молодий горечь...»<sup>55</sup>. Отже, хрест на грудях молодого легеня був, очевидно, тією найвищою цінністю, що не підлягала обміну на життя.

Етимологія багатьох термінів гуцульського мосяжництва свідчить про те, що виготовлення нагрудних «крижів» (місцева назва хреста – від давньослов'ян. «кръжь, крыжь, крижь»<sup>56</sup>), поряд із чересами (від давньоруськ. «чересла»<sup>57</sup>), ковтками (від «колтки»<sup>58</sup>) і топориками (від «топорькъ», «топорьць»<sup>59</sup>), сягає давніх часів. Однак анонімність цих зазвичай не датованих творів утруднює змогу конкретизувати час особливого поширення хрестоподібних наперсних інсигній у середовищі гуцулів. Проте археологічні джерела<sup>60</sup>, історіографічні свідчення та мистецтвознавчі дослідження, зокрема про «прадавні образи з пізнішої доби» у вигляді подібних за формою різьблених на тесаних дошках хрестів<sup>61</sup>, вказують на те, що одним з ранніх типів гуцульських хрестоподібних відзнак були «крижики», «крижі» або «крижні». Як правило, це невеликі рівнокінцеві або ледь видовжені хрестограми з трапецієподібним завершенням рамен і стрижня. До найдавніших з них належить мідний рівнокінцевий двораменний хрестик зі збірки О. Валька у Львові<sup>62</sup>.

<sup>53</sup> Головацький Я. В. Знач. праця. – С. 66.

<sup>54</sup> Vagilevič I. Op. cit. – S. 7.

<sup>55</sup> Залозецький В. Речские гуцулы // Слово. – 1875. – № 18. – С. 107.

<sup>56</sup> Срезневский И. И. Словарь древнерусского языка: У 3 т., 6 ч. – М., 1989. – Т. 1. – Ч. 2. – Стб. 1322.

<sup>57</sup> Там само. – М., 1989. – Т. 3. – Ч. 2. – Стб. 1501.

<sup>58</sup> Там само. – Т. 1. – Ч. 2. – Стб. 1255.

<sup>59</sup> Там само. – Т. 3. – Ч. 2. – Стб. 981.

<sup>60</sup> Бандрівський М. С. Писаний Камінь // Сварожі лики. – Л., 1992. – С. 42, 43.

<sup>61</sup> Шухевич В. Гуцульщина. – Л., 1901. – Ч. 2. – Т. 1. – С. 294, 295; Станкевич М. Дохристиянська генеза дерев'яних сакральних пам'яток XVII–XIX ст. // Альманах'94. – Л., 1995. – С. 86.

<sup>62</sup> Валько О. Гуцульський хрестик XVII ст. // Українська хрестологія. Тези і резюме наукової конференції 24 жовтня 1996 р. – Л., 1996. – С. 19, 20.

Архітектоніка хреста, побудована за принципом центральної двовісної симетрії, та обриси сторін у вигляді динамічно розширених трапецієподібних закінчень наближають його до «грецьких», зокрема нацерковних символів. Їхні зображення переважають у творах візантійської металопластики XI–XII ст.<sup>63</sup> Різьбленими в камені «крижами» прикрашали монументальні давньоруські храми у старокняжому Галичі<sup>64</sup>. На відносно раннє походження інсигнії вказує матеріал (мідь), з якого виготовлено хрестик, а також його оздоблення у вигляді «ритих» (гравірованих, різьблених) «безкінчиків», виконаних однією з найдавніших технік декорування гуцульських мосяжних та сніцарських виробів кінця XVIII – XIX ст.<sup>65</sup> Незначні розміри (4,3 × 2,6 × 0,2) та спосіб носіння вказують на те, що це натільний мідний хрестик, тобто його ховали під «ношею» як оберіг, що було притаманне для ранньої традиції носіння християнських пекторальних відзнак. Згодом цей тип нагрудних хрестоподібних ідеограм набув неабиякого поширення серед горян. Про це свідчить значна кількість однотипних за обрисами хрестиків у музейних і приватних колекціях. На багатьох маленьких натільних і на дещо більших, зазвичай латунних, нагрудних хрестоподібних оберегах кінця XIX – початку XX ст. християнська ідея підсилена рельєфним виділенням одно- або двораменної видовженої хрестограми, розміщеної на середохресті виробу. Найімовірніше, це було продиктовано простотою форми, зумовленої технологічним рівнем мосяжного промислу на ранніх етапах його поширення.

Подальший розвиток форми проходив переважно шляхом збагачення різьблених «жолобкуватим контуром» орнаментальних мотивів у вигляді «ялинкового взору», «смерічки» тощо. Ними зазвичай оздоблювали площини трапецієподібних завершень стрижня і перекладини. При цьому архітектоніка ледь видовженого двораменного хрестика залишилася незмінною. І лише з майстерним опануванням технології

<sup>63</sup> Бочаров Г. Н. Художественный металл Древней Руси. – М., 1984. – С. 220, 221; Банк А. В. Византийские серебряные изделия XI–XII вв. из собрания Эрмитажа // Византийский временник. – М., 1958. – Табл. 12, 13.

<sup>64</sup> Пастернак Я. Старий Галич. – Л., 1941.

<sup>65</sup> Найдавніші хрестики гуцульські «слюсарі», очевидно, виливали з міді. Адже саме про «мідні» нагрудні «крижі» йдеться в багатьох писемних джерелах. Зокрема, славнозвісний майстер Л. Дудчак із с. Брустурів, який творив у середині XIX ст., «сипав» свої вироби тільки з міді, а не з латуні. МЕХП ІН НАНУ. – Фонд металу, інв. № ЕП 16126, ЕП 16214, ЕП 17728 та ін.

відливання мосяжних виробів на середохресті крижів з'явилася фігура розп'ятого Спасителя. Міжкутовий простір хрестограми збагатили прямими променями, а трапецієподібні завершення сторін – литими хрестиками. Їхню поверхню прикрашали традиційними орнаментальними мотивами у вигляді «мачку», «калачиків», «сонічок» тощо.

Аналогічні графеми у вигляді литих «хрещиків», тоненьких рельєфних стовпчиків або гравірованих маленьких кружків, часто з «мачком» (крапкою) у центрі тощо, були неодмінними елементами формування символічно-образної орнаментальної системи на інших типах хрестоподібних гуцульських відзнак. До найпоширеніших серед них належать двораменні нагрудні хрести з круглими завершеннями рамен і стрижня. Цей тип наперсних хрестоподібних інсигній був здавна відомий мешканцям Українських Карпат. Свідченням цього є бронзовий, очевидно, київського походження двостулковий енколпій, знайдений при розкопках фортеці Тустань, що на Бойківщині. На середохресті передньої ступки розміщена пластично трактована постать розп'ятого Ісуса Христа, а на зворотній – Богоматір у поставі Оранти Нерушимої Стіни<sup>66</sup>.

Подібної форми нагрудні відзнаки із зображенням ликів святих, здебільшого Богоматері Агіосорітиси, Іоанна Предтечі, архангелів Гавриїла і Михаїла, та євангелістів у круглих медальйонах переважають серед творів вотивної пластики, виявлених під час археологічних розкопок давньоруських культових споруд і старокняжого Галича зокрема<sup>67</sup>. Однак закінчення сторін більшості із шестираменних хрестоподібних оберегів, завершених круглими розетами, оздоблені орнаментальним мотивом у вигляді «руже», пелюстки яких декоровані «ільчатим письмом». З трьох сторін від кожної розети відходять хрестики. Тож гуцульські ливарники, очевидно, через недостатній рівень пластичних засобів виразності, лики святих у круглих медальйонах замінили традиційним, близьким для місцевих мешканців, символом у вигляді косоного, а згодом прямого «грецького» хреста. Він нагадує звичний, здавна відомий у Карпатах солярний мотив. Пластичне збагачення оберегів проходило шляхом розміщення з трьох сторін круглих закінчень «хрещиків» або так званих «слізок» у вигляді кульок та

заповнення простору між стрижнем і перекладиною хвилястими променями (по одному в кожному куті) з круглими очкоподібними закінченнями.

На середохресті найдавніших нагрудних крижів переважала різьблена або лита в низькому рельєфі фігура Чесного Хреста. Проте згодом, особливо впродовж першої третини ХХ ст., на його місці, найімовірніше під впливом бачених у храмах творів церковної сакральної пластики – напестольних, благословляючих і процесійних хрестів тощо, з'явилося (як на давньоруських енколпіях) рельєфне зображення Розп'яття – кульмінаційна сцена агіографічного сюжету Страстей Господніх. Співзвучний у свідомості місцевого населення з ідеєю самопожертви за національне визволення образ Спасителя поступово став домінуючим смисловим акцентом не тільки на «розетоподібних», але й на інших типах гуцульських нагрудних символів першої третини ХХ ст. Однак відсутність достатнього досвіду «круглої різьби» призвела до пластично-спрощеного трактування розп'ятого Ісуса Христа, якого ототожують з образом народного месника, іноді навіть одягненого, як на одному з хрестів фондової збірки МЕХП ІН НАНУ, у традиційну гуцульську «ношу»<sup>68</sup>.

Згодом, очевидно, під впливом неспокійної різьби іконостасів, напестольних, процесійних і нацерковних хрестів тощо, нагрудні обереги з розетоподібним завершенням рамен і стрижня збагатилися додатковими декоративними елементами. Так, на місці кулястих «слізок» із трьох сторін кожної розети, оздобленої традиційними орнаментальними мотивами у вигляді «квітки» або «руже», з'явилися суцільнолиті з оберегом хрестики, а згодом – звернені до середини трикутні фігури. За формою і декором вони нагадують рамена «крижа» – оберега з трапецієподібним завершенням сторін.

Новітнього декоративного вирішення набули розетоподібні завершення хрестів. «Риті» та обрамлені «оборою» прямі хрестики на округлих закінченнях оберегів місцеві майстри збагатили традиційними гуцульськими мотивами: «крижиками» (косими хрестиками), шестипелюстковими «руже», восьмикінцевими «квітками», багатокінцевими «зірками», вертепними «звіздами» тощо, додатково орнаментованими «мачком», «колачиками», «сонечками» та іншими солярними знаками. Отже, розвиток цього типу хрестограм відбувався в найтіснішому зв'язку з прадавніми символами сонця

<sup>66</sup> Рожко М. Тустань – давньоруська фортеця. – К., 1994. – С. 200.

<sup>67</sup> Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности русские. Кресты и образки. – К., 1899. – Вып. 1. – Табл. 12. – Мал. 140; Фіголь М. Металопластика та інші художні ремесла стародавнього Галича // ЗНТШ. – 1994. – № 224. – С. 30–32.

<sup>68</sup> МЕХП ІН НАНУ. – Фонд металу, інв. № ЕП 16901, ЕП 18439.



і вогню. На пізніших хрестах другої чверті ХХ ст. трикутні завершення крижів, які, очевидно, асоціюються з християнським образом Господа Всевидячого Ока, доповнені «сипаними» змійними голівками, що за обрисами нагадують завершення патріарших жезлів тощо.

Серед інших збережених творів вотивної гуцульської ставропластики переважають дво-, чотири- і рідше шестираменні наперсні хрести з трикутним і трифолічним завершенням сторін. На середохресті більшості з них розміщено рельєфне зображення видовженого хреста-ідеограми або Розп'яття – хреста з розп'ятим на ньому Спасителем.

Порівняльний і художньо-стилістичний аналіз великих чоловічих нагрудних хрестів і маленьких хрестиків на згардах роботи Дудчаків та інших гуцульських майстрів, що зберігаються у фондovій колекції ІН НАНУ, засвідчує, що в основі їхнього орнаментального оздоблення переважають хрещаті та солярні мотиви, зокрема «хрещики», «руже», «сонечка», «колачики», «очка» тощо. У них гуцули вкладали магічну силу символів-оберегів. Водночас таке декорування було своєрідним підсиленням загальної ідеї художньої форми ідеограми як символу Христової віри. Розміщення кожного мотиву суворо підпорядковане основній осі інсигнії, де ритмічно чергуються дрібні й більші елементи, гладкі поверхні і площини, заповнені орнаментом. Композиційне поєднання солярних і хрещатих мотивів на хрестограмах цих оберегів, розвиток агіографічних сюжетів на середохресті – від фігури Чесного Хреста до постаті розп'ятого Спасителя, спосіб трактування і стилістичні особливості цих образів тощо, свідчать про те, що в їхньому формуванні відбувся досить складний довготривалий процес взаємопроникнення двох глибоких культурних пластів. Витворені давньою слов'янською ідеологією та християнським віровченням, вони поєдналися в рівноцінне співіснування в символічно-орнаментальній мові народного релігійного мистецтва.

Отже, проявившись спорадично як відзнаки релігійної належності і поступово збагатившись декоративними засобами місцевого традиційного мистецтва, хрестограми нагрудних оберегів згодом стали невід'ємними компонентами прикрас гуцульського народного строю. Потрапивши в середовище предвічної художньої культури та її виражальних засобів, культовий «грецький» символ поступово перетворився на оригінальний витвір традиційного гуцульського мистецтва, який, крім іконографічної інформації, несе значне декоративне навантаження.

До найменш досліджених типів жіночих мосяжних прикрас належать гуцульські хрестикові

згарди. Надзвичайно скупі відомості про них, які трапляються у працях дослідників ХІХ – початку ХХ ст., дають можливість стверджувати лише факт їх побутування в ансамблі жіночого «прилюдного убрання» (святкового одягу) гуцулок. Однак у жодному з відомих писемних джерел немає відомостей про своєрідність формування та семантику орнаментального оздоблення, а також містично-захисне значення цих прикрас.

Уперше на символіку орнаментальних мотивів гуцульських мосяжних виробів, досліджуючи «процес асиміляції солярної емблеми і знака хреста», звернув увагу П. Жолтовський<sup>69</sup>. Саме він вказав на тісний взаємозв'язок хрещатих мотивів як знаків християнської іконографії із «солярними емблемами» стародавніх язичницьких ідеограм. Учений зазначає, що в орнаментиці творів гуцульського мосяжництва чітко простежується «процес християнізації і боротьби з язичництвом»<sup>70</sup>. У результаті цього відбувся складний процес взаємопроникнення двох ідеологічних систем, який проявився насамперед в еволюції ідеограм, їх графічному вираженні.

Ще з прадавніх часів у свідомості східних слов'ян і їхній міфології всевладно панував культ сонця або небесного вогню, ідеограма яких у вигляді різнотипних (косих, багатопромених і прямих) хрестографем у колі, сформована багатовіковою традицією<sup>71</sup>, уподібнювалася до новітньої хрестограми християнства. Тому з'явившись спорадично серед слов'ян-язичників як знак чужого релігійного віровчення, християнський символ, знайшовши благодатний ґрунт у системі «поганських» ідеограм, органічно влився в орнаментально-семантичну культуру традиційного мистецтва.

Найшвидше цей синкретичний процес проявився у пластичному вирішенні та орнаментальному оздобленні розетоподібних прикрас, у конструктивно-композиційну структуру яких закладено круг. До таких архаїчних прикрас-оберегів належать і чепраги. Окрім верхнього одягу, ними з'єднували кінці нагрудних прикрас, таких як сороківці, шелести, нагрудні хрести тощо. Саме у пластично-орнаментальному розвитку чепраг найяскравіше простежується синкретичний, інспірований християнською ідеологією процес, у результаті якого християнські «хрещаті» мотиви, послідовно «перекриваючи» солярні язичницькі ідеограми, згодом повністю

<sup>69</sup> Жолтовський П. М. Орнаментация народных металлических виробів Гуцульщини. – С. 72–92.

<sup>70</sup> Там само. – С. 78.

<sup>71</sup> Бандрівський М. С. Уріцьке святилище: крок до пізнання // Сварожі лики. – Л., 1992. – С. 24, 25, 47; Костомаров М. Слов'янська міфологія // Хроніка 2000. – К., 1992. – № 1. – С. 34–49.

підпорядкували не тільки орнаментально-знакову систему оздоблення оберегів, але й спричинили формування нових типологічних груп жіночих прикрас. Так, П. Жолтовський вважає, що в процесі синкретизації саме цей тип «дископодібних» нагрудних прикрас привів до виникнення згард хрестикових. «На згардах, – зазначає вчений, – можна крок за кроком простежити, як дисковидні солярні знаки набувають хрещатої форми в той спосіб, що спочатку до дисковидної пластини додається чотири перехресно розміщені кружки, далі й ці додатки ускладнюються і збагачуються у своїх формах. Згодом хрести втрачають свою різноманітність: одне з рамен стає довшим і хрест набирає вже специфічної християнської культової форми»<sup>72</sup>. Тож один з типів хрестикових згард, на думку П. Жолтовського, розвинувся на основі металевих розетоподібних жіночих нагрудних прикрас, які в окремих місцевостях ще називали «гардами», «сороківцями» або «шелестами». Зокрема, С. Витвіцький зазначає, що «маєтні гуцулки поверх скляного намиста (“пацьорок”) носять згарди із сороківців (“sorokuwkwow”)»<sup>73</sup>. Поступово дослідники серед різноманітності гуцульських жіночих нагрудних прикрас, у тому числі і металевих згард, виокремили згарди хрестикові. Так, Л. Вербицький, описуючи багату, святоково одягнену гуцулку, серед її нагрудних прикрас виділив згарди: «Дальше видно нашійники з ланцюжків, на яких висять хрести менші, згарда з хрестиків, або згарда хрестикова»<sup>74</sup>. Тож за писемними свідченнями дослідників, уже наприкінці XIX – на початку XX ст. під назвою «згарда» розуміли жіночі нагрудні прикраси з «мосяжних хрестиків заборсаних (насилених. – С. Б.) на шнур, ремінець або ретізку з переліжками»<sup>75</sup>.

Одним з основних факторів формування хрестикових згард серед мешканців Українських Карпат була поява натільних хрестів-енколпіїв. Унаслідок вимушеного приховування релігійної належності, що було завжди і всюди притаманне на ранньому етапі поширення християнства, натільний хрестик як чужий у системі традиційних місцевих прикрас елемент спочатку ховали під «ношею». Однак поступово, під впливом морально-етичних норм, сформованих християнською ідеологією, відколи знак хреста для гуцула став зовнішньою ознакою його духовності, натільні хрестики із суто християн-

ського символу перетворилися в нагрудний оберег нового релігійного змісту. Відтак гуцульські хрестоподібні амулети розвивалися в двох напрямках: як щораз більші декоративно збагачені нагрудні чоловічі хрести-обереги і як маленькі (порівняно з попередніми) хрестоподібні елементи на жіночих нашійних прикрасах, які з часом набули вигляду згард виключно хрестикових.

Художній аналіз цієї типологічної групи жіночих прикрас засвідчив, що за архітектонікою хрестикова згарда є складною композиційною системою. Вона об'єднує один або кілька рядів різнотипних хрестиків, нанизаних на «ретізки», ремінець тощо, розміщені між собою на віддалі «переліжок» і з'єднані чепрагами. Композиційним центром найчастіше є більший за розмірами хрест, що об'єднує всі інші, іноді щораз менші хрестики.

Отже, в основі композиційного, пластичного та орнаментального розвитку нагрудних хрестів і хрестикових згард досить чітко простежується складний і довготривалий процес взаємопроникнення двох ідеологій. На ранньому етапі він проявляється в еволюції ідеограм та їх поступовому «узвичаюванні» у вже віками твореній традиційній системі пекторальних прикрас. Порівняно пізньою, але дуже яскравою ілюстрацією цього синкретичного процесу є розвиток і поширення гуцульських жіночих хрестикових згард. Водночас стилістичні особливості, наприклад, орнаментальне поєднання солярних і хрещатих мотивів на хрестоподібних оберегах, розвиток агіографічних сюжетів на їх середохрестях – від солярного знака в колі до фігури Чесного Хреста і до постаті розп'ятого Христа Спасителя, пластичне трактування цих образів тощо, свідчать про те, що в їхньому формуванні відбився досить складний, довготривалий процес взаємопроникнення двох глибоких культурних пластів. Витворені слов'янською язичницькою ідеологією та християнським віровченням, вони поєдналися в рівноцінне співіснування в орнаментальній традиції народного релігійного мистецтва.

Близкучий розвиток традиційного гуцульського промислу перервала Перша світова війна, оскільки багато майстрів та їхніх учнів мобілізували до війська. До тогочасних важливих причин занепаду мосяжництва належить і брак сировини, адже кольорові метали використовували лише на потреби військової промисловості.

Значної шкоди місцевому металообробному промислу завдали економічні кризи 1920–1930 років у Польщі, до складу якої входила Східна Галичина. Багато майстрів емігрували до країн Західної Європи та в Америку. Станом

<sup>72</sup> Жолтовський П. М. Орнаментация народных металлических виробів Гуцульщини. – С. 81.

<sup>73</sup> Vagilevič I. Op. cit. – S. 487.

<sup>74</sup> Вербицький Л. Знач. праця. – С. 4.

<sup>75</sup> Шухевич В. Домашній промисел // Гуцульщина. – Л., 1902. – Т. 1. – С. 130.

на 1935 рік у Карпатах працювало близько сорока майстрів, а в 1938 році художні вироби з кольорових металів виготовляли лише в кількох селах: Брустурові, Річці, Яворові, Криворівні, Красноіллі та Жаб'єму<sup>76</sup>.

Після 1939 року було здійснено спробу відродити народні промисли у формі нової організації виробництва. У Косові заснували художньо-промислому артіль «Гуцульщина», членами якої стали майстри Косова та сіл Брустурів і Річка. Роботу артілі перервала німецька окупація. Після закінчення війни виробничий процес в артілі відновили, зосередивши в ній кращі творчі сили. Тут працював І. Кіщук, один з небагатьох, хто ще пам'ятав «шиття дрів'я» і вмів робити ретязі; Михайло Медвідчук – син знаменитого майстра «олов'янок», талановитого мосяжника-самоука Миколи Медвідчука; І. Дудчак – правнук Н. Дудчака, твори якого зберігаються в багатьох музеях світу та ін. Проте вироби, експоновані на республіканських виставках 1949 та 1957 років у Києві, засвідчили в традиційному мистецтві разючі зміни. Так, унаслідок сумнозвісної ідеї атеїстичного виховання з асортименту мосяжних виробів артілі виключили чоловічі нагрудні хрести і згарди.

У населення як вид холодної зброї було конфісковано топірці, келефи, а з ними й «челядницькі» та «карбачі». А ті палиці, які дозволяли виготовляти народним майстрам на виставки, були суто сувенірними виробами, часто переобтяженими (наприклад, келеф Д. Стринадюка), кольоровим оздобленням, позбавленими логічного поєднання орнаменту і форми. Надмірне декорування, швидкі темпи виготовлення, тісно пов'язані з оплатою праці, брак потрібних матеріалів призвели до втрати складних традиційних, вишуканих своєю поліхромною стриманістю і доцільністю технік оздоблення дерев'яних топорців – «шиття дрів'я» і «залливання» металом.

Натомість з'явилися нові форми, не характерні для природи гуцульського мосяжництва і народного побуту, – браслети і брошки, застібки до краваток і запонки, спортивні та ювілейні кубки тощо. «Здрібнілий» асортимент вимагав від майстрів відповідного декорування. Традиційні орнаментальні мотиви стали дрібнішими. І якщо завдяки високій культурі, сформованій досвідом «родинної школи» кількох поколінь, І. Дудчак утримувався від зайвої декоративності, то роботи майстрів молодшого покоління, які працювали окремою бригадою, переважені кольором.

Багато мосяжників не прагнули художньо переосмислювати зображальні засоби інших видів народного мистецтва (писанкарства, ткацтва, різьби по дереву тощо), а, розраховуючи на оригінальність, намагалися прямо їх перенести на металевий виріб. Наприклад, Михайло Медвідчук на «сипані» з латуні персні переніс орнаментальні мотиви гуцульської вишивки, спотворивши традиційні засоби народного мосяжництва.

Однією з причин появи таких виробів була «ідея» тематичних виставок. Оздоблюючи спортивні та ювілейні кубки, М. Тимків та інші майстри, щоб засвідчити зміст виробу, активно включали написи і дати. Так, символи народних орнаментальних мотивів підміняли гаслом, де слово не функціонувало як зображальний засіб у чужій для нього художній системі й тим самим знецінювало мистецьку вартість мосяжного виробу.

Характер тематичних виставок диктував не тільки форми, але й розраховані на ідеологічну кон'юнктуру орнаментальні мотиви. На перснях, брошках та інших виробах «хрещаті» мотиви, «руже», «квіти» підмінювали п'ятикутними зірками, які часто «випадали» з традиційного орнаментального оздоблення.

Непоправних втрат народним промислом завдала депортація після 1939 року та міграція місцевого населення в пізніший час. Менше стало майстрів та їхніх виробів, звузилося коло замовників цієї продукції. Тобто із цілісної системи народного промислу (творець і замовник) було штучно вилучено значну частину носіїв традиційної культури.

Майстри, які не входили до Художньо-промислової артілі (1948 р. перейменовано на фабрику імені Т. Шевченка), були змушені закинути промисли через брак матеріалів, які не було де і за що купити, а також унаслідок поступового згасання попиту на їхні вироби. Тоді ж з побуту поступово зникали славнозвісні люльки-путилівки з проколювачами і кресала.

З перетворенням народного одягу з доцільної, складеної віками морально-етичної та художньо-естетичної необхідності на «етнографічну» екзотику, наприклад, у вигляді костюмів для народних ансамблів тощо, із широкого асортименту мосяжників зникли не тільки череси, хрести і палиці, але й чільця, які часто почали замінювати фатою, ковтки, обручки, персні, тобівки тощо. Не прижилися в народному побуті й новостворені імітації традиційних топірців і келефів.

Постанова про народні художні промисли 1974 року, не маючи під собою матеріально-технічної бази, неперервних традицій національної культури, виявилася неспроможною

<sup>76</sup> Суха Л. М. Знач. праця. – С. 20.



протистояти системі валового продукування виробів. Таким чином, традиційне, віками творене мистецтво опинилося у вкрай тяжкому стані. Мосяжництвом, у тогочасному розумінні, займалися всього кілька майстрів. Це Ф. і М. Шмадюки із Брустурова і П. Корпанюк із Соколівки, які працювали на Косівському художньо-виробничому комбінаті, та працівники радгоспу «Брустурівський» І. Матвійчук та І. Слипчук<sup>77</sup>. У їхньому асортименті були як звичайні, так і дитячі топірці-сувеніри, рідше – лускоріхи. Для декорування виробів вони застосовували традиційні техніки оздоблення – «риковання» зубилом (кривульки розміщують по периметру руків'я і між орнаментальними полями), розети («руже», «квітки»), «колачки», «підківки», ромбоподібні «мостики», трикутні «листочки» і «клини», заповнені «мачком». Для кольорового оздоблення, наприклад, викладання «колачків» на поверхні виробу, використовували каучук і пластмасу<sup>78</sup>.

Іноді, розміщення «квіток», «руже», кольорових «колачків», як, наприклад, на топірцях Шмадюків, має характер механічного заповнення орнаментальних полів. Натомість приємне враження справляє декорування «завиваних» (оббитих латунною або нейзильберовою бляхою) верхніх частин топорців. Ряди «писаних» (вбитих писачками) «клинців», «листочків», «звіздочок», «сонечок», розміщених у ритмічно-метричному порядку, підкреслюють конструктивну форму (еліпс у перерізі) палиці топорця<sup>79</sup>.

Дуже часто майстрам, через брак часу, який відводився на виготовлення замовлення, наприклад, серії топірців, доводилося знайдене орнаментально-композиційне вирішення механічно (з незначними варіаціями) переносити з виробу на виріб, із серії в серію тощо.

Таким чином, відсутність належної матеріальної бази, непродумана виробнича організація, нерозважливе звуження асортименту (ідеться про нагрудні хрести, хрестикові зґарди тощо), зумовлене волонтаристським насадженням атеїстичної віри, штучне видлучення із цілісної системи народного промислу значної частини носіїв традиційної культури, – усе це поступово призвело до згасання гуцульського мосяжництва ще за життя небагатьох майстрів старшого покоління, таких як І. Федюк зі знаменитої династії Федюків (с. Малі Дихтинці)<sup>80</sup>, П. Харинчук з роду Харинчуків<sup>81</sup> (с. Красноїлля), М. Медвідчук –

нащадок відомих майстрів, онук талановитого Миколи Медвідчука<sup>82</sup>.

Нині відбувається поступове відродження цього унікального гуцульського мистецтва на новому професійному рівні. Базовою школою підготовки сучасних художників-мосяжників є Вижницький художній коледж і Косівський інститут декоративно-вжиткового мистецтва. Тут, залучаючи надбання народної спадщини, здійснюють підготовку високоосвічені педагоги.

Отже, гуцульське мосяжництво – це один з унікальних підвидів українського народного металообробного мистецтва. Воно має глибокі історичні корені і стійкі художні традиції. Асортимент мосяжної продукції складається з найрізноманітніших високохудожніх декоративно-вжиткових виробів – від найнеобхідніших у побуті і господарстві предметів до складних архітектонічних форм у вигляді жіночих хрестикових зґард та широких розкішно оздоблених чоловічих чересів. Розмаїття предметів, виготовлених гуцульськими майстрами-ювелірами, вражає надзвичайним багатством форм та складністю декоративних виражальних засобів, застосованих в їхньому оздобленні. Віртуозна майстерність, вроджений художній смак і власна манера виконання, притаманні більшості мосяжників, сприяли витворенню оригінальних, витриманих у стилі кращих народних традицій, високохудожніх творів.

Отже, творені впродовж віків українськими майстрами художні металеві (ковані із заліза та литі з міді, бронзи, латуні тощо) вироби сприяли виробленню та утвердженню народних традицій з тільки їм притаманними технологічними, технічними та художніми виражальними засобами. Унікальністю більшості творів традиційної металевої пластики є те, що в їхній формі, архітектоніці і декорі воедино злиті вироблені і відшліфовані впродовж століть естетичні смаки та високі морально-етичні ідеали. Це є свідченням того, що народне мистецтво, постійно перебуваючи під впливом певних мистецьких стилів, церковних канонів та інших чинників, переосмисливши їх на ґрунті власних традицій, створює, як правило, нові, але вже тільки йому властиві оригінальні форми, що стилістично вирізняють їх з-поміж ідентичних творів інших етносів та народів. Тож поступове відродження традиційного художнього металообробництва є гарантією життєдайності національної культури, основною функцією якої є зв'язок минулого з майбутнім.

С. БОНЬКОВСЬКА

<sup>77</sup> Архів ІН НАНУ. – Ф. 1, зош. 5, с. 5, 13, 14, 17.

<sup>78</sup> Там само. – С. 12, 14, 15.

<sup>79</sup> Там само. – С. 5, 6.

<sup>80</sup> Там само. – С. 18.

<sup>81</sup> Там само. – С. 20, 21.

<sup>82</sup> Там само. – С. 19.

### Список ілюстрацій

1. *Д. Дудчак*. Люлька (файка). Кінець XIX – початок XX ст. Гуцульщина. Латунь; лиття, ажур, ритування.
2. *В. Девдюк*. Лускоріх. Кінець XIX – початок XX ст. Гуцульщина. Латунь; лиття, ритування.
3. Чепрага. Кінець XIX – початок XX ст. Гуцульщина. Латунь; лиття, ажур, ритування. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ.
4. Хрест нагрудний. Перша третина XX ст. Гуцульщина. Латунь; лиття, рельєф, ритування. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ.
5. Хрест нагрудний. Перша третина XX ст. Гуцульщина. Латунь; лиття, рельєф, ритування. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ.
6. Хрест нагрудний. Початок XX ст. Гуцульщина. Латунь; лиття, рельєф, ритування. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ.
7. «Крижик» від хрестикової згарди. Кінець XIX – початок XX ст. Гуцульщина. Латунь; лиття, рельєф, ритування. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ.
8. Нагрудний хрест («крижик»). Перша третина XX ст. Гуцульщина. Латунь; лиття, рельєф, ритування. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ.
9. Згарда. Кінець XIX – початок XX ст. Гуцульщина. Латунь; лиття, ритування, кручення. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ.
10. Протички. Кінець XIX – початок XX ст. Гуцульщина. Залізо; кування, гнуття, висікання.
11. *Т. Дебрин*. Буковинська дрімба. 1980-ті рр. с. Виженка, Чернівецька обл. Кування, гнуття.
12. *М. Нечай*. Гуцульська дрімба. 1980-ті рр. с. Верхній Ясенів, Івано-Франківська обл. Кування, гнуття.
13. *Л. Михалко*. Бойківська дрімба. 1980-ті рр. с. Бітля, Львівська обл. Кування, гнуття. З колекції Л. Сабан.
14. Хрест нацерковний. Перша третина XX ст. Львівщина. Залізо; кування, гнуття, ковальське зварювання.
15. Хрест нацерковний. Початок XX ст. с. Русів, нині – Івано-Франківська обл. Залізо; кування, гнуття, ковальське зварювання.





4



5



6

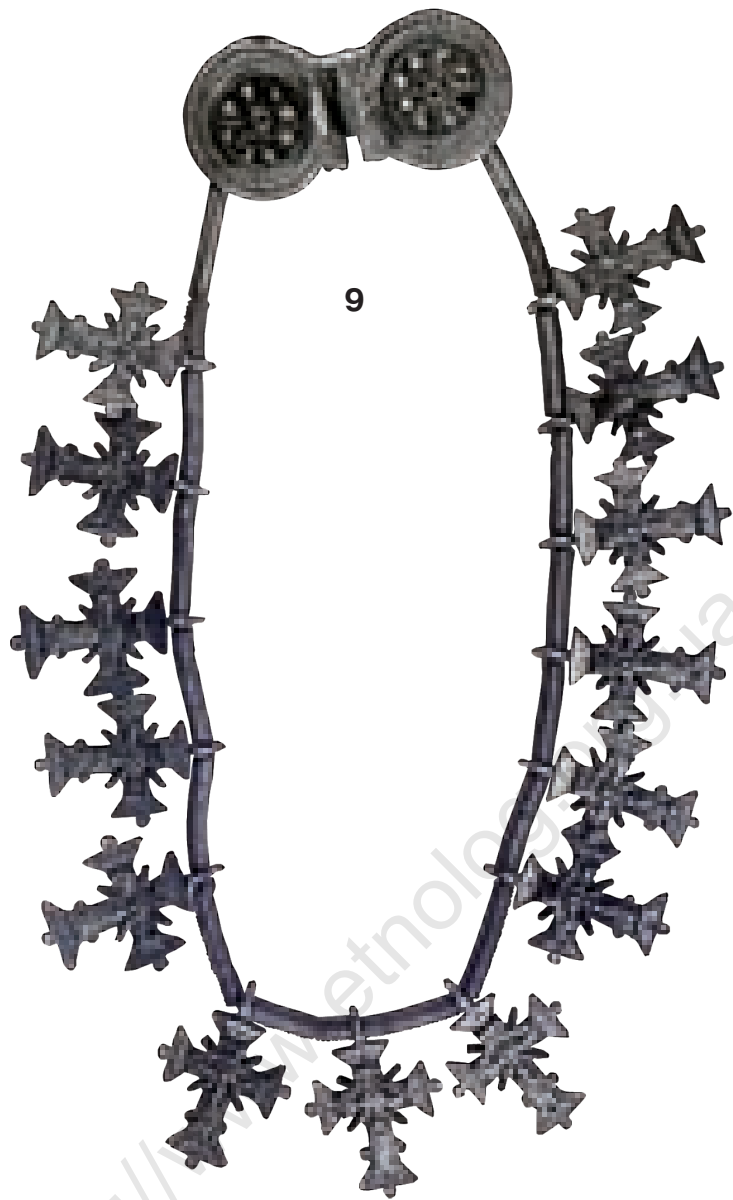


7



8

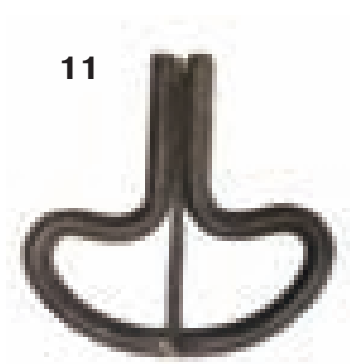




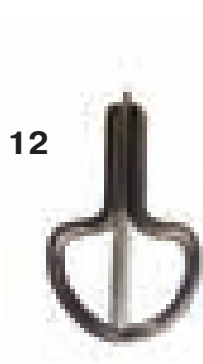
9



10



11

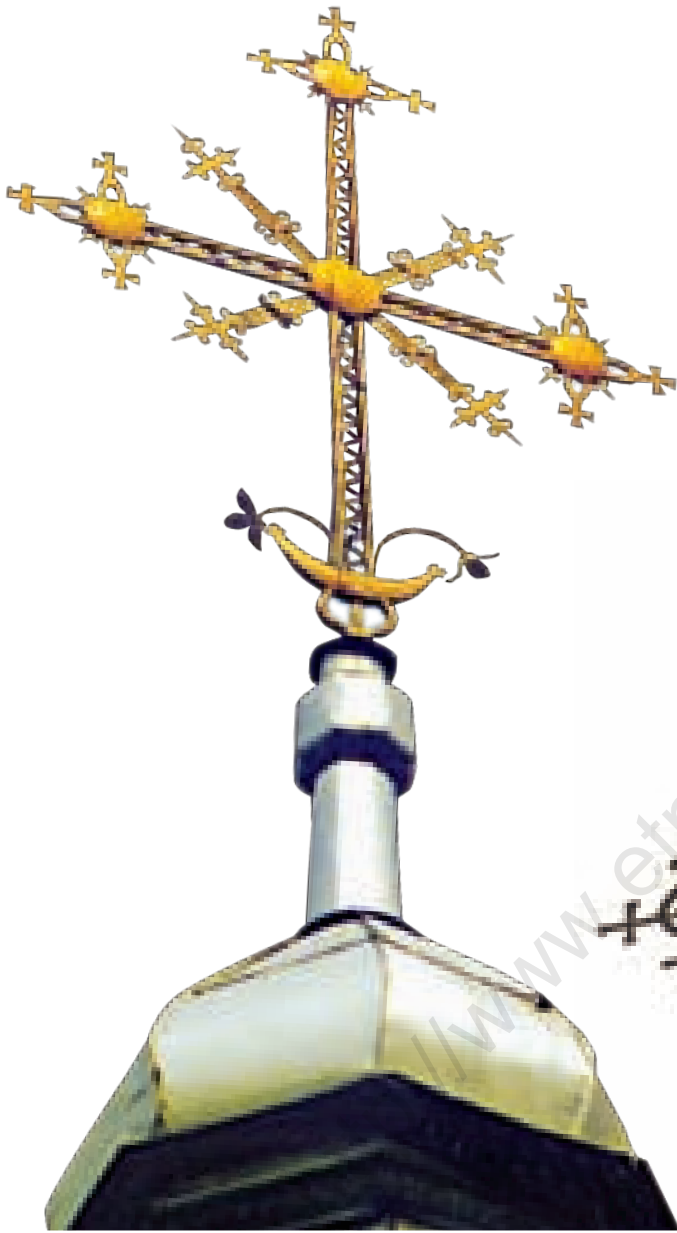


12



13

14



15

## ДЕКОРУВАННЯ ЗБРОЇ

Мистецтво зброярства в Україні розвивалося, починаючи з доісторичних часів, зі спорадичними успіхами, з різною інтенсивністю. У періоди чужоземного панування легальне виробництво зброї на території України було неможливе, проте значна кількість трофейного озброєння та доступність купівлі запчастин зумовлювали наявність майстрів, які вміли як відремонтувати, так і зробити та оздобити предмети зброярства на смак замовника<sup>1</sup>. У ХХ ст. в Україні мистецтво декорування зброї розвивалося лише на Гуцульщині.

Від кінця ХІХ ст. зброя, що завжди була доповнюючим елементом у традиційному побуті та одязі, поступово перетворювалася зі знаряддя для полювання на декоративні предмети-сувеніри, на яких місцеві майстри-мосяжники мали можливість додатково заробити.

Оскільки виготовляти зброю ризикували лише поодинокі народні майстри, такі вироби мали особливу ціну. Вони були далекими від стандартизації, бо віддавна кожну річ зброяр намагався виконати антропометричною, тобто співрозмірною, ергономічною – зручною і в поєднанні з декором – унікальною для певної людини. Особливості технологічних секретів гуцульські народні майстри не розголошували. Такі, здавалося б, дрібні деталі, як «авторський почерк» дають змогу встановити прізвище творця виробу. Робота відомого майстра – це матеріальна цінність, її автентичність підтверджує лише індивідуальна манера художника.

Зброя як одна з груп творів ужиткового мистецтва охоплює такі його види, як художня обробка дерева, металу, рогу та кістки. Допоміжною була й художня обробка шкіри, зокрема, ременів для кресів (рушниць), перехресниць для порохівниць, а також у виготовленні чересів як складової захисної озброєння гуцула.

Зброю гуцулів кінця ХІХ – початку ХХ ст. умовно поділяють на холодну та вогнепальну: до холодної належать бартки (топірці), келефи

(келепи), та ножі; до вогнепальної – кріси й пістолі. Окрім того, складовою вогнепальної зброї є аксесуари, зокрема порохівниці.

Основними формотворчими техніками виготовлення зброї є литво металевої частини та тесання й різьблення дерев'яної. Крім інших металевих виробів, відливали (гуцул. «сипали») бартки для топірців, келефи, черени для ножів, «цівки до стрільб і пістолів і деякі складові частини стрільб»<sup>2</sup>. Серед цих «складових частин» вогнепальної зброї поширеними є литі піддони руків'я пістолів, шомпольні гнізда, спускова скоба, рідше дуло – ствол.

Крім лиття, у художньому формотворенні гуцульських металевих виробів використовували вирізування для створення замкової дошки з лівого боку пістолетів; розплющування для виготовлення бокових відростків піддона в пістолетах; ковальську витяжку для створення пласа сокир та черенів ножів. При цьому не лише змінювалася форма заготовки, але й покращувалася якість металу<sup>3</sup>.

Виготовити сокиру технологічно набагато простіше, ніж меч, крім того, вона була багатофункціональною, що особливо важливо для населення Карпат. Формотворчим джерелом для барток слугувала сокира. Форма руків'я в сокири сильно видовжена в тонку палицю, подібно до тростини для опори під час ходи, відповідно до цих потреб змінилася й форма обуха та леца – вони стали меншими, полегшеними. Аналог гуцульського топірця побутував на території не лише Українських Карпат. Валашка – сокира з видовженим топорцем – була поширена на Закарпатті, у Молдавії, Румунії, Словаччині, Польщі та Чехії.

Традиційно «залізо», залізну частину топірця, прикрашали гравіруванням (гуцул. – «писяне»). Еволюцію топірця можна простежити за зміною форми його металевої частини. Наприкінці ХІХ ст. для виготовлення бартки використовували легкоплавкі метали, які зручно декорувати, а на початку ХХ ст. лезо бартки вже часто почали замінювати на дерево, що свідчить про поступову втрату її функціональності як зброї і надання переваги їй як палиці для опори, палиці з гаком (для просування в лісових хащах) та як елементу святкового костюма. Протягом ХХ ст. гуцульські бартки набувають поширення як гуцульський сувенір та елемент інтер'єру. Унаслідок цього дещо змі-

<sup>1</sup> Дядюх-Богатько Н. Взаємовпливи західного та східного зброярства в Україні ХVІІ – початку ХІХ ст. (мистецтвознавчий аспект) // Вісник ХДАДМ. – Х., 2008. – № 2. – С. 47–54; *Loziński W.* Ormiański epilog Lwowskiej sztuki złotniczej. – Kraków, 1901. – S. 6; *Kobielski S.* Polska broń. Broń palna. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1975. – S. 87, 94, 105, 124, 138.

<sup>2</sup> *Шухевич В. О.* Гуцульщина. – Ч. 1, 2. – Верховина, 1997. – (Репринт / Наукового тов. ім. Шевченка, 1899 р.). – С. 312, 313.

<sup>3</sup> *Шнейдер Г. А.* Основы художественной обработки металла. – К., 1988. – С. 60.



нилася сама форма «заліза» – заточена частина отримала декоративну витончену «борідку».

На бартках декор розвивається від зрізу леза до обуха. Чітко окреслені орнаментальні поля (прямокутники, квадрати) заповнювали простими орнаментальними геометричними мотивами: трикутниками («зубці»), крапками («мачок»), колами («ціточки», «кулочка»), дрібною решіткою з прямих ліній («ільчате письмо»), що в поєднанні між собою утворювали складніші – «бані з ільчастим письмом», «солярні розети» та діагональні й «квітчати хрести».

Якщо в XIX ст. руків'я барток залишали чистими, то в XX ст. їх обов'язково частково декорували. Іноді декор на топорищі робили пізніше. Найпоширенішим прийомом оздоблення є оббиття латунною бляхою, по якій декор вибито різноманітними пуансонами у формі «підківок», «очок», «калачиків», посічених ромбів, «квітів» та «зубців». Усі вони найчастіше укладені в поздовжні орнаментальні ряди, у пізніших варіантах трапляється горизонтальний декор у вигляді перснів з «дубельтовими ільчати банями» (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-16381). Іноді руків'я барток оздоблені технікою «плетіння ретізів» (обплетення дротом) чи «жирування» (інкрустація металом) (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-16988).

Найдавніші орнаментальні прийоми в оздобленні гуцульської зброї генетично пов'язані із самою технікою виготовлення предмета. Наприклад, орнаментальне перехрещення косим хрестом поверхні топирця в тому місці, де він насаджується на руків'я (мотив «перев'язі»), генетично пов'язане зі способом закріплення кам'яних сокир на руків'ях шляхом хрестоподібного обв'язування<sup>4</sup>.

Починаючи із середини XX ст., бартка набула виключної декоративності, до того ж серед зброярських виробів вона залишалася найпопулярнішою. Їй приділяли увагу такі майстри, як В. Шмадюк, М. Юсипчук та ін. Іноді усі елементи бартки виготовляли з дерева, тому одними з найпоширеніших засобів її оздоблення були трикутно-виїмчаста різьба та інкрустація різними породами дерева, кольоровими металами, бісером.

Келеп (чекан, келеф) – старовинна ручна зброя, яка має злегка загнуте загострене залізо (металева частина), що кріпиться на тонкому довгому деревку. Зовнішній вигляд келепа зумовлений його функціональним призначенням – загострена частина («плас») набула ви-

довженої форми, а обух чітко сформований для тупого удару. Такі вироби були поширені в Україні до XVII ст. З часом келеп втратив своє пряме призначення, але на території Карпат зберігся як зброя самозахисту і, крім того, як декоративна складова народного костюма<sup>5</sup>. До того ж саме слово келеп на Гуцульщині трансформувалося в келеф, і тому надалі, коли йтиметься про гуцульську зброю, ми вживатимемо «келеф», хоча Т. Курилло, описуючи зброю карпатських горян, вживає слово «чекан»<sup>6</sup>.

Поступово келеф перетворився з давнього келепа на вишукану тростину з химерно закрученим руків'ям. Варто зауважити, що дослідники гуцульських келепів радянського періоду зараховують їх не до зброї, а до палиць<sup>7</sup>, до того ж їх вважають «новим типом рукоятки» палиць<sup>8</sup>, а не продовженням традиції носіння зброї та ознакою самоповаги українців.

Серед гуцульських келефів можна чітко виокремити дві групи. Вироби першої групи зберегли форму молота з одного кінця, а інша їх ударна частина перетворилася на масивний завиток. До таких належить келеф XIX ст. роботи відомого гуцульського майстра Миколи Медвідчука (1880–1946) із с. Річка.

Особливістю другої групи є наявність не лише ударної частини (молота), але й іншої частини з ажурною трикутною діркою посередині. Згадок у науковій літературі про келеп, який суміщався одночасно із сокирою, ми не зафіксували і можна стверджувати, що цей різновид зброї був характерним лише для карпатського регіону. До таких належить келеф кінця XIX ст.<sup>9</sup> (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-18172) роботи Ілька Кіщука (1874–1945) із с. Річка. Цей легкий декоративний виріб має ажурну дірку посередині пласа, сильно підкреслену квадратну п'яту, що розходить від основи і завершується гострим гудзиком із трикутними полями. Сходинки між гудзиком та розширеною подвійною частиною декоровані «ціточками», такі самі сходинки розміщено з

<sup>5</sup> Гоберман Д. Н. По Гуцульщине. – Ленинград, 1979. – С. 40. – (Дороги к прекрасному).

<sup>6</sup> Курилло Т. Збройництво на Лемковской Руси в XVII–XVIII веках: [істор. замітки]. – Перемишль, 1924. – С. 3.

<sup>7</sup> Суха Л. М. Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини XIX – XX століть. – К., 1959. – С. 44, 50, 95; Соломченко О. Народні таланти Прикарпаття. – К., 1969. – С. 156.

<sup>8</sup> Суха Л. М. Зазнач. праця. – С. 59.

<sup>9</sup> В обліковій картці келеф датовано серединою XIX ст., що, очевидно, є помилкою, оскільки І. Кіщук народився 1874 року.

<sup>4</sup> Жолтовский П. Н. Древние мотивы в Гуцульской орнаментике. – М., 1964. – С. 7, 8.

боків від вушка. Пласо келефа від вушка ледь опускається і звужується, а потім різко розширюється в півколо. Зріз леза потоншений, округлий, з великою ажурною діркою. Від вушка розходить діагонально переділене орнаментальне поле, у якому використано мотив «тарниці» (півколо з маленькою «ціточкою»). Такий самий декор розміщено вздовж краю вузького поля пласа, так само обіграно ажур – дірку та зріз леза. На плоскій круглій шишці вигравіровано шестипелюсткову розету із «ціточками з ямкою» між ними.

Більша частина топорища роботи І. Кіщука декорована. Композиційно воно поділене на вертикальні та горизонтальні ритми. Вертикальні – ширші орнаментальні поля – прекрашено інкрустацією прямим та крученим дротом («вбитте дротів»), горизонтальні – плетінням дроту («шитте дротів»). Нижнє поле додатково оздоблене рядами золотистого бісеру, що утворюють хрестики.

На нашу думку, трансформація бойового келепа в декоративний келеф на території Українських Карпат почалася значно раніше і сягає витоків давніх ритуальних танців зі зброєю та глибоких вірувань у магічну силу ритуальної зброї. Відповідно перетворення та декорування келефа мають давнішу традицію. Це випливає з того, що ще у XVIII ст. у формах гуцульських келефів трапляються такі декоративні елементи, як ступінчастий обух, ажурні пласа та антропоморфні завершення гака-леза. Щодо композицій, то тут завжди чітко вертикально підкреслено об'єм вушка чи потовщеною формою, чи додатковими декоративними елементами, обух чітко квадратний у перерізі з додатковими декоративними елементами по формі, а декор від вушка до завершення гака-леза починається вертикальними чи горизонтальними поясами, які поступово розсіпаються в набір орнаментальних дрібних мотивів. Окрім уже згадуваних «бань з ільчастим письмом», тут трапляється багато круглих та хвилястих елементів: «дужки», «калачики», «дужки з кулочками» та інші, що вказують на зовсім інше можливе трактування призначення предметів.

Руків'я келефів робили як делікатно витончені (ніби тонка тростина в предметах з тонкими формами заліза), так і масивні, частково або повністю, на всю довжину оббиті бляхою. На тонких делікатних руків'ях майстри застосовували різьблення (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-16980), інкрустацію дротом («жироване») та бісером. Орнаментальні мотиви в них розташовані по довжині палиць або поділені орнаментальними поясами плетінням дроту («плетінням ретізів») (МЕХП ІН НАНУ,

інв. № ЕП-18175). Оббиті руків'я масивних келефів декорували пуансонами (як і барток), по вертикалі або горизонтальними смугами.

У XX ст. келефи й бартки були виключно декоративними. Щораз частіше трапляються перехідні форми з антопоморфними закінченнями у вигляді змії на завитку келефа. Серед таких скульптурних зображень є й парні голівки коня на палиці-келефі, завершення у вигляді птаха та ін. У таких зображеннях народні майстри уникали деталізації і шукали узагальненої виразної форми<sup>10</sup>.

Одним з найпоказовіших типів у багатогранній творчості народних майстрів на Гуцульщині є ножі. Ще наприкінці XIX ст. в одному виробі часто траплялися поєднання побутового, складного, мисливського, ножа-сувеніра і ножа для паперу. За звичаєм, гуцули носили ножі на чересі, причепленими на довгому ланцюжку (рекізях)<sup>11</sup>. Саме полотно (залізо) ножа ділиться на «тиле», «вістре» і «жело» – торець, вістря та лезо. А колодки («черінки») ножів відливали або ж декорували дерев'яними чи роговими накладками та додатково оздоблювали.

Різновидами складного ножа на Гуцульщині були загибач та бганий ніж. Їхнє функціональне призначення – носіння в складеному стані, щоб іти, за потреби, можна було ними скористатися. Зрозуміло, що цей тип виник значно пізніше, ніж первісні архаїчні форми. Основна вимога до них – щоб були зручними та естетичними. Колодки загибачів ажурно відливали («сипали з мосяжи»), а лезо кріпили на заклепку.

Бганий ніж був одним з елементів оздобли гуцульського вбрання, через що їх виробництво приділяли значну увагу відомі майстри, зокрема Дмитро Дудчак із с. Брустурів<sup>12</sup>.

Один з таких ножів з відлитим у формі ажурним руків'ям, із завитками під гарду та ажурним завершенням у вигляді квітки декоровано гравіруванням. Форма його колодки звужується перед «бутоном» квітки, що розростається. Цікавим є християнський хрест із гравірованим «очком» посередині, відлитий на верхній точці руків'я. По ажурній латунній основі руків'я вигравіровано орнаментальні смуги, заповнені скісними рисками, на перехресті яких «ціточки» утворюють ромби. Бічні пелюстки завершення руків'я нагадують дзьоби півня. Саме завершення гравіроване підківками. Ажурні дірки, що утворюються, складають такі

<sup>10</sup> Суха Л. М. Зазнач. праця. – С. 82.

<sup>11</sup> Шухевич В. О. Зазнач. праця. – С. 146.

<sup>12</sup> Суха Л. М. Зазнач. праця. – С. 35, 41.

композиції: верхня – півмісяць (очевидно, слугувала для кріплення), основа квітки – стрілка, далі – краплі, ромби, трикутник, які з прозорою легкістю творять певний ритм із масивного металу. У зразках бганих ножів навіть ХІХ ст. немає пружин для полегшення розкривання. А в ХХ ст. складні ножі гуцульського виробництва не набули поширення. Проте ажурні форми, які створювали народні майстри-мосяжники, заслуговують на високу мистецьку оцінку.

Мисливські ножі на Гуцульщині називали «опришківськими»<sup>13</sup>. Іноді такі вироби трапляються в комплекті з виделкою. Збережено й гуцульську назву піхов для ножа – «ніжник»<sup>14</sup>. «Ніжники» виготовляли з дерева, оббивали бляхою, карбували. На ножі для паперу ХХ ст. ми можемо побачити й гарду – елемент, характерний для бойових ножів, що тут набуває виключно декоративного звучання. Гуцульські ножі мали широке лезо, яке іноді теж орнаментували.

На особливу увагу заслуговують руків'я гуцульських ножів. Їх часто прикрашали орнаментом: різьбою, гравіруванням, інкрустацією. Колодка ножа могла бути дерев'яною, кістяною чи латунною; мати традиційну форму, круглу в перерізі чи оригінальну з антропоморфним закінченням. Так, на завершених колодках ножа відлито голову собаки (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-41161).

Композиційно сам предмет чітко ділиться на дві частини: колодку – «черінку» та лезо – «жело». Мистецьку цінність найчастіше має сама колодка, рідко трапляються ножі з декорованим лезом, частіше декорують його торець – «тиле». На торець переважно наносили скісну або ромбоподібну сітку, подвійні трикутники («дубельтові зубці») чи діагональні хрести. Декор по твердому залізу леза майстер надпилював або й зарізував глибше. Колодки гуцульських ножів робили дерев'яними, металевими та з роговими накладками, хоча на композиційні схеми декору це жодним чином не впливало і більше залежало від уподобань майстра. Трапляються вироби, на яких декор розміщено вздовж черена, що продиктовано його формою (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-16501), горизонтальними смугами по черені (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-15514), незалежно розсипаними орнаментальними мотивами (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-16513).

Дерев'яні колодки майстер міг лише злегка профілювати по контуру (МЕХП ІН НАНУ,

інв. № ЕП-16527) або ж використати весь мистецький набір оздоблення складного інкрустування різними породами деревини, перламутру та бісеру в одному предметі (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-71060). У декорванні металевих колодок майстри також демонструють широкий діапазон прийомів – від ледь програвіюваних латунних накладок на подовжений черен ножа (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-16505) до художньо литих антропоморфних завершень колодок зі складною системою фітоморфних мотивів (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-41161). Така різниця існує й у декорванні ножів з кістяними черенами – від простих, вільно розсипаних мотивів (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-41162), до складних, сітчасто вкладених та інкрустованих (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-41160).

Очевидно, така значна відмінність в системах декорування і типах матеріалів ножів свідчить про те, що, по-перше, ніж міг виконати кожний гуцул, що мав прості навички з різьбярства чи мосяжництва. По-друге, ножі створювали народні майстри зі знаннями в різних видах ужиткового мистецтва (художня обробка дерева, металу, рогу та кістки), на що вказують високохудожні зразки ножів. По-третє, імовірно, така різниця у формах ножів засвідчує їхню початкову відмінність у функціональному призначенні: святкові, ритуальні, побутові, мисливські та ін.

Вогнепальна зброя має свої технічні закони, які впливають на загальну конструкцію та композицію виробу. Конструкція ручної гуцульської вогнепальної зброї поділяється на три функціональні та композиційні частини: перша, металева, – ствол («дуло», гуцул. «цівка»<sup>15</sup>) – частина вогнепальної зброї у вигляді труби, крізь яку проходить куля або снаряд; друга важлива конструктивна частина – «замок» – складний механізм для створення іскри і запалення порошу кулі; третя, дерев'яна, – приклад рушниць або руків'я пістоля.

У другій половині ХХ ст. виробництво вогнепальної зброї на Гуцульщині майже припинилося. І лише в останньому десятилітті поступово почало відроджуватись окремими майстрами як мисливська сувенірна зброя інтер'єрного призначення.

Важливим металевим елементом вогнепальної зброї є ствол. У ХХ ст., як і в попередні століття, народні майстри використовували трофейні стволи роботи західноєвропейських майстрів, «сільської роботи» та роботи гуцульських майстрів. Трофейні стволи, промислово

<sup>13</sup> Суха Л. М. Зазнач. праця. – С. 35.

<sup>14</sup> Шухевич В. О. Зазнач. праця. – С. 319.

<sup>15</sup> Там само. – С. 257.

виготовлені для армій, були особливо розповсюдженими під час Першої та Другої світових війн. Зрідка трапляються західноєвропейські стволи з декорованими дулами (таушуванням, травленням), тонкими стінками та значно меншою вагою.

Стволи «сільської роботи» трапляються іноді в пістолях. Вони дуже масивні, грубої ковальської роботи з асиметричним дульним отвором та різною товщиною стінок. Такі пістолі не були пристосовані для стрільби на значну віддачу, оскільки не мали ні мушки, ні прицільної планки. Їх використовували для салюту.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. з'являються пістолі роботи гуцульських майстрів, стволи яких відлито з бронзи чи латуні, що давало змогу легко їх декорувати. Таким є капсульний пістоль з ЛІМ, виготовлений на Косівщині (інв. № з/2193). Він має литий бронзовий ствол, що значно послаблює силу пострілу, але надає чудову можливість для декорування. На половину довжини круглий, на половину (у казенній частині) – восьмигранний, огранена частина відокремлена від круглої фризом, що підкреслює перехід між ними. Від хвостової лопаті до дульного зрізу ствол прикрашено гравірованим орнаментом («віконця», «змійка»), що є унікальним зразком мосяжництва у вогнепальній зброї.

На Гуцульщині кріси виготовляли як з кремінно-ударним, так і капсульним замком. Кремінно-ударні рушниці є більш ранніми, тому можна було б вести мову про чіткий розподіл за хронологічною ознакою. Навіть сама назва гуцульської рушниці – «кріс» – бере початок від «кресати». Але, зважаючи на регіональні особливості, необхідно враховувати, що гуцульські майстри часто використовували готові замки зі старих зразків зброї. Траплялося, що й на старому та дорогому як сімейна реліквія гуцульському кресі, з добре виваженим центром осі, замінювали кременевий замок на капсульний, значно досконаліший з технічних міркувань.

Замок як важлива конструктивна та декоративна частина в гуцульській зброї і до середини XX ст. не мав художнього вжиткового місцевого значення. Якщо трапляється замок з художнім гравіруванням, травленням чи таушуванням, це вказує на запозичення деталі, а не на художню роботу місцевого майстра (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40951). Це пояснюється й тим, що навіть легке гравірування могло призвести до погіршення міцності замка. Проте менш навантаженою частину – замкову дошку, розміщену на ложі з протилежного від курка боку, – часто виготовляли місцеві майстри з латуні різної форми.

У ЛІМ зберігається кременевий пістолет (інв. № з/2414) з декорованим курком та зам-

ковою дошкою. Тут рослинні орнаментальні мотиви виконані технікою гравірування по залізу європейським майстром. А в гравіруванні цього самого пістолета на латунних піддоні та спусковій скобі чітко простежується інший стилістичний почерк гуцульського майстра, який намагався використати хвилясті лінії, близькі до рослинних мотивів. Також рідкісним є декорування шомпольних обоймиць. У гуцульських кресах вони мали, як правило, виключно функціональне призначення – скріпити ствол та ложу.

Унікальними є замки кінця XX ст. Романа Стринадюка, який не зважав на конструктивні вимоги і барельєфом відливав замкову дошку із зображеннями гуцулів, оленів та ін. Тут майстер уже був художником, який утілює мистецькі вподобання, відірвані від давніших конструктивних вимог та народних традицій.

Художня обробка дерева у вогнепальній зброї мала вагомий вплив на Гуцульщині, ніж металу. Насамперед через те, що основні металеві частини були запозиченими. І саме завдяки характерним рисам гуцульських майстрів художньої обробки дерева ми чітко вирізняємо гуцульський кріс як самобутній твір ужиткового мистецтва.

Загалом усі гуцульські кріси можна поділити за типом прикладу на аркебузні та рушничні. Аркебузний тип прикладу є п'ятигранним, також має назву «оленяче копитце»<sup>16</sup>. Історично аркебуз виник як один з перших типів ручної вогнепальної зброї, що призначалася для стрільби стоячи<sup>17</sup>.

Кріси з рушничним типом прикладу були неабиякою рідкістю, швидше винятком, тому, на нашу думку, ложу для них виготовляли поза межами Гуцульщини, а тут лише декорували. Таким унікальним зразком є кріс із МЕХП ІН НАНУ (інв. № ЕП-40995), де ложа не доходить до дульного зрізу. Приклад у шийці тонкий, є накладний металевий затильник («постол»), що переходить у заплечник. Усі ці форми не характерні для гуцульських кресів. Проте декор на прикладі – «ільчастиє письмо» – чітко вказує на гуцульську належність. Подібний зразок креса з прикладом рушничного типу міститься в книзі В. Шухевича. Очевидно, що ці рушниці є трофейними, а гу-

<sup>16</sup> 110 раритетів Львівського історичного музею / Авт. тексту Б. М. Чайковський, С. В. Богданов, В. Є. Голдованська та ін.; кер. Б. М. Чайковський. – Л., 2003. – С. 63.

<sup>17</sup> Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / Гейдова Д., Дурдик Я., Кибалова Л. [и др.]; пер. Б. Б. Михайлова. – Прага, 1980. – С. 436.



гуцульські майстри лише декорували їхні приклади.

Наприкінці ХХ ст. був відомий перехідний тип прикладу, який об'єднує попередні типи у виконанні Р. Стринадюка. Імовірно, автор у своєму творі намагався «примирити» стару конструкцію з технічного боку і новіші тенденції смаків. Це, безумовно, становить неабиякий інтерес для історії зброї з мистецького погляду, а також несе на собі значний відбиток етнографічної культури.

Якщо стволи та замки ручної вогнепальної зброї можна розглядати як єдине композиційне поле, то інакша справа з дерев'яною частиною рушниць та пістолів. Приклад («ложа») креса діляться на два чіткі орнаментальні поля: ліве, так звану «щоку» (та частина, яку мисливець під час стрільби притуляє до щоки), та праве, яке в гуцульських кресах має шухлядку-сховок. Варто звернути увагу, що майже у всіх гуцульських кресах ложа доходить до дульного зрізу і декоративно підкреслена орнаментальними смугами (у стилі загального декору предмета) по лінії дула та шомпола. Проте при цьому завжди використовуються найпростіші орнаментальні елементи: підківки, укладені в смуги чи вирізьблений ривчак. Спорадичним є вживання солярних розет, «ільчастих бань» та інших складніших мотивів.

Важливим є декор, який відокремлює конструктивний елемент «щоку» прикладу і підкреслює його навколо. Це характерно для більшості гуцульських кресів (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40990; ЛІМ, інв. № з/2406). Без обведеного поля «щоки» ми знайшли лише один кріс (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40995). Проте форму затильника креса (гуцул. «п'ятку») підкреслюють орнаментальні мотиви в усіх досліджених зразках.

Суцільно декорована «щока» у кресах трапляється рідше (ЛІМ, інв. № з/2407). На одному з таких зразків є дві солярні шестипроменеві розети із численними півколами і крапками, що разом утворюють суцільний орнамент. На іншому кресі (ХІХ ст.) по центру «щоки» прикладу розміщено дерево-вазон, яке обрамлюють промені. З боків до нього тягнуться загнуті вуса, усередині – по солярній розеті. Навколо кожного вусика міститься ще по три «сонечка». Від замка «щока» відмежована широким фризом. Цей кріс є унікальним за композиційним вирішенням і демонструє художній розвиток побудови декору гуцульського зброярства.

У кресах трапляється також один солярний елемент по центру «щоки» прикладу (ЛІМ, інв. № з/2405; МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40992). Цікавими є зразки, де центральне со-

лярне місце заміняє блискуча інкрустована срібна монета (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40987), мушлі. Рідше наявні три солярні елементи, що розміщені від меншого до більшого (ЛІМ, інв. № з/2406), або один центральний та два симетричні (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40996).

У гуцульській орнаментиці відобразились і процес християнізації, і боротьба з язичництвом<sup>18</sup>. Кріси, які мають у центрі орнаментальної композиції на «щоці» прикладу християнський хрест (МЕХП ІН НАНУ, інв. ЕП-41006; ЛІМ, інв. № з/2409), демонструють вплив християнства. Трапляються також виробы без декору на «щоці» (ЛІМ, інв. № з/3218) або лише зі «щогою», обведеною пунктиром (ЛІМ, інв. № з/3219), проте такі випадки є швидше винятком, ніж правилом.

«Солярна розета» в декорі гуцульської зброї найчастіше має вигляд «ружі» – шестипелюсткової розети, утвореної радіусом кола. Такі ружі переважно виконували технікою гравірування або тригранно-виїмчастої різьби. Разом із хрестовими мотивами вони домінують в орнаментальних композиціях<sup>19</sup>.

Правий бік прикладів кресів має випуклу ограничену частину, у якій є шухлядка-сховок. Майже для всіх кресів характерне окреслення полів уздовж граней декоративним різьбленим пояском чи рядами підківок, а на кришечці шухлядки розташовано композицію з діагональним хрестом або видовженою розетою-квіткою.

На основі аналізу прикладів доходимо висновку, що традиційним для гуцульських кресів є чітке окреслення поля «щоки» прикладу. У всіх гуцульських кресах широким фризом декоративно підкреслено закінчення «щоки» та перехід до конструктивного «копитця» кріса. Центральне композиційне місце на «щоці» прикладу належить солярному знаку (у деяких випадках християнський хрест або їх поєднання). Додатковими елементами декору є хрестоподібне поєднання п'яти крапок, півкола, розети та сонечка.

Напрочуд довго на Гуцульщині побутував тип кременевих замків у пістолях та кресах – до першої половини ХХ ст., що інженерно вже був не актуальним ще в середині ХІХ. Уважаємо, що цю історичну затримку на початку ХХ ст. вдало пояснив В. Шухевич:

<sup>18</sup> Жолтовский П. Н. Зазнач. праця. – С. 2.

<sup>19</sup> Кульчицька О. Л. Народний одяг західних областей України ХІХ–ХХ століття: Альбом. – К., 1959. – С. 84.



«Пістолят уживали Гуцули давніше для краси, закладаючи їх, не раз по кілька за широкий ремінь; нині їм не вільно, але потайки перед паничами (жандармами) стріляють з пістолят і то лише порохом в часі церковних свят, при весіллях, в часі полонинського ходу і іншої нагоди»<sup>20</sup>.

Гуцульські пістолі бувають кременеві та капсульні, як і кріси. Якщо для кресів капсульні замки є рідкістю і вони перероблені з кременно-ударних, то гуцульські пістолі можна чітко поділити на кременеві та капсульні. «Окрім кресів мають гуцули премного кременевих і капсулевих пістолят, також виробу власного; у них цівки часто мосяжні і ложа незвичайно писані» – писав В. Шухевич<sup>21</sup>. Головною відмінністю між двома видами цих конструкцій є те, що більшість стволів кременно-ударних пістолів були із заліза, як правило, запозичені з бойових варіантів. А вже в капсульних наявні стволи місцевої роботи з латуні і бронзи, надзвичайно розкішно декоровані. Їх переважно використовували лише для салюту.

Цікава особливість гуцульських пістолів – псевдошомпол. Відомо, що навіть наприкінці XIX ст. гуцульські пістолі були дульнозарядні і мали шомполи для набивання заряду. Але оскільки гуцульську зброю виготовляли не професійні майстри, а народні умільці, які зробили її шедевром декоративно-вжиткового мистецтва, вони довели до чистої декоративності таку важливу конструктивну деталь, як шомпол. Більшість гуцульських пістолів взагалі не має шомпола (МЄХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40951). У багатьох пістолях шомпол зроблено значно менших розмірів, ніж це необхідно, хоча є латунні шомпольні обоймиці, та все ж таки він відіграє суто декоративну роль (МЄХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40952). Деякі пістолі мають шомпол, вирізаний разом із шомпольними обоймицями із суцільного шматка дерева разом з ложею (МЄХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40953).

У гуцульських пістолях, окрім стволів та руків'я, композиційно можна виокремити і весь прибор (металева частина, окрім ствола), тобто замок, замкову дошку (ліва частина замка), шомпольні обоймиці, спускові скоби та піддон (металеве завершення руків'я). Річ у тому, що, на відміну від кресів, для пістолів народні майстри часто самостійно виготовляли і шомпольні обоймиці, і замкову дошку, і піддон, докладаючи при цьому мистецький хист.

Коли шомпольні обоймиці та замкові дошки майстри виконували з латуні, то намагалися вирізати їх оригінальної форми з використанням опуклих та вигнутих ліній по контуру, загострених кутів, що надавало певної гри цій деталі, а пістолю – декоративності (ЛІМ, інв. № з/2193). Гравірували ці деталі дуже рідко, до того ж декор був швидше умовним (МЄХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40957). Спускову скобу майстри відливали у формі, а її кріплення розклепували та вирішували у такому самому стилі, як і шомпольні обоймиці та замкову дошку.

Завершенням форми руків'я пістоля є піддон. Найширше представлені гуцульські пістолі з руків'ями, що завершуються восьмигранним піддоном, який заходить вусиками на боки руків'я (МЄХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40964). Для огранених піддонів характерною є восьмигранна пірамідка з гравірованим декором на гранях. У піддонах майстри намагалися вирішити композицію декору у вигляді стилізованої квітки за допомогою простих орнаментальних форм трикутників, півкіл, «ціточок», «сонки» та «ільчастого письма». Є руків'я, що завершуються округлим піддоном (МЄХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40954), і такі, що поєднують традиції округлої форми з гострим восьмигранним завершенням (МЄХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40963, ЕП-40973). Трапляються також поодинокі зразки піддона інших форм.

Декор на руків'ях гуцульських пістолів можна поділити на геометричний та рослинний. Основними техніками, які застосовували для оздоблення, були різьблення та інкрустація металом (на початку XX ст. – бісером). Для орнаментування рослинними мотивами майстри найчастіше використовували інкрустацію прямим фігурно викладеним дротом (гуцул. «вбитте дрів'я»). Такими є зразки кременевих пістолів (ЛІМ, інв. № з/2414; МЄХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40973). Для геометричного декору на ложах використовували різьблення, вибивання пуансонами, інкрустування металевими дужками, прямим та крученим дротом, цвяшками (МЄХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40975). У музейних колекціях представлені й пістолі, що мають легкий декор лише по контуру конструктивних деталей: дула, замка, піддона, однак це не применшує значення таких зразків, а лише підкреслює важливе правило декорування народної гуцульської зброї.

Ложу пістолів композиційно можна поділити на ців'я (частину, що охоплює ствол та шомпол), казенну частину (місце кріплення ствола і замка) та безпосередньо руків'я. У давніших зразках ців'я завжди доходить до дульного зрізу, наприкінці XIX ст. у моделях з капсульним

<sup>20</sup> Шухевич В. О. Знач. праця. – С. 259.

<sup>21</sup> Там само. – С. 258, 259.

замком його може не бути (ЛІМ, інв. № з/2233). Класично ців'я та шомпол підкреслено декоративним різьбленим рівчаком з рядом «ціточок» чи інших орнаментальних елементів. У місці дульного зрізу декор посилюється – для підкреслення важливості елемента. Поодинокими є випадки, коли вводять ще додатковий декоративний елемент (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40957). Переважно все руків'я пістоля дуже декороване, тоді і ців'я також має рясніше оздоблення (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40975; ЛІМ, інв. № з/2415).

У казенній частині пістоля також окреслено головну конструктивну частину – замок, який часто декоровано глибоким різьбленням завершення хвостової лопаті (завершення ствола). Іноді знизу біля спускової скоби розміщено ще й «підківки» (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40953), «сосонку» (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40963), солярну розету (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40952). Необхідно також наголосити, що декор біля хвостової лопаті дуже часто виконаний в іншій манері, ніж весь декор ложі: барельєфною, а не плоскою різьбою, з використанням рослинного мотиву «Дерево життя», на відміну від решти (часто геометричних орнаментів) (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40971). Іноді трапляються зразки й без підкреслення хвостової лопаті (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40951). Отже, на основі символіки декору, який розвивався від хвостової лопаті, можемо прочитати, що від завершення дула гуцули зображали «Дерево життя» – символ роду, довголіття та розвитку життя.

Декор руків'я пістолів можна поділити на такий, що диктується формою руків'я, та вільний. Перший є найпоширенішою композиційною схемою: чітко окреслено хребет (від хвостової лопаті до піддона), підкреслено піддон, орнаментальні смуги розміщено вздовж форми (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40975). Вільний декор є швидше винятком, і з'явився значно пізніше – на початку ХХ ст. (ЛІМ, інв. № з/2248). Зате самостійні композиційні елементи – солярні розети – були поширеними з давніх часів, їх застосовували як обереги на боках руків'я (ЛІМ, інв. № з/2415; МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40956).

За типом основи матеріалу, з якого виготовляли гуцульські порохівниці, розрізняють виробу з рогу та дерева. Перший тип, що має гуцульську назву рожок, був поширений на всій території України. Виготовляли рожки з розгалуження оленього рога, причому ширша частина завжди була верхом, а два тонші відростки – низом порохівниці (на відміну від східноукраїнських варіантів, де робили навпа-

ки). Нижні та верхній наскрізні отвори майстри закривали кришечками – кістяними, дерев'яними чи металевими. Крім традиційних і найпоширеніших різків, трапляються рідкісні виробу. Так, В. Шухевич подає два різки, виготовлені з одного відростка рога, подібні до тих, що були поширеними на Січі<sup>22</sup>, а в ЛІМ зберігається рожок, верхній стовбур якого розгалужується в три відростки<sup>23</sup>.

Про звичай використання порохівниць та синтез з іншими предметами Я. Головацький пише: «горяни звично перевішують на ремені тобівку (тобто сумку) з густо набитими мідними гудзиками, а гуцули поверх того надягають порохівниці або ящики з оленьчих рогів, мистецько вирізьблені та прикрашені мідними бляшками та перламутровими цятками»<sup>24</sup>. Із зазначеного важко зрозуміти, що відомий вчений зараховує до порохівниць: «оленьчі роги» чи «ящики».

Другий тип гуцульських порохівниць, основа яких була дерев'яна, важко назвати дерев'яними, оскільки ззовні дерево навіть не проглядається. Вони мають значно ширший діапазон форм: прямокутні, восьмигранні, серцеподібні, округлі та іноді зовсім нетипові для дерева, а швидше для кераміки – у вигляді куманця чи спарених близнят. Однак найпоширенішими були кулясті з гуцульською назвою кубок. Ззовні їх обтягували шкірою або оббивали бляхою. По шкірі густо набивали металеву оздобу, інкрустували рогом, перламутром. Шкіра й метал настільки тісно поєднувалися, що мистецтвознавці їх часто зараховують до художніх виробів з металу.

Використання цих двох типів гуцульських порохівниць (з рогу і з дерева) спочатку диктувалось і технічними вимогами вогнепальної зброї, бо для кременевих замків потрібно два види пороху: дрібний для «підсіпки у комин і грубший у цівку для стріляння»<sup>25</sup>. Тому для зберігання дрібнішого слугував кубок – куляста форма, а рожок для грубішого<sup>26</sup>. Проте в ХХ ст. така потреба відпала, і одну з порохівниць замінила сумка («тобівка»).

Порохівниці-ріжки із центральною солярною розетою та повитими карбованою бляхою боковими відростками є найтипівішими для

<sup>22</sup> Шухевич В. О. Зазнач. праця. – С. 290.

<sup>23</sup> 110 раритетів Львівського історичного музею. – С. 62.

<sup>24</sup> Головацький Я. О костюмах или народном убранстве русинов или русских в Галичине и Северновосточной Венгрии. – С.Пб., 1868. – С. 55.

<sup>25</sup> Шухевич В. О. Зазнач. праця. – С. 259.

<sup>26</sup> Там само.

Гуцульщини, хоча на порохівницях без окуття бокових ріжків за типом гравірування чіткіше прочитується почерк майстра та його стилістична манера. Для декорування порохівниць майстри застосовували ті самі художні прийоми, що й для виготовлення всієї гуцульської зброї – центричні композиції, чітко окреслені орнаментальні поля.

Зауважимо, якщо майстри XIX – початку XX ст. дотримувалися давніших принципів та мотивів, то, починаючи із середини XX ст., ці орнаментальні засоби замінюються на новіші, необґрунтовані, часом втрачаючи при цьому зв'язок з давнім світоглядом. Так, наприклад, білочку на коминку у виробів І. Кіщука<sup>27</sup> замінив гуцул-кочегар в авторській роботі Р. Стринадюка.

На Гуцульщині орнаментальні мотиви, їх співвідношення, чергування й пропорції формувалися протягом століть у мосяжництві, деревообробці й обробці рогу та шкіри. Саме вони дають об'єктивні вказівки на те, як і з яких елементів складається специфіка стилістики та особливості мистецтва декорування зброї.

Завдяки синтезу матеріалів у гуцульській зброї ми маємо багато назв орнаментальних елементів з однаковими назвами мотивів у художній обробці металу, дерева, рогу та кістки, але ті самі назви перегукуються з мотивами й у вишивці, писанкарстві та ткацтві. У термінології гуцульських майстрів по металу та дереву трапляється орнамент під назвою «ширинка», що трактується як «поширені у ряд», тобто стрічкові мотиви, які нагадують вишиті або ткані орнаментальні смуги<sup>28</sup>.

Обираючи для декорування зброї орнаментальні мотиви, гуцульські майстри спочатку розмічали композиційні поля, окреслюючи гравірованим пояском (по дереву чи металу) найважливіші елементи, підкреслюючи цим важливість конструкції окремих частин (вухко для бартки, обух для келефа, шомпол для дула тощо).

Решту поля майстер заповнював за власним бажанням: «ільчатими банями», «головкатим січеним», «підківками» та ін. Зміст і значення таких композицій намагався розгадати в 1964 році П. Жолтовський: «У центральній частині завжди розміщена та чи інша інтерпретація солярної символіки (шестипроменева розета, солярні хрести та круги); на перифе-

рії – обідок з видовжених трикутників чи зубчиків, що завершуються крупною голівкою. Ці зубці на перший погляд відіграють чисто орнаментальну роль. Але є деякі особливості використання цього комплексу, які вказують не лише на чисто декоративний зміст. Контактність і постійне поєднання основних елементів – солярного знака і ряду зубців, розміщених у поєднанні, дають підстави передбачати в цьому комплексі якийсь, сьогодні вже забутий, зміст. Значення солярних знаків у цій композиції нам вже відоме. Залишається з'ясувати значення зубчатих рядів. Народні назви їх вказують на антропоморфний характер цих мотивів. У деяких варіантах гуцульських пряжок зубчатий фриз має слід людських фігурок, що тримаються руками один за одного»<sup>29</sup>. Визнаючи важливе значення в трактуванні орнаментальних елементів П. Жолтовського, ми допускаємо, що поєднання солярного знака із зубчастими рядами, яке часто застосовано на зброї, – це стилізовані зображення людей у замкненому орнаментальному полі. Воно може символізувати колективне полювання на конкретній території.

Як уже зазначалося, з утвердженням християнства на прикладах кресів, пласках барток замість солярної розети з'являється християнський хрест (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40995; ЛІМ, інв. № з/2409).

Символічні мотиви пов'язані переважно з орнаментикою предметів, які входять до складу одягу та прикрас, тобто з предметами, які могли виконувати функцію амулета. У предметах давнішого походження символічні композиції майже не трапляються. Проте їх орнамент цілком складається з графічних елементів старих символічних композицій, але вже використаних з орнаментальною метою<sup>30</sup>.

Часто дослідження художньо оздобленої зброї значно ускладнюється внаслідок розрізнення в хронологічних межах деталей (дуло, замбк, приклад). Цим пояснюється здебільшого приблизне датування кожного окремого екземпляра.

З упевненістю можна стверджувати, що зброярство як синтезуюче явище в декоративно-вжитковому мистецтві Гуцульщини функціонувало в поєднанні з такими ремісничими галузями, як різьбярство, сніцарство, мосяжництво, слюсарство, обробка шкіри та кістки тощо.

Для майстра-зброяра завжди важливою була конструкція предмета, тому під час декорування ножа, сокирки чи вогнепальної зброї насам-

<sup>27</sup> Суха Л. М. Знач. праця. – С. 51.

<sup>28</sup> Курилич М. Гуцульський орнамент / Упоряд., передм., післям. та дод. Л. М. Довгої. – К., 2001. – С. 84, 88.

<sup>29</sup> Жолтовский П. Н. Знач. праця. – С. 5.

<sup>30</sup> Там само. – С. 8.

перед окреслювали виріб по контуру основи конструкції. Окрім того, народні майстри використовували традиційно прості орнаментальні мотиви для оздоблення конструктивно складних елементів зброї. На центральних частинах композиційних полів вони розміщували орнаментальні розети та солярні знаки, дерева-вазони, хрестоподібні мотиви, яким надавали глибокого змісту.

Зброярська справа завжди була близькою до ювелірного мистецтва – використовували одні й ті самі технічні прийоми та способи художнього оздоблення металу (кування, лиття, карбування, різьба тощо), що ґрунтувалися на загальних властивостях сировини. Саме тому майстри-ювеліри, крім виготовлення дорогоцінних прикрас із золота та срібла, часто займалися ще й декоруванням зброї.

На Гуцульщині також не було майстрів, які займалися виключно виготовленням чи оздобленням зброї. Такі села, як Соколівка, Яворів, Річка, Криворівня, Брустурів, Довгопілля та Голови були одночасно мосяжними центрами і центрами впорядкування зброї.

Слід зауважити, що виробництво побутових предметів з металу було спадковим і передавалося з покоління в покоління. Можна назвати багато імен майстрів однієї родини, які займалися цією справою протягом кількох поколінь. Так, наприклад, рід Дудчаків із с. Брустурів, Медвідчуків із с. Річка, Федюків із с. Дихтинець та інші, які були творцями і носіями культури та народних традицій у виготовленні декоративно-вжиткових виробів з кольорових металів тощо.

Щодо локальних способів оздоблення, то гуцульську зброю вирізняють, по-перше, формотворчі техніки її дерев'яних та металевих частин, що впливали на основні пропорції предметів, інженерно-конструктивні рішення, особливо у вогнепальній зброї; по-друге способи її декорування.

Досить вдалою є гуцульська назва оздоблення предметів – «писанє»<sup>31</sup>. Майстри «не наносили» декор, як прийнято в сучасному мистецтвознавстві, а «писали» по зброї найважливіші віхи суспільного устрою, застережливі знаки, посилювали символом значення предмета. Під терміном «писанє» мається на увазі широке технологічне коло робіт гуцульських майстрів для оздоблення художніх виробів з металу, дерева, рогу та кістки. Усі мосяжні орнаменти на гуцульській зброї заглиблені або площинні.

Найпоширеніша техніка декорування художнього металу в зброярстві – гравірування.

Для цього майстри використовували різці, штихелі (гуцул. «рильця»). Гравірували колодки ножів, залізо барток та келефів, прибори кресів та пістолів, кришки-мірки порохівниць. Широко застосовували гуцульські мосяжники і карбування (чеканку). Для ножів карбували піхви, у бартках та келефах «повивали» карбованою бляхою палиці, у вогнепальній зброї чеканкою прикрашали антаби, латунні скоби та декоративні елементи порохівниць. Для цього використовували сталеві пуансоны, чекани.

Інкрустацію металом по металу, а тим більше таушування (інкрустацію золотом чи сріблом заліза або сталі), на Гуцульщині майже не застосовували, ця техніка вимагає неабиякого вміння, вправності та великих коштів на матеріали. Проте улюбленим прийомом декорування металу кольором було гравірування та затирання в заглиблення кольорової пасту (червоної, зеленої), наприклад, в оздобленні колодки мисливських ножів (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-16511), барток (НМНМГП, інв. № Кн4499), келепів (НМНМГП, інв. № Кн4958). Цей простий і дешевий спосіб поживляє гравіровані металеві поверхні та створює колористичні композиційні акценти.

Важливим у вивченні гуцульських художніх виробів та ідентифікації їх авторства є те, що інструменти передавалися майстрами в спадок<sup>32</sup>. Вони тримали в секреті свої нові винаходи. Так, цікавим є факт, що І. Кіщук вигадав «машинку» для «ціточок», «медяників» і «фасульок». Інші майстри намагалися дізнатися про неї, але не змогли заплатити суми, яку винахідник назвав за розкриття таємниці. Тоді, щоб перейняти секрети роботи І. Кіщука, до нього направили учня, проте наміри конкурентів майстер розгадав<sup>33</sup>.

Нагадуємо, що виготовлення гуцульської зброї було нелегальним, тому встановити авторство надзвичайно важко. Навіть такі відомі майстри, як І. Кіщук та М. Медвідчук збували свої вироби через посередників у Яремчі, Львові, Криниці, Закопаному, на Буковині (у Чернівцях, Сучаві), у Празі, Відні, Варшаві та навіть в Америці<sup>34</sup>. Найвідомішим майстром був Лука Якіб'юк<sup>35</sup>. Хоча твори, закуплені в нього музеєм, за формою, технікою оздоблення та декором вказують на почерк різних майстрів. Тому дуже важливим в ідентифікації му-

<sup>31</sup> Шухевич В. О. Зазнач. праця. – С. 305.

<sup>32</sup> Суха Л. М. Зазнач. праця. – С. 79.

<sup>33</sup> Там само. – С. 26.

<sup>34</sup> Там само. – С. 26, 38.

<sup>35</sup> Там само. – С. 27.



зейних творів є художні особливості декорування зброї.

За різноманіття технологічних утілень (різьба, гравірування, інкрустація тощо) існують і загальні стилістичні схеми. Для барток та келефів – це акцентування верхньої частини предмета, що ближча до заліза сокири, обмотування в цих місцях дротом технікою плетіння та акцентування на вертикалі провухи сокири. У ножах підкреслювали поздовжню композицію руків'я та його закінчення, у пістолях – хвостову лопать (часто мотивом «Дерево життя») та хребет руків'я, шомпол завжди декорували. У кресах акцентували ліву «щоку» прикладу, а на правій розміщували гніздосховок.

Усі орнаментальні композиції вибудовуються від загальної конструкції предмета: орнаментальний «рівчак» чітко окреслює в топірцях і келефах обух, вушко і пласо; у кресах і пістолях – дуло, замбк та обладунок (шомпол, спускову

скобу, піддон). Орнаментальні композиції розвиваються довкола конструкції та на центральних осях. За особливостями локальної стилістики на більш глибокому рівні завжди виявляється певна універсальна сутність, а її міфологічна основа – за реальними місцевими особливостями сприйняття та своєрідністю природи.

Коріння художньої системи гуцульської зброї сягає композиційних схем та орнаментальних мотивів народної творчості. Найбагатший запас мотивів, найгрунтовніший матеріал для вивчення орнаменту зберігається в гуцульській зброї. Компоненти художньої мови тут проявляються на елементарному орнаментально-графічному рівні. Мотиви декору виникають як естетичне призначення природних властивостей матеріалу та продовження світогляду горян, і обов'язково відзначені чіткою перевагою підкресленої конструкції.

Н. ДЯДЮХ-БОГАТЬКО

## Список ілюстрацій

1. Бартка (фрагмент). Кінець XIX – початок XX ст. Івано-Франківська обл. Дерево, латунь; різьблення, лиття, гравірування, карбування. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ. Фото Н. Дядюх.
2. Бартка (фрагмент). Кінець XIX ст. Косівський р-н, Івано-Франківська обл. Дерево, латунь; різьблення, лиття, гравірування, карбування. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ. Фото Н. Дядюх.
3. *М. Медвідчук*. Бартка (фрагмент). Початок XX ст. с. Снідавка, Івано-Франківська обл. Дерево, латунь; різьблення, лиття, гравірування, карбування. НМНМГП.
4. Бартка (фрагмент). 1930 р. Івано-Франківська обл. Дерево, латунь; різьблення, лиття, гравірування, карбування. НМНМГП.
5. Бартка (фрагмент). Кінець XIX ст. Косівський р-н, Івано-Франківська обл. Дерево, латунь; різьблення, лиття, гравірування. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ. Фото Н. Дядюх.
6. Бартка (фрагмент). 1915 р. с. Білоберізка, Івано-Франківська обл. Дерево, латунь; різьблення, лиття, гравірування. НМНМГП.
7. Келепи бойові. XVII ст. Залізо; лиття, гравірування. НМІУ. Фото Н. Дядюх.
8. *М. Медвідчук*. Келеф (фрагмент). Кінець XIX – початок XX ст. Івано-Франківська обл. Дерево, латунь, залізо; різьблення, лиття, карбування, гравірування. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ. Фото Н. Дядюх.
9. *І. Кищук*. Келеф (фрагмент). Кінець XIX ст. Дерево, латунь, дріт, бісер; різьблення, лиття, гравірування, інкрустація, плетіння дротом. с. Річка, Івано-Франківська обл. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ. Фото Н. Дядюх.
10. Келеф (фрагмент). Перша половина XX ст. Івано-Франківська обл. Дерево, латунь; різьблення, лиття, гравірування. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ. Фото Н. Дядюх..
11. Ніж мисливський з піхвами. XIX ст. Гуцульщина. Залізо, латунь, ріг, дерево; лиття, гравірування, інкрустація. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ. Фото Н. Дядюх.
12. Ножі мисливські з піхвами. XIX ст. Гуцульщина. Сталь, латунь, біла бляха, ріг, дерево; лиття, гравірування, інкрустація. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ. Фото Н. Дядюх.
13. Ніж з піхвами. Початок XX ст. Івано-Франківська обл. Сталь, дерево; лиття, різьблення, інкрустація. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ. Фото Н. Дядюх.
14. Ніж «бганий». Кінець XIX ст. Косівський р-н, Івано-Франківська обл. Сталь, латунь; лиття, гравірування. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ. Фото Н. Дядюх.
15. Пістоль капсульний. Середина XIX ст. Гуцульщина. Залізо, бронза, латунь, дерево; лиття, різьблення, інкрустація, гравірування. ЛІМ. Фото Н. Дядюх.

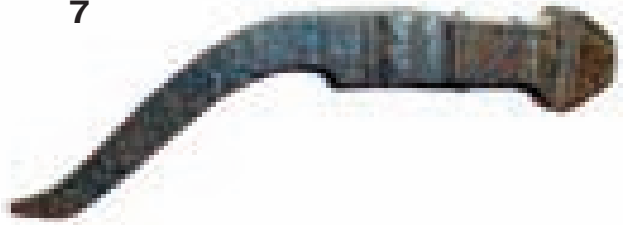


16. Пістоль кремінно-ударний (фрагмент). XVIII ст. Гуцульщина. Залізо, латунь, дерево; лиття, інкрустація, гравірування. ЛІМ. Фото Н. Дядюх.
17. Пістоль капсульний. Середина XIX ст. с. Бруструрів, Івано-Франківська обл. Залізо, бронза, латунь, дерево; лиття, різьблення, інкрустація, гравірування. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ. Фото Н. Дядюх.
18. *Р. Стринадюк*. Пістоль кремінно-ударний (фрагмент). Кінець XX ст. м. Косів, Івано-Франківська обл. Залізо, латунь, дерево; лиття, різьблення, гравірування, інкрустація.
19. Кріс (фрагмент). Початок XX ст. Гуцульщина. Залізо, латунь, дерево; кування, різьблення. ЛІМ. Фото Н. Дядюх.
20. Щока приклбда кріса. XIX ст. Гуцульщина. Дерево, залізо; лиття, різьблення, гравірування. ЛІМ. Фото Н. Дядюх.
21. Щока приклбда кріса. XIX ст. Гуцульщина. Дерево, залізо; лиття, різьблення, гравірування. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ. Фото Н. Дядюх.
22. Кріси гуцульські. XIX ст. Гуцульщина. Дерево, залізо; лиття, інкрустація, гравірування. Фонд металу МЕХП ІН НАНУ. Фото Н. Дядюх.
23. Порохівниця-кубок. XIX – початок XX ст. Косівський р-н, Івано-Франківська обл. Дерево, метал; різьблення, карбування, інкрустація. ЛІМ. Фото Н. Дядюх.
24. Порохівниця-кубок. XIX – початок XX ст. Косівський р-н, Івано-Франківська обл. Дерево, метал; різьблення, інкрустація. ЛІМ. Фото Н. Дядюх.
25. Порохівниця-кубок. XIX – початок XX ст. Косівський р-н, Івано-Франківська обл. Дерево, метал; різьблення, інкрустація. ЛІМ. Фото Н. Дядюх.
26. Порохівниця-кубок. XIX ст. Гуцульщина. Дерево, метал; різьблення, інкрустація. НМУНДМ. Опубліковано у виданні: Українські порохівниці XVII – початку XX століть: Каталог / Авт.-упоряд. Л. Білоус. – К., 2008. – С. 59.
27. Порохівниця-кубок. Друга половина XIX ст. Косівський р-н, Івано-Франківська обл. Дерево, метал; різьба, карбування, інкрустація. ЛІМ. Фото Н. Дядюх.





7



8



9



10



11

12



13

14



15



16



17



18





19



20



21



22



23



24



26



25



27



# Художнє різьблення по дереву



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

Є. Шевченко. «Семаргл-Переплут». 2002 р. м. Київ. Дерево; різьблення

## ХУДОЖНЄ РІЗЬБЛЕННЯ ПО ДЕРЕВУ

*М*истецтво художньої обробки дерева у ХХ ст. зазнавало як значного підйому, так і стрімкого спаду, рухалось у контексті тих історичних, політичних та соціальних змін і художньо-стильових тенденцій, які визначали це складне й бурхливе століття.

У перших десятиліттях різьблення по дереву продовжувало розвиватися шляхом індивідуальної народної творчості, насамперед для задоволення власних утилітарних потреб, а також у межах цехового виробництва, зберігаючи традиційні форми, асортимент, технічні прийоми та способи декорування. Успадковані від попередників ремісничі навички та естетичні вподобання уособлювали мистецькі традиції, поширені в певній місцевості. На розвиток різьблення й утворення конкурентноздатних осередків, які б обслуговували своєю продукцією якомога ширші території й соціальні кола, впливали екологічні, економічні й демографічні процеси<sup>1</sup>.

Як і в попередню добу, у сільській місцевості різьбою прикрашали архітектурні деталі житла (одвірки, сволоки, балки, колонки ганків і веранд, піддашкові дошки, фронтони, віконниці, наличники), предмети народного транспорту (спинки та задки від возів і саней), меблі (столі, скрині, лави, стільці, ліжка, мисники, полиці, божниці, дитячі люльки), побутові предмети (тарелі, ложки, ковші, сільниці, форми для медівників тощо). Зберігалась і традиційна сталість естетичних норм, якими керувалися народні майстри в декоруванні цих виробів.

На замовлення церков і заможних верств населення в деревообробних майстернях ще продовжували виготовляти іконостаси, архітектурні деталі та меблі в стилях бароко, класицизму, модерну<sup>2</sup>.

Розвиток технічного прогресу та поява нових матеріалів зумовили зміни в структурі предметного середовища: сільські будинки поступово набули рис міської архітектури (змінювалися мотиви різьблення на піддашкових дошках, бордюрах, карнизах), видозмінилися форми меблів, поступово зник з ужитку дерев'яний посуд.

Народне меблярство зазнало міського впливу. Мисники, які завжди були окрасою житла,

поступово трансформувалися в шафи для посуду з масивнішою нижньою частиною, закритою дверцятами. Інколи склом закривали й верхні полиці. Лави почали виготовляти зі спинками, фактично перетворивши їх на диван. У них з'явилися поруччя, а грубі підніжки замінилися тоншими виточеними. Спинки та поруччя декорували різьбленням. З міського житла було запозичено й стільці, які вирізнялися простою формою та оздобленням. Профільованим різьбленням найчастіше прикрашали спинку.

Основними районами поширення різьбярства були території, багаті на лісові насадження, тому найбільшого розвитку воно досягло на Полтавщині, Київщині, Чернігівщині, Волині та в гірських районах Карпат.

Для народного різьблення Центральної та Лівобережної України характерним було використання природного (переважно світлого) кольору деревини. Поширені матеріали – місцеві породи дерева: липа, що вирізняється м'якістю текстури й можливістю здійснювати складну технічну обробку; клен, який має дрібне волокно, що дозволяє виконувати витончені орнаменти; дика та садова груша – перша має світлий колір, а друга – темний; дуб – його міцна текстура дає можливість виконувати складні орнаменти чітких форм.

Майстри зростали на міцному підґрунті давніх народних традицій, використовуючи та розвиваючи поширені в певній місцевості своєрідні техніко-художні прийоми. Різномасштабні та різнохарактерні за призначенням предмети вимагали індивідуального підходу у виборі техніки різьби.

Один з найдавніших способів декорування різноманітних утилітарних предметів – тригранно-виїмчасте різьблення, за якого орнамент створюють шляхом врізування вглиб дошки невеликих тригранних пірамідок у певному ритмічному порядку. Композиція складалась із численних комбінацій геометричних фігур, які будувалися прямими або циркульними лініями. Часто орнамент ніби мереживом укривав вироби, а тригранні пірамідальні врізування створювали виразний світлотіньовий ефект.

Поширеними були й інші техніки художньої обробки дерева: контурне різьблення – коли зображення обводять по контуру неглибокою борозною; нігтьове – у вигляді незначних заглиблень напівовальної форми; гравірування – вузькі, неглибоко врізані прямі чи скісні смуги, у які інколи втирали сажу; «ільчасте письмо» – у вигляді густої сітки, лінії якої лягають паралельно лініям орнаменту; рельєфне різьблення, яке використовували для декорування архітектурних деталей іконостасів, кіотів, ставників, свічників, хрестів; профільоване й наскрізне різьблення, яким оздоблювали віконні

<sup>1</sup> Селівачов М. Еволюційні процеси в українській народній орнаментіці кінця ХІХ – ХХ століть // НТЕ. – 1995. – № 1. – С. 26.

<sup>2</sup> Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К., 2005. – С. 97.



наличники, балки, піддашні дошки, колонки ганків; кругла пластика (сільнички, держакі ложок і ополоників, завершення мисників і полиць, балок хат, притик і заноз).

На Полтавщині, Київщині та Чернігівщині продовжували використовувати тригранно-виїмчасте різьблення, на Слобожанщині – наскрізне, накладне, на Поділлі – гранчасте, на Поліссі – гравірування<sup>3</sup>.

В орнаментиці різьбярі користувались обмеженою кількістю геометричних форм, комбінуючи їх одна з одною. Це прямі та ламані лінії, трикутні, прямокутні, ромбоподібні фігури, сітківки, підківки, кола та напівкола, з якими органічно поєднувалися рельєфно опуклі «зернята» й «горошини», накреслені кільця. До них додавали розетки й напіврозетки: прості (спираль, павутинка, вихор або «млинок»; з ламаних ліній, трикутників, клинців тощо) або ускладнені, що символізували солярні знаки, пов'язані з прадавнім культом сонця<sup>4</sup>.

У місцевостях, де здавна набула поширення художня обробка дерева, наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. почали виникати учбові столярсько-різьбярські та деревообробні школи, ремісничі училища. Ці невеличкі кустарні підприємства, що з'являлися завдяки активній подвижницькій діяльності передових громадських і культурних діячів, стали прообразом розвинутої мережі народних художніх промислів ХХ ст.

Прогресивною в цьому напрямі була діяльність земств, які об'єднували майстрів, надавали їм матеріальну й технічну допомогу, організували збут готових виробів.

Полтавське земство в тогочасній Російській імперії посідало провідне місце й було найактивнішим. Його щорічні витрати на розвиток місцевих кустарних промислів упродовж 1899–1908 років становили 154 300 крб<sup>5</sup>. Діяльність земства була спрямована на впровадження серед населення професійної освіти та організацію показових майстерень. Хоча не варто забувати, що земства нерідко насаджували еклектичний, псевдонародний стиль, який був далекий від народних традицій і спрямований на задоволення смаків заможних верств населення.

За ініціативою Полтавського земства 18 жовтня 1901 року відбувся з'їзд українських художників і завідувачів кустарними майстернями на Полтавщині, метою якого було розробити заходи з надання допомоги майстерням, професійним

школам і ремісникам<sup>6</sup>. У роботі з'їзду взяли участь відомі художники С. Васильківський, П. Мартинович, О. Сластіон, архітектори В. Кричевський, О. Ширшов та ін.<sup>7</sup> Було прийнято рішення про видання альбомів зразків українського орнаменту в різних видах мистецтва для відтворення та запозичення, призначених насамперед для майстрів, кустарів, навчальних закладів. Полтавським губернським земством було видано серію таких альбомів, серед них і два випуски, присвячених різьбленню по дереву<sup>8</sup>.

Важливим чинником, що сприяв розвитку традиційних художніх ремесел, стало загальне зацікавлення народним мистецтвом, підтримка його з боку передової частини інтелігенції, широкіх кіл громадськості.

Визначальною була роль Київського кустарного товариства, створеного групою ентузіастів на чолі з директором Київського художньо-промислового та наукового музею імені государя імператора Миколи Олександровича М. Біляшівським. Зусилля членів Товариства були спрямовані на розвиток кустарних промислів у Київській, Волинській, Подільській, Чернігівській та Полтавській губерніях. Завдяки його діяльності відкрито численні кустарні пункти, серед яких у звітах згадується й деревообробна майстерня в с. Бандурове Чигиринського повіту Київської губернії<sup>9</sup>.

Результатом плідної роботи Товариства стала Перша південноруська кустарна виставка (таку назву вона отримала в силу тогочасних обставин), відкрита 1906 року в залах Київського художньо-промислового і наукового музею. На ній експонувалося 5 тис. виробів кустарних підприємств та 6 тис. творів народного мистецтва<sup>10</sup>, серед яких було багато предметів з дерева з різних регіонів України, оздоблених різьбленням і розписом. Організатори виставки ставили за мету зібрати й показати якомога більше самобутніх предметів народної творчості, які й стали б зразками для розвитку кустарних промислів. Найповніше були представлені Київщина, Полтавщина, Чернігівщина та Поділля. Після закінчення виставки всі,

<sup>3</sup> Ханко В. Класичне різьбярство Полтавщини // ОМ. – 1991. – № 4. – С. 17.

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Чабан М. Кустарний відділ на виставці 1910 року в Катеринославі // НМ. – 2009. – № 1/2. – С. 21.

<sup>6</sup> Ханко В. О. Г. Сластіон і декоративне мистецтво та архітектура // НТЕ. – 1983. – № 6. – С. 36.

<sup>7</sup> Там само.

<sup>8</sup> Украинское народное творчество: В VI сериях. – Серия IV. Древотделание. – Вып. I. Резные пряничные и кафельные формы и проч. – М., 1912. – 28 с.; Украинское народное творчество: В VI сериях. – Серия IV. Резьба по дереву. – Вып. 2. Предметы домашнего и хозяйственного обихода. – М., 1912. – 28 с.

<sup>9</sup> Біляшівський Б., Лащук Ю. Київське кустарне товариство // НТЕ. – 1987. – № 4. – С. 42.

<sup>10</sup> Отчёт выставки прикладного искусства и кустарных изделий. 19 февраля – 1 мая 1906 г. – К., 1907. – С. 9.

за нечисленними винятками, предмети увійшли до етнографічного відділу музею<sup>11</sup>.

Вироби талановитих майстрів деревообробного промислу експонувалися на багатьох виставках. На Другій південноруській кустарній виставці 1909 року різьбярі за вироби з дерева отримали малі срібні медалі<sup>12</sup>. На Південно-російській обласній сільськогосподарській, промисловій і кустарній виставці 1910 року в Катеринославі найбагатше був представлений кустарний відділ Полтавського губернського земства з ремісничим училищем, Миргородською художньо-промисловою школою ім. М. В. Гоголя та 27-ма навчальними майстернями<sup>13</sup>. На Всеросійській кустарній виставці 1913 року в Петербурзі нагородами було відзначено полтавських різьбярів. Малі срібні медалі отримали П. Юхименко, Г. Кулько, Т. Хоменко, П. Комашко; бронзові – В. Гарбуз та ін.<sup>14</sup>

Найбільшого розвитку різьблення по дереву в першій третині ХХ ст. досягло на Полтавщині, що славилася визначними здобутками в багатьох галузях народного мистецтва. На початку століття різьбярські осередки ще функціонували в повітах: Зіньківському (села Грунь, Куземин, Зіньків, Великі Будища, Лютенські Будища), Миргородському (села Зуївка, Попівка, Зубівка, Велика Багачка, Комишня, Устивиця, Яреськи), Золотоносському (села Вереміївка, Васютинці, Клишинці, Коврай, Лялинці), Лубенському (села Хитці, Календинці, Клепачі, Осівці), Полтавському (села Диканька, Жуки, Мачухи, Терешки), Прилуцькому (села Левки, Дейманівка), Роменському (села Мокіївка, Рогинці, Томашівка), Хорольському (с. Остап'є); у містах – Полтава, Кременчук, Кобеляки, Хорол, Лохвиця<sup>15</sup>.

Ще з ХІХ ст. зіньківські майстри славились оригінальною різьбою ложок, кременчуцькі – ярм, миргородські – возів і саней, а в селах Устинівка, Великі Будища та Яреськи вигадливо декорували форми для пряників-медяників<sup>16</sup>.

Початок ХХ ст. в художньому різьбленні по дереву Центральної та Лівобережної України позначений значним відходом від традиційних засад народної орнаментики. Стилістика форм і

декоративного оздоблення виробів зазнала помітних впливів новітніх мистецьких напрямів, насамперед модерну, головним засобом художньої виразності якого став орнамент рослинного походження, що мав багато спільних ознак із пластичною мовою стилю бароко. Сприяли таким тенденціям не лише загальноєвропейські процеси, що відбувались у мистецтві цього часу, але й навчальні заклади, організовані губернськими земствами, які орієнтували майстрів на впровадження у вироби стильових рис модерну.

На початку ХХ ст. перші великі різьбярські майстерні було відкрито в Полтаві, Зінькові, Кобеляках, Кременчуці, Миргороді та Переяславі. У 1911 році земство організувало зразкову столярно-різьбярську майстерню в Полтаві<sup>17</sup>, де виготовляли меблі в українському стилі з впливом модерну для виставки кустарних виробів у Петербурзі. Прикрашали їх рельєфним орнаментом з рослинних і геометричних мотивів, запозиченим із книжкових видань. Таким чином, відбулося поєднання традиційного народного мистецтва з впливами мистецьких стилів означеної доби, насамперед модерну, що й призвело до появи еклектичних форм і орнаментики у виробах з дерева. Типовим прикладом є буфет 1912 року роботи різьбярів П. Комашка і В. Гарбуза за малюнком В. Черченка (ПХМ, інв. № Д-9)<sup>18</sup>.

У 1911 році вироби полтавської майстерні експонувалися на міжнародній виставці в Турині в Італії, де були відзначені золотою медаллю<sup>19</sup>.

1920-ті роки позначені піднесенням українського народного мистецтва. Цьому сприяли організація 1918 року в Москві при Наркомосі спеціального відділу художньої промисловості і народного мистецтва та Декрет ВЦВК 1919 року «Про заходи щодо сприяння кустарній промисловості», у якому йшлося про недоторканність усіх підприємств малих кустарних промислів і майстрів народного мистецтва, а також відродження художніх шкіл<sup>20</sup>. 1921 року в Харкові відбулася І Всеукраїнська художньо-промислова виставка, серед експонатів якої значне місце посідали вироби з дерева. 1922 року на І Всеукраїнському з'їзді промислових кооперацій було організовано Спілку кустарно-промислових кооперативів України («Українкустар-спілка»), яка об'єднала 280 тис. кустарів<sup>21</sup>.

<sup>11</sup> Нині більшість цих творів зберігається в колекції НМУНДМ, який став одним зі спадкоємців зібрання Київського художньо-промислового і наукового музею імені государя імператора Миколи Олександровича.

<sup>12</sup> Біляшівський Б., Лащук Ю. Зазнач. праця. – С. 41.

<sup>13</sup> Чабан М. Зазнач. праця. – С. 21.

<sup>14</sup> Ханко В. Класичне різьбярство Полтавщини. – С. 17.

<sup>15</sup> Там само. – С. 16.

<sup>16</sup> Коваленко А. Художня різьба на Полтавщині // НТЕ. – 1995. – № 1. – С. 62.

<sup>17</sup> Мусієнко П. Полтавський різьбяр Прокіп Юхименко // НТЕ. – 1964. – № 6. – С. 71.

<sup>18</sup> Див.: Полтавський художній музей: Альбом. – К., 1982. – Ілюстр. 30.

<sup>19</sup> Коваленко А. Зазнач. праця. – С. 62.

<sup>20</sup> Променицький К. Українська радянська народна різьба по дереву 1917–1940 рр. // НТЕ. – 1959. – № 1. – С. 61.

<sup>21</sup> Там само. – С. 61, 62.

На виставці, організованій «Українкустарспілкою» 1922 року, серед 1520-ти художньо-промислових виробів 418 були виконані з дерева.

У 1923 році відбулася виставка художньої промисловості в Москві, де Україна одержала 36 дипломів. За вироби з дерева нагороди отримали Переяславська художньо-промислова школа та Великобудушанська столярно-різьбярська учбово-показова майстерня<sup>22</sup>.

Різьблення по дереву у складі виставки художніх виробів промислово-кооперативних артілей 1922 року було представлено в Берліні, Амстердамі, Празі, Гамбурзі та Лондоні. За відгуками чеської преси, український павільйон був «золотою окрасою» всієї виставки<sup>23</sup>.

На Всеросійській сільськогосподарській і кустарно-промисловій виставці 1932 року Україна представила 100 зразків дерев'яних художніх виробів, зокрема гарнітур художніх меблів. Дипломом I ступеня було відзначено різьбяр В. Шкрібляка із с. Яворів на Гуцульщині, а дипломом IV ступеня – Я. Халабудного із с. Жуки на Полтавщині<sup>24</sup>.

При Київському музеї українського мистецтва, починаючи з 1935 року, діяли Центральні експериментальні майстерні, які залучили до творчої роботи народних майстрів і професійних художників. Результатом їхньої плідної творчої праці стали експонати Першої республіканської виставки українського народного мистецтва 1936 року, яку було відкрито спершу в Києві, а згодом у Москві та Ленінграді (нині – Санкт-Петербург).

У 1930-х роках почали стрімко розвиватися підприємства народних художніх промислів. У традиційних осередках народного мистецтва засновували артілі та фабрики. До кінця 1930-х років у східних і центральних областях України було створено близько ста художньо-промислових артілей<sup>25</sup>.

На початку 1930-х років художня різьба розвивалася не лише в артілях, але й на більших підприємствах фабричного типу. У 1930 році на деревообробній фабриці в Полтаві розпочав працювати різьбярський цех. Відділ художньої обробки дерева діяв при Полтавському технікумі промислової кооперації у 1928–1933 роках. Та найвідомішою серед спеціалізованих артілей була полтавська «Спорт і культура», заснована 1930 року. На той час вона була єдиним в Україні і другим у Рядянському Союзі (після Москви) спеціалізованим підприєм-

ством. У 1935 році тут працювало 220 майстрів і учнів, які виготовляли письмове приладдя, чорнильниці, попільнички, шахи, меблі, люстерка, туалетні столики та пудрениці, декоровані геометризаним і рослинним орнаментом, у якому простежуються риси стилю модерн<sup>26</sup>.

Твори полтавських різьбярів часто експонувалися на виставках у Полтаві, Києві, Москві, Ленінграді (1936), на Всесвітній виставці в Парижі (1937), зокрема, свої роботи представили Я. Халабудний та В. Гарбуз.

У с. Жуки, починаючи з 1929 року, діяла різьбярська майстерня, яка згодом стала філією артілі «Спорт і культура». Тут працювало 47 майстрів, роботами керував Я. Халабудний. Виготовляли вжиткові речі, сувенірні вироби, зокрема пудрениці, розсувні полицки для книг, оправы для дзеркал, люльки, шахи тощо. Створювали й сюжетні композиції в техніці рельєфного різьблення. Майстри зверталися до тем, пов'язаних з історичними подіями, пам'ятними датами; використовували тексти, присвяти, емблематику, доповнюючи композиції орнаментальним обрамуванням. У 1920–1930-х роках почали активно вводити нові мотиви: п'ятикутну зірку, серп і молот, герби УРСР і СРСР, колоски тощо.

Розквіт різьблення по дереву на Полтавщині пов'язують з іменами Федота та Прокіпа Юхименків (батько й син) із с. Великі Будища, Я. Халабудного із с. Жуки, Якова Усика з Миргорода та В. Гарбуза з Полтави.

Ф. Юхименко тримав невелику різьбярську майстерню, де виконував різні замовлення: скрині, сволюки, вози, сани, різьблені форми для кахлів тощо. Різьбив із сином наличники для сільських хат. Ще 1896 року майстер відправив на промислову і художню виставку до Нижнього Новгорода різьблені меблі та рельєфні картини<sup>27</sup>.

Першими роботами П. Юхименка (1870–1931) були дерев'яні тарілки для хліба та різьблені скриньки для намиста. Після ознайомлення з барельєфними композиціями Л. Позена на пам'ятнику І. Котляревському (1903) у Полтаві він захопився об'ємною і рельєфною різьбою. Виконав різьблені двері, панелі стін і стільці для будинку поміщиці О. Рахманової в с. Вейсбахівка (тепер – Білоричиця) на Чернігівщині; різьблену стелю та камін у палаці князя В. Кочубея (зруйнований у 1918 р.) у с. Диканька. Багато меблів виготовив і для поміщиків Хру-

<sup>22</sup> Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво. – К., 1966. – С. 47.

<sup>23</sup> Там само. – С. 49.

<sup>24</sup> Променицький К. Знач. праця. – С. 63.

<sup>25</sup> Художні промисли України: Альбом / Упоряд. Н. Кисельова, Н. Попенко. – К., 1979. – С. 9.

<sup>26</sup> Ханко В. Різьбярство Полтавщини в 1917–1941 рр. // НТЕ. – 1982. – № 4. – С. 28.

<sup>27</sup> Ханко В. Різьбярі з Великих Будищ // НМ. – 2001. – № 1/2. – С. 58.



льова та Іловайського<sup>28</sup>. П. Юхименко добре знав народне мистецтво, його орнаментику, мав велику колекцію тканин, вишивок, пряничних форм. У роботі користувався натурою, робив попередні начерки. Архітектор В. Кричевський, автор проекту будинку Полтавського земства (нині – Полтавський краєзнавчий музей, збудований у 1902–1907 рр.), саме П. Юхименка запросив виконати в ньому різьблення на масивних входних дверях, поруччях на галереях і на стільцях<sup>29</sup>. Однією з робіт майстра є різьблена обкладинка до альбому, подарованого етнографу та фольклористу О. Русову з нагоди 25-річчя його діяльності (1901, НМУНДМ, інв. № Д-4347), на якій зображено сцену зустрічі двох селян під старим розлогим дубом на тлі сільського пейзажу. Сюжетне зображення, відтворене реалістично, обрамлене широкою каймою з геометричним орнаментом.

У 1928–1931 роках П. Юхименко викладав різьблення в Полтавському технікумі промислової кооперації<sup>30</sup>.

Я. Халабудний (1897–1946) виготовляв меблі (мисники, полиці), скриньки й тарелі зі своєрідним різьбленим декором. Наприклад, за декоративний таріль з ручками-ховрашками його на Всесвітній виставці 1937 року в Парижі було нагороджено золотою медаллю<sup>31</sup>. Однак найбільшу увагу майстер зосереджував на скульптурній різьбі. Саме тут виявилася його неабияка творча уява. Образи своїх фантастичних, часом химерних скульптурних композицій, Я. Халабудний запозичував з казок, природи, реальних подій тогочасного життя.

Народний примітив у його роботах поєднувався з прагненням до реалістичного трактування сюжету. Скульптурні композиції обов'язково доповнено традиційним тригранно-виїмчастим орнаментом на постаменті та на окремих деталях. Скульптури «Химера» (1935, НМУНДМ, інв. № Д-3407), «Біля лукомор'я» (1937) побудовані на зіставленні різновеликих об'ємів, позначені неспокійним силуетом, рясніють деталями. Образи творів часто підказані формою самого матеріалу, яку майстер удаю використує.

У творчості Я. Халабудного, мабуть, найвиразніше проявилися риси стилю модерн з його експресією та декоративізмом.

Починаючи з 1924 року, вироби майстра приймала для збуту полтавська Кустарпромспілка, що стало свідченням зростання попиту на них. 1936

року Я. Халабудному було присвоєно звання майстра народного мистецтва, а 1939-го він став членом Спілки художників УРСР.

Під впливом Я. Халабудного перебували його учні – І. Коваль (1910–1941) та А. Голуб (1914–1984). Риси художньо-образної концепції майстра помітні й у творчості В. Лопатіна (1871–1943), який переважно орієнтувався на професійне мистецтво – тарелі «В'язальниці», «Зустріч Червоної Армії», скульптурна група «Бобри» (1939, НМУНДМ, інв. № Д-4183, Д-3398, Д-3397).

У Миргороді працював різьбяр Я. Усик (1872–1961) – автор багатьох рельєфних портретів (Т. Шевченка, І. Франка, М. Гоголя, М. Горького, К. Соломахи) і тематичних композицій, виконаних за фотографіями та репродукціями з газет, які тяжіють до станкового мистецтва. Починаючи з 1929 року, роботи майстра експонувалися на виставках.

Видатним майстром плоского тригранно-виїмчастого орнаментального різьблення був В. Гарбуз (1882–1972). Він став тим ланцюгом, що своєю творчістю поєднав традиційне з новаторським. Перші навички різьби отримав у майстерні Ф. Юхименка в с. Великі Будища, де брав участь у виконанні замовлень для палацу князя В. Кочубея. Згодом, на початку 1900-х років, засвоював техніку іконотасної різьби в Нових і Старих Санжарах<sup>32</sup>. У полтавській різьбярській майстерні В. Гарбуз почав працювати в 1912 році, а вже в наступному році був нагороджений на Петербурзькій виставці бронзовою медаллю за виготовлені ним меблі<sup>33</sup>.

У 1924 році В. Гарбуз із кількома майстрами отримав замовлення на виготовлення кабінетних меблів для ЦВК УРСР. З 1930 року він працював на деревообробній фабриці в Полтаві в різьбярському цеху, де навчав близько 80-ти учнів<sup>34</sup>. Згодом перейшов до різьбярського цеху артілі «Спорт і культура», де також своє вміння передавав молоді. Значну увагу приділяв формі виробів – полицьок, скриньок, рам для дзеркал, дощок для пряників, прес-пап'є, ножів для розрізування паперу з рельєфними зображеннями на теми казок О. Пушкіна, анімалістичним фігуркам. Орнаментальні композиції його творів завжди добре узгоджені з формою предмета, чіткі та вишукано-лаконічні.

Творчість В. Гарбуза позначена новаторськими пошуками, співзвучними часові. Роботи

<sup>28</sup> Мусієнко П. Знач. праця. – С. 67; Коваленко А. Знач. праця. – С. 62.

<sup>29</sup> Мусієнко П. Знач. праця. – С. 68.

<sup>30</sup> Ханко В. Різьбярство Полтавщини в 1917–1941 рр. – С. 27.

<sup>31</sup> Там само. – С. 29.

<sup>32</sup> Лана В. Полтавські різьбярі Я. Халабудний, В. Гарбуз. – Х., 1937. – С. 56.

<sup>33</sup> Горленко В. Деревообробка // Українці. Історико-етнографічна монографія: У 2 кн. – Олішніа, 1999. – Кн. 2. – С. 207.

<sup>34</sup> Лана В. Знач. праця. – С. 58.

майстра не позбавлені впливу стилю модерн, риси якого знайшли відображення у творчості українських митців, зокрема і в галузі декоративно-вжиткового мистецтва. У 1962 році він був удостоєний почесного звання заслуженого майстра народної творчості. В. Гарбуз прожив 90 років, його творчий доробок став об'єднувальною ланкою між поколіннями полтавських різьбярів початку й кінця ХХ ст.

Однією з талановитих учениць майстра була Параска Довгаль (1921 р. н.), яка до артілі «Спорт і культура» прийшла 14-літньою дівчиною. Вона декорувала різьбленим орнаментом мисники, туалетні столики, стільці, ширми та дивани (1939, НМУНДМ, інв. № Д-4481, Д-4478, Д-4483, Д-4479, Д-4482).

На Київщині художня обробка дерева як індивідуальна народна творчість була поширена в Звенигородському, Богуславському, Радомишльському, Чорнобильському та Ржищівському повітах<sup>35</sup>. Проте значних результатів у цей період досягнуто не було.

Художнє різьблення було відоме й у Харкові. Виконані місцевими майстрами гарнітури меблів у 1923 році експонувалися на Всесоюзній сільськогосподарській та кустарно-промисловій виставці в Москві. 1926 року харківські різьбярі оформили приміщення Будинку літератури ім. В. Блакитного<sup>36</sup>.

Хоча художня обробка дерева в зазначений час розвивалася переважно в річищі орнаментального різьблення, у творчості багатьох майстрів простежується прагнення працювати в жанрі круглої скульптури декоративного чи утилітарного призначення.

У полтавській, великобудищанській і зінківській майстернях у 1920-х роках виготовляли статуєтки, що зображували селян: «Селянка з мискою», «Жінка з макітрою», «Селянин з ціпком», «Селянин з мискою» та ін. Сприймаються вони як жанрова скульптура малих форм, хоча деякі з них часто виконували утилітарну функцію, зокрема їх використовували як попільнички. Поява сюжетних зображень свідчить, що народні майстри, працюючи в старих мистецьких традиціях, почали активно реагувати на теми сучасного їм життя.

Видатним майстром об'ємної різьби був П. Верна (1876–1966) родом з хутора Гора Бориспільського повіту колишньої Полтавської губернії (нині – Київська обл.), який захоплював сучасників своїми талановитими фігуративними композиціями. Різьбленням він почав за-

йматися в 1912 році. Першими роботами були барельєфи з портретами Т. Шевченка, М. Голя, скульптура «Кобзар» (1912, НМУНДМ, інв. № Д-522). Починаючи з 1913 року, його твори експонувалися на виставках. П. Верна першим з народних майстрів відгукнувся на проголошений у 1918 році План монументальної пропаганди й вирізав з дерева перше дерев'яне погруддя Т. Шевченка, установлене в 1921 році в Броварах. Виконував замовлення й для сіл Княжичі, Вишеньки, Люберці та Мартусівка<sup>37</sup>. Одним із кращих творів скульптора є портрет дружини Маланки Дмитрівни (1925, НМУНДМ, інв. № Д-4125), де майстер домігся не лише зовнішньої схожості, але й зумів передати внутрішній стан людини. На створення нових робіт скульптора надихала творчість Т. Шевченка («Сон», 1913, НМУНДМ, інв. № Д-520; «Мені тринадцятий минало», 1947, НМУНДМ, інв. № Д-4077), І. Котляревського («Енеїда», 1948, НМУНДМ, інв. № Д-4075) та О. Пушкіна. Неодноразово повертався він до образу кобзаря, лірника. Жанрова тема наявна в чорнильних наборах «Сіяч» (1928, НМУНДМ, інв. № Д-4071), «На городі», «Викорчовування пнів» (1920-ті рр., НМУНДМ, інв. № Д-4068), де образи й сюжети запозичені з життя, а риси станкової скульптури малих форм поєднані з їхнім утилітарним призначенням. Скульптура «Дівчина з огірками» (1932, НМУНДМ, інв. № Д-4060) є однією з найкращих у галереї селянських образів. У своїх роботах майстер використовував мотиви народного орнаменту, характерні для київського та полтавського різьблення.

П. Верна надавав перевагу станковій скульптурі. Прагнення опанувати її професійні таємниці привело майстра до Київського художнього інституту. Дворічне навчання (упродовж 1934–1936 рр. він був вільним слухачем) дало змогу вдосконалити професійну майстерність, проте суттєво не позначилося на подальшій творчості вже сформованого скульптора. І хоч у своїх роботах П. Верна тяжів до професіоналізму, намагаючись якомога реалістичніше передати пропорції та риси зображуваних персонажів, його скульптури залишаються глибоко народними. Майстра першим серед різьбярів прийняли до Спілки художників УРСР (1938), а 1964 року йому присвоїли звання «Заслужений майстер народної творчості УРСР».

Художнє різьблення по дереву на території західних областей України в першій третині ХХ ст. розвивалося в річищі вже сформованих у попередньому столітті художньо-стильових особливостей. На відміну від центральних і

<sup>35</sup> Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво. – С. 107.

<sup>36</sup> Там само. – С. 108.

<sup>37</sup> Променицький К. Петро Петрович Верна. – К., 1958. – С. 10.



східних регіонів, де в цей час активним був тиск на мистецтво більшовицько-комуністичної ідеології, на цих землях у декорванні виробів з дерева продовжували використовувати суто орнаментальне різьблення. До 1939–1940 років західні області України перебували у складі Австро-Угорщини, Польщі, Румунії, а отже, історичні, політичні та соціально-економічні процеси тут були відмінними від подій, що відбувались у центральних і східних областях України, які входили до складу Російської імперії, а згодом – УРСР.

Художня обробка дерева на території сучасних Львівської, Івано-Франківської, Тернопільської, Чернівецької та Закарпатської областей була надзвичайно поширеною. Цьому сприяла наявність значних лісових насаджень з розмаїттям видів деревини: бук, дуб, граб, клен, вільха, явір, горіх, тис, липа, дика яблуня, груша, слива. Кожна із цих порід мала свої властивості: природний колір, міцність, текстуру, що впливало на естетичні якості виробів.

Набули розвитку різноманітні способи обробки деревини: столярство, теслярство, бондарство, токарство. Практична доцільність виробів поєднувалася з їхніми високими художніми якостями, адже майже всі предмети оздоблювали орнаментально-площинним різьбленням: будівлі, знаряддя праці, різноманітні предмети домашнього призначення, серед яких – скрині, столи, мисники, полиці, лави, дерев'яні ліжка, барильця, декоративні тарелі, тарниці, рахви, кушки, рамки, топірці, хрести, свічники тощо.

На території Гуцульщини, яка охоплювала гірські райони Прикарпаття, Закарпаття й частково Буковини, провідними центрами різьблення по дереву стали м. Косів, села Яворів, Річка та Брустурів. Тут були поширені різноманітні техніки декорування виробів з дерева: чиста (або суха) різьба, інкрустація, інтарсія, «жировання», випалювання.

Стилістика гуцульського різьблення, започаткована в другій половині XIX ст., остаточно визначилася вже в XX ст. Найдавніші твори вирізнялися простотою орнаментики й технічного виконання, де переважали прийоми чистої різьби. Майстри користувалися незначною кількістю геометричних мотивів, серед яких поширеними були «зубці», «кривульки», «пояски», «слізки», «головкате» та «ільчасте письмо». Згодом різьбярі почали застосовувати техніку викладання узорів різноманітними матеріалами: чорним і білим баранячим рогом, природним і фарбованим деревом, металом, перламутром, бісером. Надмірне декорування виробів з дерева було зумовлено бажанням зацікавити ними покупців, насамперед туристів, колекціонерів, організаторів виставок. На асортимент і стилістику виробів впливали та-

кож смаки міських споживачів. Крім традиційних форм посуду, майстри почали виготовляти предмети декоративного або сувенірного призначення, перенасичені орнаментикою: шкатулки, письмове приладдя, рами для люстрок і фотографій, декоративні тарелі, жіночі прикраси тощо.

Розквіт у гуцульському різьбленні технік чистої різьби та інкрустації пов'язаний з ім'ям видатного різьбяра Ю. Шкрібляка (1822–1884) із с. Яворів, який дав могутній поштовх традиціям яворівської школи.

Одними з перших, хто разом з Ю. Шкрібляком засвоювали нову на той час техніку інкрустації по дереву, були М. Мегединюк (1842–1912) із с. Річка та В. Девдюк (1873–1951), уродженець с. Старий Косів.

Для активного розвитку мистецтва художнього різьблення по дереву важливе значення мали приватні майстерні, артлі та навчальні заклади. У 1905 році у Вижниці було засновано Краєву школу різьбярства та металевої орнаментики під керівництвом П. Лешевського, яка працювала до 1918 року й підготувала понад 100 майстрів художньої обробки дерева<sup>38</sup>. Упродовж цих років у ній викладали В. Девдюк, В. Шкрібляк і М. Мегединюк. Вироби учнів школи вже 1906 року були відзначені нагородами на виставці в Будапешті, а на хліборобській виставці в Чернівцях (1908) отримали золоту медаль<sup>39</sup>. Художні вироби з дерева цього закладу мали неабиякий успіх і на виставках у Парижі, Празі та Відні<sup>40</sup>.

У 1905 році художник В. Розвадовський заснував у Кам'янці-Подільському художньо-промислову школу з інтернатом для сільських дітей. Згодом у ній було відкрито окремий відділ художньої обробки дерева, де навчали різьбленню та інкрустації, переймаючи досвід прикарпатських шкіл (Коломиї, Станіслава).

Приватні майстерні та навчальні заклади відкрилися в Кам'янці-Буській, Яворові, Гримайлові та Коломиї. Вироби учнів та їхніх учителів з неабияким успіхом експонувалися на виставках у Стрию (1909), Коломиї та Чернівцях (1912), де були нагороджені медалями та дипломами.

1921 року в с. Старий Косів В. Девдюк заснував власну навчальну майстерню з трирічним навчанням для хлопців з навколишніх сіл. Упродовж 1921–1939 років з його школи вийшло 45 майстрів, серед них В. Кабин, П. Баранюк та М. Тимків<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Станкевич М. Українське художнє дерево. – Л., 2002. – С. 159.

<sup>39</sup> Будзан А. Різьба по дереву в західних областях України. – К., 1960. – С. 31.

<sup>40</sup> Там само.

<sup>41</sup> Юсипчук М. Стійкість народних традицій // НТЕ. – 1992. – № 1. – С. 32.

Наприкінці 1920-х років власні майстерні відкрили П. Баранюк у с. Сюдна та М. Тимків у с. Москалівка (тепер у межах Косова)<sup>42</sup>.

Згодом майстри об'єдналися в кооперативи «Гуцульське мистецтво» та «Гуцульська різьба», на базі яких 1939 року було створено артіль «Гуцульщина»<sup>43</sup>. До неї увійшло понад 100 різьбярів з Косова, Яворова, Річки та Брустурова. Уже з перших років діяльності артілі роботи її майстрів експонувалися на виставках у Києві та Москві.

Після 1939 року приватні деревообробні майстерні в Коломиї, Самборі, Вишніці та Чернівцях було реорганізовано в артілі.

Техніка інкрустації по дереву була визначальною в стилістиці художніх виробів з дерева гуцульських майстрів упродовж усього ХХ ст. Після Ю. Шкрібляка її розвинули його сини Василь, Микола та Федір, а також сотні майстрів-різьбярів, які працювали в приватних майстернях та артілях, а згодом на підприємствах народних художніх промислів Міністерства місцевої промисловості, у творчо-виробничих майстернях Художнього фонду УРСР.

Сини Ю. Шкрібляка, успадкувавши батькову майстерність, із часом виробили власний мистецький почерк.

В. Шкрібляк (1856–1928) густо вкривав площину виробів орнаментом, підкреслював його глибоким рельєфом, виконував складні композиції та часто використовував інкрустацію різнокольоровим деревом, чорним і білим баранячим рогом, перламутром, бісером, металом.

М. Шкрібляк (1858–1920) орнаментальні композиції створював на заглибленому (вибраному) тлі, яке густо вибивав цвяшками (так зване «цьокане» тло). Найулюбленішими мотивами були розетки із заокругленими пелюстками («кочела»). Додавав бісер, досягаючи цим живописних ефектів. Ніби вишуканим мереживом укрита виконана ним 1909 року декоративна тарілка, усе поле якої заповнене різьбленим орнаментом з домінуючими мотивами шестипелюсткових розеток і доповненим інкрустацією бісером і деревом (НМУНДМ, інв. № Д-620).

Творів Ф. Шкрібляка (1859–1942) збереглося лише п'ять: дві тарілки, плакетка, касетка, рахва. Їх характеризує обмежена кількість мотивів, густий та неглибоко різьблений орнамент, підкреслений білим, блакитним і червоним бісером<sup>44</sup>.

Роботи Юрія, Василя, Миколи та Федора Шкрібляків, Марка Мегединюка, Василя Девдюка та інших майстрів на початку ХХ ст. з неабияким успіхом експонувалися на виставках крайового промислу в м. Мисленіце (Польща) та господарсько-промислової у Косові (обидві 1904 р.), на «Виставці українських артистів», організованій Товариством прихильників української літератури, науки і штуки 1905 року у Львові, та домашнього промислу в Коломиї (1912)<sup>45</sup>.

Безпосередніми спадкоємцями Ю. Шкрібляка по лінії його дочки Катерини були онуки Юрій, Петро і Семен Корпанюки. Найбільших успіхів у різьбярській справі досягли заслужені майстри народної творчості УРСР Юрій та Семен Корпанюки, вироби яких позначені тонким смаком і високим рівнем технічного виконання. Їхні вишукано-гармонійні візерункові композиції легко заглиблені в дерево, збагачені помірним уведенням золотавого металу або різнобарвного бісеру.

Ю. Корпанюк (1892–1976) свої ранні роботи оздоблював лише чистою (сухою) різьбою, а згодом почав застосовувати інкрустацію різнокольоровим деревом, бісером, перламутром, металом, проте робив це тактовно, з відчуттям міри та смаку.

С. Корпанюк (1894–1970) також надавав перевагу чистій різьбі, інколи підкреслюючи основні лінії малюнка металевими каплями. Кожний елемент орнаменту був композиційно узгоджений з формою предмета.

П. Корпанюк (1899–1961) різьбою займався менше, проте був відомий як майстер з виготовлення трембіт і вдосконалювач різьбярського інструменту.

Твори братів Ю. і С. Корпанюків з успіхом були представлені на виставках «Торги Східні» у Львові (1927), «Повшехна виставка Крайова» в Познані (1929), у Ворохті (1930)<sup>46</sup>.

Ще одним онуком Ю. Шкрібляка, хто далі розвинув традиції гуцульського різьблення, був Ф. М. Шкрібляк (1889–1960). У його творах, окрім суто орнаментальних композицій, трапляються й сюжетні зображення, виконані невисоким рельєфом в оточенні геометричного узору.

Творчість родини Шкрібляків-Корпанюків і започаткована ними стилістика яворівської різьби мали значний вплив на дереворізблення річківських майстрів. Проте в роботах остан-

<sup>42</sup> Станкевич М. Знач. праця. – С. 169.

<sup>43</sup> Кратюк О. Різьбяр по дереву Василь Девдюк // НТЕ. – 1975. – № 4. – С. 64.

<sup>44</sup> Селівачов М. Юрій Шкрібляк і його внесок у розвиток українського образотворчого мистецтва // НТЕ. – 2002. – № 5/6. – С. 61.

<sup>45</sup> Лукіянович Д. Василь Шкрібляк // Неділя. – 1912. – 29 вересня; Будзан А. Знач. праця. – С. 5; Станкевич М. Знач. праця. – С. 160.

<sup>46</sup> Соломченко О. Народні таланти Прикарпаття. – К., 1979. – С. 7.

ніх простежується надмірне перенасичення орнаментом, в одному творі часто поєднано найрізноманітніші матеріали, унаслідок чого втрачено природну фактуру деревини. Нерідко орнаментальні мотиви, виконані інкрустацією, своїм зовнішнім блиском і мерехтінням відвертають увагу від прекрасно виконаних елементів чистої різьби.

Провідними річківськими майстрами були М. Мегединюк (1842–1912), М. Медвідчук (1880–1946), Я. Тонюк (1903–1958) та М. Кіщук (1910–1993).

М. Кіщук у своїх виробках поєднував плоску різьбу з інкрустацією. У 1939 році його було обрано першим головою артлі «Гуцульщина», яка на кінець 1940 року об'єднувала вже понад 100 майстрів з навколишніх сіл<sup>47</sup>. Майстер розробляв і активно вводив у свої твори нові елементи, що відображали історичні зміни в житті гуцульського краю. Першою роботою, у якій він застосував сюжетно-тематичне зображення, була оправа книги «Визволення» (1945)<sup>48</sup>. М. Кіщук керував роботами з виготовлення гарнітура меблів для Московського Кремля, який складався з 23-х предметів. Майстер отримав професійну освіту, вступивши 1948 року на заочне відділення ленінградської Академії художеств<sup>49</sup>.

Формування брустурівської школи деревообробного промислу пов'язане з ім'ям Ф. Дручківа, який 1920 року заснував у Брустурові першу різьбярську майстерню<sup>50</sup>. У нього вчилися майстри, творчість яких визначила розвиток різьбярства в наступні десятиліття: його сини Микола й Василь, брат Кирило, Андрій та Ілько Габораки, річківці Яків і Микола Тонюки та ін.<sup>51</sup>

Стилістика виробів брустурівських майстрів має багато спільного з річківською школою різьбярства, проте, на відміну від останньої, вона позначена деякою здрібненістю орнаментальних композицій, а іноді надмірною строкастістю матеріалів, які використовували для інкрустації (кольоровий каучук, перламутр, коралики, фарбоване дерево, метал)<sup>52</sup>.

Традиції яворівських, річківських та брустурівських різьбярів набули подальшого розвитку у творчості косівських майстрів. Починаючи з 1939 року, Косів утвердився як центр гуцуль-

ського дереворізблення. Цьому сприяли організація тут училища прикладного мистецтва та створення артлі «Гуцульщина».

Визначними майстрами, які працювали в Косові до 1940 року, були: В. Девдюк (1873–1951), В. Гуз (1904–1991), В. Кабин (1908–1992), П. Баранюк (1908–1947), М. Тимків (1909–1985), М. Федірко (1924 р. н.), І. Балагурак (1922–1988).

В. Гуз народився у Стрию Львівської області. Після навчання на художньо-декоративному відділенні Львівської промислової школи (1930–1935) переїхав до Косова, де познайомився з Ф. Шкрібляком, Ю. та С. Корпанюками, В. Девдюком. Брав участь в організації артлі «Гуцульщина». Починаючи з 1939 року, працював у створеному цього самого року Косівському училищі прикладного мистецтва.

Визначальною рисою творчості В. Гуза є поєднання плоскої та рельєфної різьби із сюжетними зображеннями (баклага «Олекса Довбуш», НМУНДМ, інв. № Д-4408) або різьби та інкрустації металевим дротом і каплями. Він був чудовим майстром композиції, який зумів засвоїти її закономірності і вдало застосовувати відповідно до форми виробів. Різблений орнамент майстер часто доповнював накладними металевими пластинами з гравірованим малюнком.

В. Кабин народився в Косові. Навчався в приватній школі В. Девдюка. У 1928 році створив власну майстерню, а згодом почав працювати в кооперативі «Гуцульська різьба». Був одним з організаторів артлі «Гуцульщина», де працював упродовж вісімнадцяти років. Створив багато орнаментальних і тематичних творів для громадських і державних установ Києва, Львова та Москви. У складі дев'ятнадцяти майстрів-різьбярів брав участь у виготовленні гарнітура меблів для Московського Кремля.

М. Тимків перші навички різьби отримав у майстерні В. Девдюка. Починаючи з 1944 року, працював у різьбярському цеху артлі «Гуцульщина», а з 1959-го – у косівських художньо-виробничих майстернях<sup>53</sup>. Різбленням та інкрустацією оздоблював тарілочки, шкатулки, обкладинки до альбомів, футляри для книг, меблі. М. Тимків одним з перших почав вводити в орнаментальні композиції творів радянську емблематику. У 1970-х роках повернувся до виготовлення предметів побутового призначення: стільців, полицок, свічників, цукорниць, сільничок тощо.

<sup>47</sup> Будзан А. Зазнач. праця. – С. 51.

<sup>48</sup> Селівачов М. Юрій Шкрібляк... – С. 63.

<sup>49</sup> Ахтьоров Й. Майстер народної творчості Микола Кіщук. – К., 1952. – С. 47.

<sup>50</sup> Соломченко О. Народні таланти Прикарпаття. – С. 13.

<sup>51</sup> Селівачов М. Юрій Шкрібляк... – С. 63.

<sup>52</sup> Соломченко О. Зазнач. праця. – С. 16.

<sup>53</sup> Виставка творів Миколи Тимківа: Каталог. – Івано-Франківськ, 1981. – С. 3.



До найталановитіших гуцульських різьбярів належав І. Балагурак. Він одним з перших прийшов до утвореної 1939 року артлі «Гуцульщина». У своїх ранніх роботах надавав перевагу техніці інкрустації деревом, металом, бісером і перламутром. Згодом відійшов від надмірного перенасичення декором і зосередився на техніці чистої різьби. Вироби майстра позначені художнім смаком, вишуканим орнаментом, який не перевантажує форму, а вдало підкреслює її конструктивні особливості.

У західній частині Карпат, яку заселяло українське населення – лемки, ще наприкінці ХІХ ст. набула поширення рельєфна різьба по дереву з рослинним орнаментом, якою займалася більша частина мешканців краю. Для роботи майстри використовували м'які породи дерева: липу, осику, рідше – сосну і ялину. З деревини природного кольору виготовляли таці, хлібниці, фруктошниці, рамки, попільниці, палиці, іграшки, декоровані орнаментом у вигляді крупного листя каштана, клена, винограду, соняшника, груші, калини тощо<sup>54</sup>. На художню творчість лемківських майстрів впливав західноєвропейський стиль модерн, який насаджувала в цьому районі деревообробна школа в Риманові (Польща), організована графинею Потоцькою в 1878 році<sup>55</sup>. На Лемківщині набула поширення також кругла різьба. Народні скульптори у своїх творах відображали природу Карпат, тваринний світ, зображували лемків за повсякденною роботою.

Найважливішими осередками лемківської різьби були села Вілька й Балутянка (Польща). Саме із цих сіл походять родини славетних майстрів лемківської різьби Орисиків, Сухорських, Одрехівських.

Одним з найвідоміших майстрів круглої і плоскої різьби був М. Орисик (1885–1946), який першим звернувся до створення скульптурних зображень диких звірів: ведмедів, вовків, лисиць, оленів, гірських орлів. У 1920–1930-х роках він виконав багато скульптур жанрового характеру: «Лемко», «Лемко грає на дуді», «Мисливець», «Два діди» тощо, а також барельєф «Портрет родичів»<sup>56</sup>.

Наприкінці 30-х – на початку 40-х років ХХ ст. розпочали свою творчу діяльність сини М. Орисика: Іван (1910–1945), Онуфрій (1914 – після 1945), Василь (1918 – ?), Андрій (1922–1999) і Степан (1930 р. н.). Учнями

майстра були В. Одрехівський (1921–1996), О. Стецяк (1914–1959), В. Бенч (1922 р. н.), Г. Бенч (1905–1988).

Визнані майстри різьби цього часу – Іван Кищак (1901–1967), Дмитро (1903–1947) та Антін (1905–1977) Шалайди із с. Балутянка. Їхні твори експонувалися на виставках у Закопаному (1935), Віслі (1937), Криниць та Сяноку<sup>57</sup>. Справу І. Кищака продовжили його сини Степан (1928 р. н.) і Василь (1930 р. н.).

У скульптурних творах лемківські майстри прагнули до якомога реалістичнішого відтворення образів своїх персонажів, рослинного й тваринного світу з дотриманням пропорцій, проробкою деталей. Саме ці риси наближували їх до професійної скульптури.

На Півдні України, де лісових насаджень було значно менше, ніж в інших регіонах, набуло розвитку лозоплетіння. Для цього виду ремесла, яке поширилося наприкінці ХVІІІ ст. в повітових містечках Херсонської губернії, використовували різні види верби. За даними перепису 1905 року, у 38 обстежених поселеннях Херсонського повіту працювало понад 900 майстрів лозоплетіння<sup>58</sup>.

На початку ХХ ст., наприклад, в Одесі, Миколаєві та Херсоні виробляли понад 100 найменувань виробів з лози: стільці, крісла, дивани, столи, скрині, валізи, дитячі колиски, хлібниці, бочівочки, підставки для квітів, сумки для дамського рукоділля<sup>59</sup>. Майстри виготовляли й речі, необхідні в побуті селянської родини. Цінність таких виробів визначалася їхньою практичною доцільністю, ретельністю виконання, красою візерунка. Для створення предметів побуту обирали лозу різної товщини та кольору, інколи її підфарбовували.

Велика Вітчизняна війна 1941–1945 років перервала розвиток народного мистецтва та художніх промислів України. Одразу після її завершення разом з відбудовою народного господарства розпочалося відродження діяльності художньо-промислових артільей, розвивалася індивідуальна творчість. Уже наприкінці 1944 року та на початку 1945-го майже в усіх обласних центрах України було відкрито виставки народного мистецтва та художньої творчості. На виставці в Києві перші місця за свої роботи отримали, зокрема, майстри П. Верна, В. Гарбуз, Я. Усик<sup>60</sup>. 1949 року в приміщенні Київського державного музею українського мистецтва відбулася Республікан-

<sup>54</sup> Будзан А. Зазнач. праця. – С. 43.

<sup>55</sup> Кищак С. Корені лемківської різьби. – Л., 2003. – С. 16.

<sup>56</sup> Станкевич М. Зазнач. праця. – С. 114.

<sup>57</sup> Кищак С. Зазнач. праця. – С. 5.

<sup>58</sup> Малина В. Таланты Прибужья. – О., 1988. – С. 67.

<sup>59</sup> Там само.

<sup>60</sup> Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво. 1941–1967. – К., 1970. – С. 13.

ська виставка народного мистецтва та художньої промисловості Української РСР. До участі в ній було залучено кращих майстрів народного мистецтва, артлі Укрхудожпромспілки, Інститут художньої промисловості, будинки народної творчості. Було представлено 1689 творів 753 авторів<sup>61</sup>. Серед експонатів значну кількість склали й вироби з дерева: гарнітури меблів, сувеніри, декоративні тарелі та панно з гербами, портретами комуністичних вождів, тематичні барельєфи.

1951 року в Москві в одному з павільйонів Парку культури й відпочинку ім. М. Горького в рамках Декади українського мистецтва та літератури відкрилася велика виставка народного мистецтва та художньої промисловості, де експонувалося близько 4 000 предметів 800 авторів<sup>62</sup>.

У 1954 році до 300-річчя воз'єднання України та Росії відбулися обласні та велика республіканська виставки. Серед виробів з дерева переважали тематичні барельєфи. Урядовими структурами в цей час особливо заохочувалося відображення подій сучасного життя, перемог і здобутків соціалістичного ладу, зображення портретів партійних керівників, введення радянських символів тощо. Будинки народної творчості підтримували прагнення народних майстрів до станковізму. Таким чином, нівелювалися традиційні основи різьбярства, його регіональні відмінності; орнамент зводився до ролі обрамування портретів або тематичних зображень, виконаних у техніках барельєфу чи площинної різьби, де творче обличчя майстра повністю втрачалося за прагненням якомога реалістичніше відтворити певний сюжет чи портрет.

Панівна ідеологія зумовлювала «підтягування» орнаментально-умовного народного декоративного мистецтва до рівня реалістично-зображувального станкового<sup>63</sup>. Експозиції обласних, республіканських, всесоюзних виставок рясніли тематичними панно з гербами СРСР, УРСР; комуністичними гаслами; радянськими емблемами; сюжетними картинками, виконаними в техніці барельєфу, на теми колгоспного життя, трудових буднів заводів і фаб-

рик; портретами вождів пролетаріату та членів Політбюро.

У відбудовний період ініціатива підтримки народних майстрів перейшла до республіканського та обласних Будинків народної творчості, утворених 1939 року.

Як і в довоєнний період, художнє різьблення по дереву на території Центральної та Лівобережної України найактивніше розвивалося на Полтавщині. Щоправда артіль «Спорт і культура» після Великої Вітчизняної війни вже не поновила свою роботу. Майстри, не отримавши організаційної підтримки з боку Укрхудожпромспілки, перейшли працювати різьбярами в деревообробну промисловість або почали займатись індивідуальною творчістю.

До таких належав майстер В. Кваша (1917–1987) з Миргорода – учень різьбяра Я. Усика та відомого художника й етнографа О. Сластіона. Він є автором багатьох барельєфів із зображеннями Т. Шевченка, Б. Хмельницького, Д. Апостола, Г. Сковороди, М. Голя, М. Горького, О. Пушкіна, а також тематичних – «Космос», «Сорочинський ярмарок», «Хай завжди буде сонце!». Його численні тематичні пласти за творами Т. Шевченка «Мені 13-й минало», «Катерина», «Причинна», декоративні тарелі оздоблені традиційним геометричним орнаментом. Твори В. Кваші неодноразово експонувалися на всесоюзних і міжнародних виставках, він удостоєний звання заслуженого майстра народної творчості УРСР.

У повоєнний час деревообробництво швидкими темпами розвивалося на території західних областей України. Відновили роботу деревообробні артлі в Косові, Львові, Ужгороді та Чернівцях. Найпотужнішою була косівська артіль «Гуцульщина», діяльність якої з кожним роком набирала обертів. У 1947 році тут працювало вже 160 майстрів-різьбярів<sup>64</sup>. 1950 року до неї на правах філій увійшли артіль «30-річчя Радянської України» (с. Річка) та артіль ім. І. Франка (с. Брустурів), створені 1948-го року<sup>65</sup>. У 1950-х роках вироби гуцульських майстрів з успіхом експонувалися на всіх ювілейних республіканських і всесоюзних виставках, під час Декад українського мистецтва та літератури Української РСР як на території СРСР, так і за кордоном. У цей час на виставках зовсім мало було творів різьбярів центральних і східних областей України, натомість вироби західноукраїнських майстрів були представлені якнайповніше. Асортимент виробів

<sup>61</sup> Білоус Л. Становлення та діяльність Музею українського народного декоративного мистецтва (1954–2004) // Музеї народного мистецтва та національна культура: збірник наукових праць / За ред. д-ра мистецтвознав. М. Селівачова. – К., 2006. – С. 18.

<sup>62</sup> Виставка народного мистецтва Української РСР, присвячена 300-річчю воз'єднання України з Росією. Матеріали Центрального будинку народної творчості. – К., 1954. – С. 5.

<sup>63</sup> Селівачов М. Лексикон української орнаментики... – С. 19.

<sup>64</sup> Будзан А. Зазнач. праця. – С. 51.

<sup>65</sup> Станкевич М. Зазнач. праця. – С. 171.



дещо змінився: до традиційних декоративних тарелей, шкатулок, рахв та скриньок додалися кубки, барильця, цукорниці, прибори для напоїв, футляри для книг, обкладинки до альбомів, настольне письмове приладдя тощо. Увагу відвідувачів завжди привертало розкішно декоровані різьбленням та інкрустацією гарнітури меблів. Гуцульські різьбярі на замовлення партійного керівництва виготовляли в значній кількості кабінетні меблі для представницьких та урядових приміщень Києва й Москви. Багато таких зразків зберігається в музейних колекціях.

У 1945–1950-х роках у творах гуцульських майстрів суто орнаментальних композицій стало менше. Різьбярі почали вводити тематичні рельєфні або площинні зображення радянської символіки, ювілейних дат, портрети партійних вождів та урядових керівників. Насаджувався станковий, плакатний принцип у вирішенні теми. Будинки народної творчості, які взяли на себе ініціативу опіки народного мистецтва, орієнтували майстрів на створення саме таких виробів. Так самодіяльна творчість підмінювала народне мистецтво, а традиційні орнаментальні твори вважалися виробами нижчого гатунку.

У цей період продовжували активно працювати провідні майстри: Ю. та С. Корпанюки, М. Кіщук, В. Гуз, Я. Тонюк (1903–1958), В. Кіщук (1904–1977), М. Кіщук (1919–1984), М. Тимків (1909–1985), М. Бернацький (1916–1981), М. Кабин (1919–1971), І. Балагурак, М. Девдюк (1904–1991), Ю. Баранюк (1908–1975), Д. Тонюк (1924–1977), Т. Баранюк (1925–1964), А. Кошак (1917–1982), М. Юсипчук (1920 р. н.), Д. Лучук (1928 р. н.), М. Грепняк (1933 р. н.) та ін.

Традиції гуцульського різьблення набули розвитку в творчості правнуків славетного Ю. Шкрібляка – Д. Шкрібляка (1925–2007), В. Корпанюка (1922–2004) та праправнука В. В. Корпанюка (1949 р. н.).

Д. Шкрібляк почав займатися різьбленням у 1965 році, продовжуючи як батькові художні прийоми, так і розвиваючи власний мистецький почерк. Виготовляв речі декоративного та побутового призначення: тарілки, шкатулки, альбоми, сільнички, рахви, цукорниці тощо. Його різьба вирізняється глибоким рельєфом, що виразно виступає на заглибленому «цьоканому» тлі; орнаментальні мотиви («ружі», «кучері», «листочки», «баранячі ріжки») набувають досить крупних форм, чітко окреслені; лінії малюнка мають заокруглені обриси й тактовно доповнені інкрустацією бісером і кольоровим деревом.

У перших повоєнних роках розпочався найактивніший етап розвитку й лемківської різьби. У 1945–1947 роках відбулася депортація населення лемків до УРСР, переважно на території

Тернопільської, Львівської та Івано-Франківської областей. Почали виникати осередки різьбярства, у яких продовжили розвиток традиції лемківської дрібної пластики: Львів, Трускавець, Бережани, Моршин, Підгайці, Терехів, Болехів, Одеса, Миргород. Найрозвиненішими були Львів, Трускавець і с. Гутисько Тернопільської області. У Львові завдяки зусиллям С. Кищак (1928 р. н.) у 1948 році було організовано цех різьбярів-надомників при артілі ім. Лесі Українки, куди майстри здавали свої вироби й звідки вони потрапляли на виставки та в музеї<sup>66</sup>. Майстри створювали анімалістичну, тематичну, жанрово-побутову скульптуру, площинною різьбою декорували тарілки, підставки, скриньки, попільнички. Тут працювали І. Кищак, В. Кищак (1930–1962), Г. Бенч, М. Бердаль (1931 р. н.) та ін.

1952 року організовано різьбярський цех при товаристві «Художник»<sup>67</sup>. Там майстри створювали скульптуру малих форм переважно ідейно-тематичного змісту, що не було властиво лемківським традиціям, проте давало змогу потрапити роботам на республіканські та всесоюзні виставки.

В. Одрехівський (1921–1996) з 1946 року мешкав у Львові, працював різьбярем в артілях «Художні вироби» та ім. Лесі Українки. Отримав професійну освіту у Львівському державному училищі прикладного мистецтва, а згодом у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва<sup>68</sup>. Створив багато скульптурних творів на теми життя свого краю: «Дудар» (1947), «Лемко в дорозі» (1947), «Дроворуб» (1949), «Мисливець» (1957, НМУНДМ, інв. № Д-3894). Застосував у виробах і техніку барельєфної різьби.

І. Одрехівський (1923–1994) працював різьбярем у Львівському обласному товаристві «Художник». Кращими його роботами є «Косулі» (1954), «Баранчики» (1959), «Гуцулка на коні» (1963) та «Довбуш» (1963, НМУНДМ, інв. № Д-3736).

Відомим майстром тематичної рельєфної різьби по дереву був А. Фігель (1919–1999) з м. Криниць на Лемківщині. Працював він переважно в техніці барельєфу. Одним з найкращих творів майстра є барельєф «Гуралі» (1948, НМУНДМ, інв. № Д-3847) – зображення дуже виразних типів жителів Західних Карпат.

У повоєнний час розпочалася плідна творча діяльність А. П. Сухорського (1929 р. н.) – одного з найталановитіших лемківських скульпторів, заслуженого майстра народної творчості

<sup>66</sup> Кищак С. Зазнач. праця. – С. 6.

<sup>67</sup> Станкевич М. Зазнач. праця. – С. 176.

<sup>68</sup> Будзан А. Зазнач. праця. – С. 72, 73.

України. Він народився в с. Вілька, а 1945 року його з родиною було переселено до с. Почмайстрівка Підгаєцького району Тернопільської області, що знайшло відображення в одному з кращих творів майстра «Переселення» (1987, НМУНДМ, інв. № Д-3578). З 1948 року мешкав у Львові, де тривалий час працював різьбярем в артілях «Художні вироби» та ім. Лесі Українки.

Твори А. П. Сухорського сповнені тонкого ліризму, стриманої експресії та позначені високим рівнем технічного виконання. У своїх роботах майстер відтворював побутові сцени з життя лемків, що було типовою рисою у творчості всіх різьбярів цього краю («Лемко», 1972, НМУНДМ, інв. № Д-3144; «Лемківський різьбяр», 1975, НМУНДМ, інв. № Д-3556). У подальшому він дедалі частіше звертався до загальноукраїнських тем. Стилїстика творів майстра ґрунтується на засадах професійної скульптури.

Вихідцями з династії лемківських різьбярів є брати Юрій (1927–2000) та Мирон (1928 р. н.) Амбіцькі, родом із с. Прусик на Лемківщині. Вони навчалися у Львівському училищі прикладного мистецтва ім. І. Труша, а згодом у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва (закінчили в 1965 р.). 1960 року вперше взяли участь у виставці народного мистецтва в Києві, (скульптура «Табун», 1960, НМУНДМ, інв. № Д-4371). У творчості Амбіцьких органічно поєдналися давні традиції лемківської різьби та професійні навички львівської скульптурної школи. Станкові твори талановитих митців динамічні, експресивні; сміливим і впевненим рухом різця майстри моделюють форму, надаючи їй переконливої виразності. Скульптори надавали перевагу історичній тематиці та подіям тогочасного життя («Колгоспні змагання», 1960; «Нащадки Довбуша», 1967; «Червона кіннота», 1970; «Весна 45-го», 1985).

Брати Ю. і М. Амбіцькі працювали не лише в дереві, але й у художній обробці металу, кованої міді, гальванопластиці.

На території Прикарпаття з давніх часів був поширений такий традиційний спосіб декорування побутових виробів і архітектурних деталей, як випалювання. Дуже простий за своєю технікою, він був доступний широким верствам населення. Відомими майстрами художнього випалювання у ХХ ст. були Юрій (1860–1945), Іван (1904–1989) і Василь (1933 р. н.) Грималюки із сіл Річка та Снідавка Косівського району. Зі смерекових, соснових і ялинових клепок вони складали коновки, рогачі, дійнички, маслобійки, сільнички, підвазонники тощо й декорували їх рослинним і геометричним орнаментом приємного золотаво-коричневого кольору, ви-

конаним розпеченими металевими інструментами (коліщатком, штампом тощо).

У 1950–1960-х роках продовжувала розвиватися художня обробка дерева на Бойківщині: у Стрию, Самборі, Сколому, Турці<sup>69</sup>. Тут у перші повоєнні десятиріччя місцеві майстри виготовляли на продаж сільнички, черпаки та ложки, прикрашені тригранно-виїмчастим різьбленням. У Стрию М. Бумба (1901–?) та інші майстри розвинули своєрідну техніку контурного різьблення по бейцованій поверхні з подальшим розфарбуванням аквареллю різьблених мотивів орнаменту, що нагадувало вишивку<sup>70</sup>.

Різьблення по бейцованій поверхні набуло поширення у творчості різьбярів Львівщини. Започаткував цю техніку в 1930-х роках у м. Яворові Й. Станько (1893–1967). Своєрідність її полягає в тому, що поверхню дерев'яних виробів фарбують (бейцюють) в один колір (темно-зелений або темно-вишневий), полірують, на ній вирізують рослинний орнамент, який залишають білим або трохи підфарбовують у ніжні тони. Майстри виготовляли декоративні тарелі й шкатулки-скриньки. Основними орнаментальними композиціями були вазони, обрамлені бордюрами квадратної чи прямокутної форми, а найпоширенішим мотивом – мотив вербового листя, який, поєднуючись з іншими елементами, утворює щоразу нові орнаментальні форми: квітку, гілку, деревце. Декоративні якості виробів підсилювали контрастним зіставленням кольорів (фарбованої поверхні виробу й заглибленого в текстуру дерева орнаменту білого кольору), а також тригранно-виїмчастого та плоского різьблення.

Ще 1896 року в Яворові виникла так звана «забавкарська» школа, що спершу спеціалізувалася на виготовленні дерев'яних іграшок, скринь та предметів домашнього побуту. У 1902 році в ній відкрили клас художньої різьби по дереву, де почав працювати Й. Станько, а запроваджена ним техніка різьби назавжди отримала назву яворівської. Школа проіснувала до 1939 року, а 1946-го на її місці відкрили професійно-технічну школу, яку 1963 року було переведено до селища Івано-Франкове. У ній навчались учні з усієї України, бо на той час це був єдиний спеціалізований навчальний заклад подібного профілю. Викладачами працювали І. Лісовський, П. Станько та П. Музичка.

У яворівській «забавкарській» школі навчався й відомий майстер дерев'яної іграшки В. Прийма (1897–1977). Він виготовляв різноманітні іграшки силуетної форми, які рухали-

<sup>69</sup> Станкевич М. Зазнач. праця. – С. 173.

<sup>70</sup> Там само.

ся: візочки, коники, пташки, качечки, метелики, ляльки, розписані яскравим рослинним орнаментом<sup>71</sup>.

На Тернопільщині різьблення по дереву розвивалося переважно в жанрі скульптури. Найвідомішим майстром був В. Бідула (1868–1925) із с. Лапшин (Бережанського району). У ХХ ст. основними центрами різьби були села Бережанського, Козівського, Тербовлянського та Монастирського районів.

Об'ємна різьба набула розвитку у творчості С. Красівського й М. Мриги, плоска й рельєфна – Я. Федірка й В. Воробця. Майстри с. Микулинці Тербовлянського району виготовляли шкатулки, оздоблені рельєфною, контурною та плоскою різьбою<sup>72</sup>.

У селах Млинівці, Хотовиця Кременецького району, Росохач Чортківського району, Комсомольське Гусятинського району та Колодрібка Заліщицького району набув поширення такий вид народної творчості, як плетіння з лози, осоки та рогози. Плести кошики, капелюхи, постолі, настінні килимки, тарілки, крісла тощо вміли в кожній хаті.

Заслужений майстер народної творчості України Я. Ремінецький (1936 р. н.) з рогози створював унікальні об'ємні жанрові композиції та шкатулки-хатинки. Дуже часто ці своєрідні скульптури сповнені гумору та влучної образної характеристики, як, наприклад, «Гончар», «Коваль», «Вівчар», «Одарка і Карась» (усі 1981 р., НМУНДМ, інв. № Д-3066, Д-3067, Д-3070, Д-3069). Ці традиції розвивала і його талановита учениця О. Дейнека (1972 р. н.) із с. Голгоча Тернопільської області. Сюжетами її творів є образи з народних казок (Котигорошко, Коза-дереза), літературних творів («Лісова пісня», «Кобзар»), а також на історичну та релігійну теми.

Друга половина ХХ ст. характеризується розквітом творчої діяльності видатного майстра дерев'яної скульптури В. Свиди (1913–1989) із Закарпаття. Він народився в с. Пацьканьове, упродовж 1930–1934 років навчався в школі з художньої обробки дерева в с. Ясіня. Після закінчення працював в іконостасній майстерні І. Павлишинця в Ужгороді, де виконав сотні різьблених деталей до церковних іконостасів. Під час роботи різьбярем у реставраційній майстерні «Брати Котрбове» (Брно, Словаччина) відвідував студію малюнка і ліплення при Вищій промислово-художній школі, а під час роботи в Празі – студію при Академії мис-

тецтв<sup>73</sup>. 1945 року В. Свида повернувся на Закарпаття. Першим скульптурним твором талановитого майстра став «Поцілунок матері» (1946, НМУНДМ, інв. № Д-3702), де образне звучання досягло рівня епічної монументальності. Наступні роботи скульптора увійшли до кращих здобутків українського мистецтва. Серед них образи гуцулів, побутові сюжети, історична та лірична тематика.

Більшість ранніх творів В. Свиди належать до одно-, дво-, рідше – трьохфігурних статичних, фронтально розгорнутих композицій, вирізаних за народною традицією із цільного шматка дерева. У кожній роботі авторові вдалося в опоетизованій формі передати особисті враження та відчуття – «Гуцульська родина» (1946), «Мати з дитиною» (1948), «Гуцулка», «Гуцул», «Іду в партизани» (усі – 1948 р., НМУНДМ, інв. № Д-3699, Д-3700, Д-3701); «До школи» (1949). Згодом скульптор дедалі частіше звертався до багатофігурних композицій. Такими масштабними творами є «На полонину» (1959) та «Повернення з полонини» (1966–1967) (НМУНДМ, інв. № Д-3661, Д-4730).

Творчість В. Свиди отримала високе визнання. 1973 року йому присуджено звання народного художника УРСР, а 1983-го він став першим на Закарпатті лауреатом Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка.

1960–1980-ті роки – період найактивнішої діяльності народних художніх промислів України. Артлі реорганізували у фабрики державного підпорядкування, які увійшли до спеціалізованого промислового об'єднання Укрхудожпром Міністерства місцевої промисловості. У 1970-х роках воно налічувало 30 підприємств, де працювало понад 25 000 чоловік<sup>74</sup>. Найпотужнішим серед них стало виробничо-художнє об'єднання «Гуцульщина», з розгалуженою системою філій у навколишніх селах. У цих роках у його різьбярському цеху працювало понад 300 майстрів-різьбярів<sup>75</sup>.

У результаті послаблення ідеологічного тиску відбулися помітні зміни в стилістиці гуцульських виробів: зменшилася кількість тематичних творів, оновилися форма, декор став стриманішим. Різьбленим та інкрустованим орнаментом уже не заповнювали суцільно форму, а залишали вільні площі, що давало змогу виявити природну красу

<sup>71</sup> Станкевич М. Знач. праця. – С. 176.

<sup>72</sup> Стельмащук Г. Народні художні промисли Тернопільщини // ОМ. – 1981. – № 3. – С. 24.

<sup>73</sup> Василь Свида: Скульптура: Альбом / Авт. вступ. ст. та упоряд. В. В. Мартиненко. – К., 1987. – С. 10.

<sup>74</sup> Художні промисли України... – С. 9.

<sup>75</sup> Селівачов М. Нові тенденції і проблеми деревообробного промислу // Художні промисли: теорія і практика. Збірник наукових праць / Відп. ред. О. К. Федорук. – К., 1985. – С. 49.



деревини. Творчо переосмислюючи традиційні художні прийоми, майстри надавали їм нового звучання й створювали самобутні мистецькі твори.

До когорти старшого покоління гуцульських майстрів долучилися молоді талановиті митці: Р. Шпак (1941 р. н.), М. Танасійчук (1944 р. н.), І. Гавриш (1945 р. н.), Б. Гавриш (1949 р. н.), Є. Лучук (1956 р. н.), А. Федірко (1957 р. н.), Р. Когутяк (1951–1981), М. Присяжний (1943 р. н.) – з Косова; С. Сандюк (1935 р. н.), Н. Лемзякова (1941 р. н.), Р. Миклашук (1952 р. н.), І. Воронич (1958 р. н.), О. Савчук (1947 р. н.) – з Івано-Франківська; І. Пітиляк (1938 р. н.), М. Грепиняк (1944 р. н.) – із с. Річка; В. Ванджурак (1938 р. н.) із с. Брустурів, М. Петрів (1944 р. н.) – із с. Прокуравата багато інших<sup>76</sup>.

Було здійснено перші спроби організації деревообробних сувенірних цехів і майстерень при лісгоспах, які належали до системи Міністерства лісового господарства УРСР. Очолив цей напрям старший інженер-художник відомства В. Парахін (1938 р. н.). Він організував мережу виробництв, які відновлювали напівзабуту народну традиційну обробку дерева в багатьох областях України. Першими почали переорієнтовані Полтавський, Кременчуцький, Миргородський і Тетерівський лісгоспи, а згодом і Клесівський (Рівненська обл.).

Формувалися прогресивні принципи нової організації праці художньо-промислового центру: відмова від розподілу на «творчих» і «виконавців», прагнення до виготовлення предметів ужиткового призначення, подолання еkleктики та перевантаження декором. В. Парахін закликав майстрів вивчати місцеві народні традиції й технічні прийоми різьблення, ознайомлюватися з музейними колекціями. Він розробляв новий асортимент виробів, організував бажаючих працювати в колективи, прагнув зацікавити їх творчістю. Його цілеспрямований пошук розширював межі бачення, збагачував усталені форми художнього вираження. Високий естетичний смак, глибокі знання та науково-методичний підхід дозволяли знайти в художньому дереві стилістику форми, естетичну цінність, що й забезпечило зростаючий попит на сувенірно-подарункові вироби.

Найпотужнішим центром був заснований 1969 року різьбярський цех народно-побутових виробів Кременчуцького лісгоспу, початок діяльності якого пов'язують з ім'ям талановитого

майстра В. Нагнибіди (1929–1985). Багато років він працював у цеху, створивши безліч бездоганих за смаком і технічним виконанням ужиткових і декоративних виробів: ковші, кухлі, баклаги, скриньки, тарелі тощо. Майстер добре засвоїв особливості полтавської народної орнаментики, але постійно експериментував, збагачуючи її новими елементами. Він уперше використав тонування заглиблених елементів декору, що надало малюнку виразності й підсилило світлотіньовий ефект, відмовився від поширеної тенденції покривати дерев'яні вироби лаком.

В. Нагнибіда, як і його вчитель В. Гарбуз, був удостоєний звання заслуженого майстра народної творчості УРСР і неодноразово представляв свої твори на всесоюзних і міжнародних виставках. Він виховав плеяду талановитих різьбярів – М. Переверзіна, Г. Галь, М. Зацеркляний (м. Кременчук), О. Олешко (м. Полтава), – які від нього перейняли мистецькі традиції художньої різьби, збагативши їх новим композиційним змістом.

Провідними майстрами кременчуцького цеху також були М. Бутенко, П. Кондратенко та В. Лифар. Вони на основі глибокого вивчення місцевих традицій розробляли зразки виробів, призначених для серійного виробництва. Кращі авторські роботи майстрів експонувалися на республіканських і всесоюзних виставках. Для кременчуцького осередку характерним було виготовлення різноманітних форм традиційних для Полтавщини побутових предметів на довбаній, столярній, токарній, плетених, бондарській основі<sup>77</sup>. Майстри надавали важливого значення творчому пошукові, орієнтуючись на традиційне виїмчасте різьблення, вони видозмінювали декор у межах усталених структур, не ускладнюючи малюнка.

Після В. Нагнибіди художнє керівництво кременчуцьким цехом успадкувала М. Переверзіна (1937 р. н.) – одна з провідних майстрів осередку. Різьбленням вона почала займатися в 1970 році, опанувавши його таємниці в практичній роботі на підприємстві. У творчості тяжіла до виготовлення великомасштабних форм, зокрема й предметів хатнього укомплектування, створювала речі побутового призначення. Її вироби (кухлі, ковші, шкатулки) ніби помережані тригранно-виїмчастим полтавським різьбленням, яке виявляє природну красу непокритого лаком дерева. Роботи талановитої майстрині вирізняються продуманістю компо-

<sup>76</sup> Романова Т., Денисенко Н. Художнє різьблення Гуцульщини (за матеріалами колекції Музею українського народного декоративного мистецтва) // Музеї народного мистецтва та національна культура: збірник наукових праць / За ред. д-ра мистецтвознав. М. Селівачова. – К., 2006. – С. 66.

<sup>77</sup> Селівачов М., Ханко В. Сучасне різьбярство Полтавщини // ОМ. – 1978. – № 3. – С. 20–22.

зиційних вирішень, лаконізмом у використанні орнаментальних мотивів.

Твори заслуженого майстра народної творчості України М. Переверзіної називають «піснею у дереві». Її вироби прикрашають колекції багатьох музеїв і неодноразово експонувалися на престижних виставках в Україні та за кордоном.

М. Зацеркляний (1942 р. н.) з м. Кременчука по праву вважає своїми вчителями В. Гарбуза та В. Нагнибиду, бо саме вони залучили його до різьбярської справи, навчивши традиційним прийомам тригранно-виїмчастого різьблення.

Починаючи з 1970 року, працював у сувенірному цеху при Кременчуцькому лісгоспі. Асортимент виробів майстра різноманітний: набори меблів, кухонні набори, скриньки, баклаги, ковші, сільниці, декоративні панно, тарелі. Його роботи наділені характерними для народного мистецтва рисами умовності й узагальнення образу, пластичними та декоративними якостями. Різоманітні вироби майстерно декоровані орнаментальними композиціями, виконаними в техніках тригранно-виїмчастого різьблення та гравірування. Декор не переобтяжує форму, а дозволяє відчутти природну красу матеріалу, його колір, текстуру. М. Зацеркляний використовував світлі породи дерева (липу, вільху, вербу, тополь), не покривав вироби лаком, тому природне тепло матеріалу, його приємна, злегка шорсткувата поверхня добре відчутні на дотик.

Для раннього періоду творчості майстра характерним було вживання тонового ефекту, коли заглиблені площини задимлюють. Орнамент при цьому сприймається чітко, виразно.

Крім предметів суто декоративного та вжиткового призначення, М. Зацеркляний створював тематичні панно: «Хліб усьому голова», «Життя прожити – не поле перейти» (1983, НМУНДМ, інв. № Д-2955), «Материнство», «Природа – це ми»<sup>78</sup>.

У Миргородському цеху художньої обробки дерева спершу займалися виготовленням точених і різьблених побутових предметів: кухонні набори для сипучих продуктів, кухлі, підвазонники; згодом почали спеціалізуватися на розпису по дереву. На початку 1970-х років розпочалося виробництво точеного, декорованого різьбленням посуду. Глибоконародні традиції українського різьбярства притаманні творам І. Пазинича (1922 р. н.). Асортимент виробів майстра дуже широкий: сільнички, ковганки, кухонні дошки, ложки, свічники, декоративні й тематичні тарелі. У його доробку також багато рельєфних портретів (Т. Шевченка,

М. Гоголя). Значне місце у своїх творах майстер відводив текстам. Вази І. Пазинича мають присадкуваті пропорції та великі незаймані поверхні, де поліруванням виявлялася текстура береста – улюбленої майстром породи дерева. Тектоніку виробу підкреслено однією-двома смугами глибоко врізаних орнаментів.

Представники молодшого покоління майстрів (В. Лазоренко, І. Поляков, М. Селіверстов, В. Роменський, Г. Терещенко, Є. Шевченко) надавали перевагу циліндричним і конусоподібним ємкостям ужиткового призначення, де яскраво виявлялася природа матеріалу.

Ще одним центром різьбярства на Полтавщині був цех фабрики художніх виробів ім. Лесі Українки в Полтаві. Тут працювало лише сім майстрів. Невеличкий колектив цеху мав можливість експериментувати, виготовляючи меблі, ужиткові речі, декоративні панно, зразки архітектурного різьблення.

Згодом цех було реорганізовано у творчо-експериментальну лабораторію художньої різьби, яку очолив відомий на Полтавщині різьбяр О. Олешко (1938 р. н.). Полтавська лабораторія постійно отримувала дотацію від Міністерства місцевої промисловості УРСР і виготовляла лише експериментальні вироби та виставкові експонати. Проте вона не стала справжнім осередком художнього різьблення і як збиткова припинила своє існування на початку 1980-х років<sup>79</sup>. На творчість самого О. Олешка значний вплив мали роботи В. Гарбуза та В. Нагнибиди, що надало його виробам полтавського колориту. Майстер створив серію «Мій сучасник», куди увійшли портрети В. Нагнибиди, Г. Пошивайла та ін. У його доробку портрети Т. Шевченка, Панаса Мирного, Г. Сковороди, декоративні тарелі, тематичні панно.

Відомим представником художньої різьби по дереву на Харківщині був М. Колонов (1918 р. н.). Різьбленням він почав займатися в 1950 році в гуртку при Харківському обласному Будинку народної творчості<sup>80</sup>. М. Колонов є автором низки декоративних тарелей, скриньок із сюжетами на теми творів Т. Шевченка «Заповіт», «Мені 13-й минало». Шевченківську тематику майстер розвивав протягом усієї своєї творчої діяльності – до кінця 1980-х років.

На Київщині центром відродження художньої обробки дерева став Тетерів. Наприкінці 1960-х років тут було створено дослідно-виробничий лісгосп. Маючи першокласну техні-

<sup>78</sup> Білоус Л. З народних джерел // ОМ. – 1986. – № 1. – С. 33.

<sup>79</sup> Селівачов М. Нові тенденції і проблеми деревообробного промислу. – С. 40.

<sup>80</sup> Ротач П. Листи Петра Верни до Миколи Колонова // НТЕ. – 1991. – № 6. – С. 40.



ку, тетерівське виробництво на початковому етапі свого існування (1967–1968) випускало лише точені іграшки та статуетки незадовільного мистецького рівня, яким бракувало ознак народної художньої культури<sup>81</sup>. Спершу були спроби наслідувати лемківських різьбярів. В. Парахін ознайомив майстрів з місцевими традиціями, зокрема з особливостями техніки тригранно-виїмчастого різьблення, з характерними для Полісся формами виробів і типами орнаментів. Звертав увагу на вжитково-функціональне призначення виробів. Надавав перевагу виразності форми та простоті декору. Наприкінці 1969 року на підприємство прийшла молодь із навколишніх сіл: В. Корякін із с. Мигалки, О. Петренко з Тетерева, Ф. Можаровський із с. Соболівка, М. Марущак, випускник Яворівської школи художнього різьблення<sup>82</sup>. Усім їм притаманне наслідування місцевих народних традицій у трактуванні форм виробів та їхньому орнаментуванню. Майстри відродили призабутий народний спосіб виготовлення точених дерев'яних посудин зі вставним водонепроникним дном, використовували бондарські прийоми.

В. Корякін (1944–1999) власноруч виточені на токарному верстаті декоративні тарелі, таці, скриньки та ложки оздоблював легким і вишуканим тригранно-виїмчастим орнаментом.

Ф. Можаровський (1935 р. н.) виготовляв бочівочки й баклаги, які мали форму традиційних народних липівок. Вони вирізнялися вишуканістю пропорцій, простотою та пластичною виразністю. Їм притаманна стримана орнаментация, як декоративний елемент майстер удадо використовував обручі.

Крім Тетерева, В. Парахіну вдалося організувати нові виробництва при лісгоспах у Клецові, Дубні, Сарнах (Рівненська обл.), Ківерцях (Волинська обл.) та Новгороді-Сіверському (Чернігівська обл.)<sup>83</sup>.

Наприкінці 1970-х років у системі Міністерства лісового господарства УРСР діяло понад 80 різьбярських майстерень і цехів, які виготовляли близько тисячі різних зразків художніх виробів<sup>84</sup>.

Розвивалася мережа підприємств народних художніх промислів в Івано-Франківській області – близько десяти великих цехів і дільниць з художньої обробки дерева при Брошнівському та Вигодському лісгоспах, Брустурівському

радгоспі<sup>85</sup>. Тут виготовляли широкий асортимент сувенірних виробів.

У Сарненському та Клесівському лісгоспах налагодили виробництво предметів, декорованих викладанням соломною, у Дубнівському лісгоспі – бондарського посуду з хвойних порід дерева, оздобленого випалюванням<sup>86</sup>.

На Тернопільщині деревообробні цехи при лісгоспах діяли в Бережанах, Бучачі й Тернополі. У Бережанах працювали Я. Казанцев, М. Завійський, Б. Никоненко, І. Ілляш та ін. Майстри виготовляли чорнильниці, полички, тарілки, хлібниці, попільнички, оздоблені листям і гронами винограду в традиціях лемківської різьби<sup>87</sup>.

У 1970–1980-х роках деревообробні промисли успішно діяли в Київській, Полтавській, Чернігівській, Рівненській, Волинській, Житомирській та Харківській областях. Асортимент виробів, які виготовляли в майстернях і цехах лісгоспів, був досить широкий: ложки, черпаки, миски, сільнички, кухонні дошки, полички, хлібниці, цукерниці, баклаги, блюда, тарелі, меблі тощо.

У Києві провідним художником, який тривалий час працював у галузі деревообробки, різьблення по кістці, ювелірного мистецтва, є В. Виноградський (1926 р. н.). У 1955 році він закінчив факультет скульптури Київського державного художнього інституту (майстерня народного художника УРСР М. Г. Лисенка). Свою творчу діяльність пов'язав із Центральною художньо-експериментальною лабораторією Управління народних художніх промислів Міністерства місцевої промисловості УРСР, де розробляв і власноруч створював зразки сувенірних виробів для підприємств Укрхудожпрому. Це виточені дерев'яні іграшки та багатофігурні композиції, укрите підлаковим розписом, для яких характерна простота й узагальненість. Крім того, художник створював з дерева й предмети декоративно-вжиткового призначення (скриньки, полички, ковші, ложкакарі тощо), прикрашаючи їх традиційним тригранно-виїмчастим різьбленим орнаментом.

Поряд із промисловою обробкою дерева зберігалася народне різьбярство, яке ґрунтувалося на міцній основі спадкоємності мистецьких традицій. На Чернігівщині в 1980-х роках відомими в Україні та за її межами майстрами художнього різьблення по дереву були В. Ворожбит, А. Іваньков, М. Панько, О. Колоша, В. Максунів, О. Трохименко, А. і С. Бондаренки,

<sup>81</sup> Лашук Ю. Тетерівські різьбярі // НТЕ. – 1979. – № 5. – С. 99.

<sup>82</sup> Там само.

<sup>83</sup> Там само. – С. 100.

<sup>84</sup> Парахін В. Відродження художньої обробки деревини // ОМ. – 1997. – № 1. – С. 25.

<sup>85</sup> Станкевич М. Зазнач. праця. – С. 180.

<sup>86</sup> Селівачов М. Нові тенденції і проблеми деревообробного промислу. – С. 44, 45.

<sup>87</sup> Стельмацук Г. Зазнач. праця. – С. 24.

А. Яровий. Майже на кожного з них мав вплив Анатолій Колошин (1941 р. н.), який у своїх роботах розвинув і збагатив традиції поліського різьблення. Засвоївши ґрунтовну технічну майстерність у Яворівській професійно-технічній школі (Львівська обл.), він не пішов шляхом використання традицій яворівської різьби, а після знайомства в 1972 році з В. Парахіним захопився відродженням народного різьбярства Сіверщини. Починаючи з 1970 року, А. Колошин працював у сувенірному цеху Новгород-Сіверського лісгоспу, а 1975-го перейшов на роботу до Художнього фонду УРСР<sup>88</sup>.

У виробках А. Колошина простежується характерна для Чернігівщини насиченість візерунка, проте завдяки збереженню ділянок незайманого тла вона не руйнує поверхню, а навпаки, підкреслює її. Майстер давно відмовився від блискучого лаку, а використовує покриття на основі воску, оліфи, яке добре виявляє текстуру деревини й запобігає її забрудненню. У 1980-х роках звичний сувенірний асортимент (тарелі й шкатулки) поступово збагатився новими варіантами, до столярних і точених форм додалися видовбані, поруч із дрібними речами з'явилися предмети умеблювання<sup>89</sup>. У декоруванні виробів А. Колошин використовував характерні для Полтавщини та Чернігівщини орнаментальні мотиви та властиві Полісся гравіровані елементи малюнка.

Іншим визнаним представником новгород-сіверської школи різьблення є А. Іваньков (1955 р. н.) – заслужений майстер народної творчості України. Разом з А. Колошином він став «живим щитом в обороні цілої школи різьбярства – колись знаменитої, яка, втім, на той час у районі ледь жевріла, а точніше, доживала віку разом із кількома старенькими майстрами»<sup>90</sup>. Як і А. Колошин, А. Іваньков закінчив Яворівську професійно-технічну школу. Працює в традиційній для Чернігівщини техніці тригранно-виймчастого різьблення, інколи використовуючи легке тонування. До асортименту виробів майстра належать скриньки, кухлі, шкатулки, келихи, тарелі, кухонні дошки, орнаментальні композиції яких завжди продумані й узгоджені з формою та ретельно виконані. Нині майстер має учнів і послідовників. Серед них особливо успішно працюють Віктор Ворожбит та Андрій Колошин (син Анатолія Колошина).

<sup>88</sup> Селівачов М. Анатолій Колошин. Відродження чернігівського різьблення // Київ. – 1990. – № 8. – С. 157.

<sup>89</sup> Там само. – С. 158.

<sup>90</sup> Ясиновський В. Братина. Перший всеукраїнський симпозиум художньої різьби по дереву «Сіверщина – 2006» // НМ. – 2006. – № 3/4. – С. 36.

У 1980-х роках художнім різьбленням по дереву почав активно займатися відомий майстер з Чернігова М. Панько (1951 р. н.), який створив безліч декоративно-вжиткових виробів (шкатулок, тарелей, ковшів, черпаків, сільничок, обкладинок до книг, жіночих прикрас тощо) у кращих традиціях чернігівського різьблення. 1987 року він отримав звання заслуженого майстра народної творчості України.

Одним із самобутніх майстрів народної дерев'яної скульптури останньої третини ХХ ст. був А. Штепа (1903–2005) із с. Сваричівка (Чернігівська обл.) Різьбленням почав займатись у 62-річному віці. Відтоді воно стало сенсом його життя. У своїй творчості А. Штепа спирався на могутній пласт народної традиційної культури з її естетичними уявленнями про красу. Дерев'яній пластиці майстра притаманні типові риси народної скульптури: узагальнення образу, лаконічність, статичність і той щирий «примітив», що надає його творам особливої привабливості. Улюбленими образами майстра були кобзарі, лірники, чумаки, герої творів Т. Шевченка, І. Котляревського та М. Гоголя. Провідне місце також посідали скульптурні композиції, присвячені життю українського селянства в різні історичні періоди. А. Штепа створював типові картини народного життя, показував красу селянської праці. Образи українських селян – сіячів, жінок, молотників – утілено в скульптурній трилогії «Сівба» (1968, НМУНДМ, інв. № Д-4194), «Жнива» (1969, НМУНДМ, інв. № Д-4293), «Молотьба» (1970, НМУНДМ, інв. № Д-4329). Значне місце в доробку майстра посідають роботи, навіяні давніми легендами та казками – це композиції «Баба-чарівниця» (1970, НМУНДМ, інв. № Д-3704), «В ніч на Івана Купала» (1971), «Відьма» (1971, НМУНДМ, інв. № Д-4313), «Вій» (1976, НМУНДМ, інв. № Д-4346). Є в А. Штепи і твори гумористичного характеру, наприклад, «Половання на кабана» (1966, НМУНДМ, інв. № Д-4330).

У галереї портретних образів найвдалішим є портрет дружини майстра, у якому він зумів передати привабливі риси сільської жінки в розквіті зрілості й краси (1977, НМУНДМ, інв. № Д-4331).

Понад 50 скульптурних композицій складають творчий доробок М. Міняйла (1925–1991) з Охтирки Сумської області. Різьбленням він почав займатися в 1969 році, працюючи в сувенірному цеху Охтирського лісгоспу<sup>91</sup>. Створив там чимало зразків декоративно-вжиткових предметів для серійного виробництва: ковші,

<sup>91</sup> Куницька М. Михайло Міняйло. На пошану охтирському різьбярєві // НМ. – 1998. – № 12. – С. 57.

сільнички, совочки, ковганки тощо. Але посправжньому індивідуальність майстра розкрилася в скульптурних творах на історичну тематику. У 1980-х роках з-під різця майстра народилися глибоко патріотичні твори, присвячені періоду Київської Русі («Біля брами», 1981, НМУНДМ, інв. № Д-3142), запорозькому козацтву («Посвячення в кошові», 1972; «Втеча з турецької неволі», 1979; «Козак Мамай», 1971) (НМУНДМ, інв. № Д-3738, Д-4100, Д-4096).

В. Завгородній (1925–2009) був людиною багатогранного таланту: співак, різьбяр, художник-живописець, поет. Різьбленням захопився вже у зрілому віці. Спершу займався коренепластиком, згодом перейшов до плоского та рельєфного різьблення, а потім повністю присвятив себе народній дерев'яній скульптурі. Персонажами його творів, лаконічно простих, емоційно виразних, щирих і пронизливих, стали прості селяни, козак, гетьмани, чумаки, кобзарі. Майстер створив портрети Т. Шевченка, Г. Сковороди, М. Гоголя, Лесі Українки, У. Кармелюка, О. Вересая. У творчості В. Завгороднього органічно поєднані народний примітив із прагненням до академічної реалістичної скульптури.

До когорти найвідоміших майстрів об'ємного різьблення належить самодіяльний скульптор із Хмельниччини В. Лупійчук (1929 р. н.). Визначальною рисою творчості майстра є посила на увагу до величного, піднесеного, драматичного, що й визначило тематичну спрямованість більшості творів, де закарбовано героїчні сторінки історії українського народу. Скульптор створив історично достовірні й драматично виразні портретні образи Д. Нечая, І. Гонти, М. Залізняка, У. Кармелюка<sup>92</sup>.

Роботи майстра тяжіють до станкової скульптури: у них відсутні притаманні народній дерев'яній пластиці статичність, узагальнення, порушення пропорцій людського тіла. Образи побудовані на законах анатомії, динамічні та експресивні. Поверхня дерева ретельно відшліфована й тонована, завдяки чому вирізьблені переважно з липи скульптурні твори справляють враження виготовлених із цінних порід дерева<sup>93</sup>.

Традиції лемківської різьби продовжують сини А. П. Сухорського: Богдан (1955 р. н.), Володимир (1957 р. н.) і Андрій (1960 р. н.) зі Львова. Б. Сухорський є майстром об'ємних анімалістичних мініатюр. Володимир і Андрій, отримавши професійну підготовку у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва, стали професійними скульп-

торами і працюють у галузі станкового та монументального мистецтва. Вони є авторами пам'ятника Т. Шевченку у Львові. Як і більшість вихідців з лемківських родин, скульптори не поривають зв'язків із традиціями народного різьблення своєї прабатьківщини.

Останнє десятиріччя ХХ ст. було позначене стрімким спадом діяльності народних художніх промислів. Більшість осередків припинили своє існування. Це відбулося насамперед унаслідок скорочення виробництва, незадовільного матеріально-технічного постачання (а отже, обмеження творчих можливостей талановитих майстрів), непосильної системи оподаткування, значного здорожчання плати за енергоносії, відсутності ринку збуту тощо. У системі народних художніх промислів утрачено сотні підприємств, десятки тисяч високопрофесійних майстрів. «З етномистецької карти вже незалежної України зникли цілі історичні центри народних художніх промислів[...] – підприємства з унікальним обладнанням, технологічними процесами і високообдарованими митцями»<sup>94</sup>.

Відійшла в минуле й координуюча роль республіканського та обласних будинків народної творчості. Цю почесну та потрібну місію взяла на себе утворена 1990 року Спілка майстрів народного мистецтва України (з 1998 року – Національна). Її організатором і першим керівником став відомий художник-монументаліст, народний художник України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка В. Прядка (1942 р. н.). Завдяки його ентузіазму та палкій любові до народного мистецтва діяльність Спілки швидко набирала обертів. В обласних центрах з'явилися її осередки, які об'єднали народних майстрів різних галузей традиційних видів мистецтва. Починаючи з 2005 року, Спілкою успішно керує Є. Шевченко (1961 р. н.), який проявив себе не лише талановитим організатором, але й обдарованим різьбярем. Спершу він захопився відтворенням форм дерев'яних різьблених ложок (козацьких, чумацьких, розливних, звичайних тощо), передаючи притаманну їм функціональність та пластичну ясність об'ємних завершень. Згодом почав працювати в жанрі скульптури, де також використовував характерні для народного мистецтва узагальненість образів і статичність форми («Дідо з рибою», 2001; «Семаргль-Переплут», 2002).

Наприкінці ХХ ст. з'явилася когорта майстрів, кожен з яких наділений яскравою творчою індивідуальністю.

<sup>92</sup> Селівачов М. Творчий доробок В. В. Лупійчука // НТЕ. – 1976. – № 6. – С. 99.

<sup>93</sup> Там само.

<sup>94</sup> Плекаймо національні святині // НМ. – 2007. – № 3/4. – С. 8–10.

Традиції орнаментального різьблення Придніпров'я розвиває у своїй творчості М. Штець (1953 р. н.) з Дніпропетровська. Його ковші, штофи, маківники, рублі, свічники декоровані контурним і тригранно-виїмчастим різьбленням. Працює М. Штець і в галузі народної скульптури.

Більшість майстрів надають перевагу об'ємному та рельєфному різьбленню. У їхній творчості дедалі відчутнішим стає прагнення віднайти своє етнічне мистецьке коріння, утілити в дереві образи, пов'язані з прадавніми віруваннями, з героїчним минулим своєї країни. До них належать В. Варава (1932 р. н., Київ), І. Приходько (1939 р. н., с. Дударків Київської обл.), В. Слободянюк (1950 р. н., Вінниця), Ф. Сполітак (1950 р. н., Запоріжжя), І. Фізер (1953 р. н., Черкаси), В. Шум (1954 р. н., Суми), В. Сідак (1947 р. н., с. Середне

Закарпатської обл.), З. Перестюк (1937 р. н., Ужгород), А. Красівський (1934 р. н., Трускавець), І. Сухорський (1943 р. н., Трускавець), Віталій Сухорський (1973 р. н., Трускавець) та багато інших.

Позитивні тенденції в розвитку художньої різьби по дереву, що стали помітними в царині індивідуальної народної творчості наприкінці ХХ ст., продовжуються на початку наступного. Цьому сприяють підтримка індивідуальної творчості майстрів з боку НСМНМУ та її осередків в обласних центрах, проведення мистецьких симпозіумів (Велес – 2003, 2005; Сіверщина – 2006), організація персональних і групових виставок різьбярів, належна оцінка їхньої творчості з боку держави.

Л. БІЛОУС



## Список ілюстрацій

1. П. Юхименко. Альбом. 1901 р. с. Великі Будища, Полтавська губ. Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото Л. Білоус.
2. В. Лопатин. Блюдо «В'язальниці». 1939 р. м. Полтава. Артіль «Спорт і культура». Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото А. Горілого.
3. Я. Халабудний. Химера. 1935 р. м. Полтава. Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото М. Андреева.
4. В. Гарбуз. Рама для люстерка. 1930-і рр. м. Полтава. Артіль «Спорт і культура». Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото Л. Білоус.
5. І. Балагурак. Рахва. 1970 р. м. Косів, Івано-Франківська обл. Дерево, бісер; різьблення, інкрустація. НМУНДМ. Фото І. Шкарапути.
6. В. Корпанюк. Рахва. 1964 р. с. Яворів, Івано-Франківська обл. Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото І. Шкарапути.
7. В. Шкрібляк. Цукорниця. 1910 р. с. Яворів, нині – Івано-Франківська обл. Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото І. Шкарапути.
8. П. Довгаль. Шафа для посуду. 1939 р. м. Полтава. Артіль «Спорт і культура». Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото Л. Білоус.
9. С. Корпанюк. Таріль. 1967 р. с. Яворів, Івано-Франківська обл. Дерево, метал; різьблення, інкрустація. НМУНДМ. Фото Л. Білоус.
10. М. Марущак. Таріль. 1978 р. м. Тетерів, Київська обл. Дерево; різьблення, тонування. НМУНДМ. Фото Л. Білоус.
11. П. Леферович, К. Товарницький, С. Дранчук. Буфет. 1946 р. м. Вижниця, Чернівецька обл. Вижницьке художньо-промислове училище. Дерево, бісер, ріг, перламутр; різьблення, інкрустація. НМУНДМ. Фото А. Горілого.
12. В. Гуз. Баклага. 1969 р. м. Косів, Івано-Франківська обл. Дерево, метал; різьблення, інкрустація, гравірування. НМУНДМ. Фото М. Андреева.
13. Я. Тонюк. Чайниця. 1951 р. с. Річка, Івано-Франківська обл. Дерево, бісер, метал; різьблення, інкрустація. НМУНДМ. Фото Л. Білоус.
14. І. Балагурак. Барильце. 1961 р. м. Косів, Івано-Франківська обл. Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото Л. Білоус.
15. В. Виноградський. Сільничка «Качка». 1970-ті рр. м. Київ. Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото М. Андреева.
16. В. Назнібіда. Ківш. 1974 р. м. Кременчук, Полтавська обл. Дерево; різьблення, тонування. НМУНДМ. Фото Л. Білоус.
17. М. Девдюк. Шкатулка. 1950-ті рр. м. Косів, Івано-Франківська обл. Артіль «Гуцульщина». Дерево, перламутр, метал; різьблення, інкрустація. НМУНДМ. Фото Л. Білоус.
18. В. Корякін. Скринька. 1978 р. с. Мигалки, Київська обл. Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото Л. Білоус.
19. І. Грималюк. Посудина «Рогач». 1950-ті рр.  
Невідомий автор. Коновки-«близнюки». Середина ХХ ст. с. Річка, Івано-Франківська обл. Дерево; випалювання. НМУНДМ. Фото І. Шкарапути.
20. В. Позник. Кухоль і ківш. 1978 р. с. Клесів, Рівненська обл. Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото Л. Білоус.
21. Ф. Можаровський. Посудини. 1976–1977 рр. м. Тетерів, Київська обл. Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото Л. Білоус.
22. А. Штепа. «На ярмарок». 1975 р. с. Сваричівка, Чернігівська обл. Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото І. Шкарапути.
23. М. Міняйло. «Посвячення у кошового». 1972 р. м. Охтирка, Сумська обл. Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото Л. Білоус.
24. П. Верна. «Бандурист». 1912 р. м. Бориспіль, Полтавська губ. Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото М. Андреева.
25. В. Сідак. «Чардаш». 1999 р. с. Середнє, Закарпатська обл. Дерево; різьблення.
26. А. Орисик. «Телятниця». 1956 р. м. Трускавець, Львівська обл. Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото Л. Білоус.



27. П. Одрехівський. «Олені». 1957 р. м. Львів. Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото М. Андреева.

28. В. Свіда. «Поцілунок матері». 1959 р. м. Ужгород. Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото М. Андреева.

29. А. Сухорський. «Козак Мамай». 1982 р. м. Львів. Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото Л. Білоус.

30. А. Сухорський. «Переселення лемків». 1985 р. м. Львів. Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото М. Андреева.

31. М. і Ю. Амбіцькі. «Табун». 1960 р. м. Львів. Дерево; різьблення. НМУНДМ. Фото Л. Білоус.

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



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



30



31

# Плетіння з рослинних матеріалів



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

*М. Кравчук. Ляльки. 1994 р. с. Туличів, Волинська обл.  
Солома; плетіння. Власність автора. Фото Т. Зузяк*

## ПЛЕТІННЯ З РОСЛИННИХ МАТЕРІАЛІВ

Найвищий рівень розвитку художнього плетіння в Україні припадає на початок ХХ ст., який ознаменувався успішними спробами в удосконаленні художніх форм плетених виробів.

Плетені вироби експонувалися на місцевих виставках щонайменше півтора століття<sup>1</sup>, а 1903 року в Херсонській губернії було влаштовано спеціальну виставку випускників курсів кошикарства<sup>2</sup>. Уже тоді тут продукували понад сто найменувань виробів: меблі, дитячі возики, валізи, сапети, хлібниці та багато іншого, а 1905 року тільки в Херсонському повіті працювало понад дев'ятисот майстрів лозоплетіння. Губернська влада робила спроби ввести до програми шкіл ручну працю та «меблево-кошикарське виробництво» для «всебічного розвитку душевних властивостей, душевних якостей людини»<sup>3</sup>.

Про масове виготовлення плетених виробів на Яворівщині свідчать архівні та літературні джерела. У 1896 році в м. Яворові 215 сімей виробляли плетені предмети з цілої та розділеної лози та ликових пасочків, а 52 сім'ї виплітали мати<sup>4</sup>. У 1905 році тут заснували деревообробну школу. На початку ХХ ст. в с. Вільшаниця було організовано артіль ім. І. Франка, у якій 35 майстрів займалися плетінням з рогози. У повоєнний період майстри плетіння працювали в артілі ім. Т. Шевченка, пізніше – на меблевій фабриці. Основою всіх меблів, які тут виготовляли, була рама, зроблена з лози та струганих планок, обтягнута плетінкою з рогози.

Особливо багато для підтримки й розвитку народних художніх промислів зробило Київське кустарне товариство, створене 1906 року групою ентузіастів, серед яких найактивнішими були Олена Пчілка, Богдан і Варвара Ханенки, Юлія Гудим-Левкович, її дочка Наталія Давидова (перший голова товариства), княгиня Наталія Яшвіль (віце-голова), директор київського Міського художньо-промислового і наукового музею М. Бі-

ляшівський<sup>5</sup>. Пізніше він домігся створення на базі виставки в 1906 році спеціального етнографічного відділу музею<sup>6</sup>. Відомо, що на Першій загальноукраїнській виставці народного мистецтва в 1906 році малу срібну медаль було присуджено І. Коломієць із с. Сокиринці Вінницького повіту «за плетені вироби з рогози». Зі звіту Київського кустарного товариства за 1907 рік відомо, що воно двічі відряджало своїх членів до Подільської губернії для налагодження виробництва кошиків<sup>7</sup>.

Суспільно-історичні події, Перша світова війна, більшовицька революція, громадянська війна в Україні, безперечно, вплинули на загальний спад економіки, у тому числі й на згасання тих видів народного мистецтва (кустарних промислів), які залежали від постачання сировини або ринків збуту. Художнє плетіння з рослинних матеріалів постраждало найменше, оскільки ці чинники майже не вплинули на його побутування як домашнього промислу. Плетені вироби, передовсім господарські кошики з лози, солом'яники та рогозяні кошики, були незамінними предметами для зберігання й транспортування продуктів, тому мали попит на місцевих ринках. Особливого розвитку набуло виробництво плетених меблів для широкого вжитку, які продукували переважно приватні ремісничі майстерні в містах і містечках (Кагарлицький р-н Київської обл.).

У 1920-х роках обсяги кустарних промислів з лози, рогози та соломи були значними. Ще перед Першою світовою війною в с. Боромля Сумської області діяла школа лозоплетіння під патронатом земства, яку в 1922 році реорганізовано в профтехшколу, де навчали майстрів-інструкторів лозоплетіння<sup>8</sup>.

У 1923 році на Першій всесоюзній сільсько-господарській та кустарно-промисловій виставці в Москві Харківську кустарспілку «за гарну техніку виробництва з лози» було нагороджено почесним дипломом III ступеня, а Чернігівський виставком – «дипломом вдячності»<sup>9</sup>. Проте найвищу відзнаку отримали майстри плетених меблів і кошиків з Хотянівки (нині – Вишгородський р-н Київської обл.)<sup>10</sup>. Про їхні художні

<sup>1</sup> Херсонская выставка сельских произведений 1853 г. // Журнал Министерства государственных имуществ. – 1854. – Отд. II. – С. 39, 65.

<sup>2</sup> Сборник Херсонского земства. – 1903. – № 11. – С. 303, 304.

<sup>3</sup> Малина В. Таланты Прибужья. – О., 1988. – С. 67–69.

<sup>4</sup> Захарчук-Чугай Р. Народне декоративне мистецтво Яворівщини. – К., 1979. – С. 128–138.

<sup>5</sup> Біляшівський Б. М., Лащук Ю. П. Київське кустарне товариство // НТЕ. – 1987. – № 4. – С. 39–44; Шудря Є. Подвижники народного мистецтва. – К., 2003. – С. 47.

<sup>6</sup> Скрипник Г. А. Етнографічні музеї України. – К., 1989. – С. 38, 39.

<sup>7</sup> Біляшівський Б. М., Лащук Ю. П. Зазнач. праця. – С. 39–44.

<sup>8</sup> Кустарно-промислова кооперація й кустарна промисловість Чернігівщини // Українська кооперація. – Х., 1923. – № 3. – С. 126.

<sup>9</sup> Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. – К., 1966. – С. 106.

<sup>10</sup> Кустарно-промислова кооперація й кустарна промисловість Чернігівщини. – С. 127.

особливості було зауважено, що «на хотянівських виробках, як і на виробках інших осередків, досить довгий час відчувався ще вплив модернізму, прищепленого народним майстрам у земських майстернях, де меблі з лози виготовляли з розрахунку на міського споживача – дачника. Цілком інший характер мало кошикарство. Тут переплетення з лози, очерету, кукурудзяного листя та ін. мало суто орнаментальний характер»<sup>11</sup>. Подібний асортимент і стилістика були характерні й для інших осередків, зокрема для Кагарлицького району на Київщині<sup>12</sup>.

Після Всеукраїнського промислово-кооперативного з'їзду (1922) було взято курс на створення кустарних артілей художніх промислів. Перші артілі лозоплетіння й рогозоплетіння створено в містах Корсуні (1924) і Кременчуці (1925), селах Городище (1926), Білецьківка (1927) Кіровоградської області, Боромля (1932) та ін.<sup>13</sup> За матеріалами перепису кустарних промислів, проведеного в 1925–1927 роках, плетінням виробів з лози в УРСР (переважно в селах) займалося 6 100 осіб, на Полтавщині (Лубенський, Зіньківський, Полтавський і Чорнухинський р-ни) – близько 3,7 тис., а в трьох районах нинішньої Київщини (Броварському, Бориспільському, Києво-Святошинському р-нах) – 1,5 тис. осіб<sup>14</sup>.

У 1920–1930-х роках у Західній Україні найбільшими осередками плетіння були м. Яворів з його передмістями Наконечним і Вільшаницею, селами Пишківці та Хотовиця Тернопільської області. Лише у Вільшаниці плетінням з рогози, за даними секретаріату сільського відділу Сільськогосподарського банку, у 1939 році займалося 450 осіб<sup>15</sup>. Тут переважно виготовляли кошики з лози; кошики із соломи для формування хліба; солом'яники для зберігання збіжжя; капці й мати на стіну та долівку; кошики («кобілки»), мати, капці з рогози тощо<sup>16</sup>.

Широко відомі з архіву І. Гнатюка «коробка з соломи», виготовлена на початку ХХ ст. В. Пачковським (с. Опілля, Підляшшя), «жбан із соломи» П. Вінничука (с. Голешів, Підляшшя),

«флакон» і «жбан з соломи», зроблені П. Киризьком (с. Крив'ятичі, Підляшшя), «коробка з соломи», виготовлена в 1920-х роках І. Левчуком (с. Данці) та багато інших.

У повоєнний період (1940–1950-ті рр.) було відновлено виробництво художніх плетених виробів, створено нові підприємства, артілі та дільниці, а в 1960-х роках у давніх осередках плетіння на базі артілей засновано лозомеблеві фабрики з відповідною механізацією праці. Особливу увагу було приділено конструюванню предметів, їхній функціональній формі та оздобленню. У 1947 році в с. Вільшаниця (нині – частина м. Яворова) артіль ім. І. Франка виготовляла обплетені рогозою меблі (дитячі ліжечка та кріселка), однак уже наприкінці 1950-х років вона припинила свою діяльність.

У 1944 році у Львові та райцентрах Глиняни відновили роботу художньо-промислові артілі. Пізніше на їх базі було створено фабрики художніх виробів<sup>17</sup>. Продукція з лози мала попит у сільських споживачів, її використовували для облаштування будинків відпочинку, санаторіїв, дитячих закладів. Кошики, яких щорічно виготовляли близько 1,3 млн штук, використовували як в особистому господарстві, так і в колгоспах, радгоспах і торговельних підприємствах.

Широко відомі кошики з лози, виготовлені на Івано-Франківському художньо-виробничому комбінаті, заснованому в 1947 році. Це стосується і гуцульських ложкарників, бічні стінки яких заплетені лозою, ялинковими стрічками<sup>18</sup>.

У 1947 році група, очолювана мистецтвознавцем І. Скуленком, зібрала багато матеріалів щодо художніх промислів у Березнянському, Менському, Сосницькому та Коропському районах Чернігівської області. Саме в Сосницькому та Менському районах існувала добре розвинена мережа виробництва меблів з лози та рогози<sup>19</sup>. Про роботу з лозоплетіння майстерні в с. Куковичі Сосницького району, де виготовляли лозові меблі, ідеться у звіті експедиції Академії архітектури 1948 року<sup>20</sup>. Переглянуті зразки лозоплетіння свідчать про вправне використання майстрами всіх властивостей матеріалу й високу

<sup>11</sup> Бутник-Сіверський Б. С. Зазнач. праця. – С. 106.

<sup>12</sup> Протокол інструкторської наради при Всеукраїнській спілці кустарно-промислової кооперації // Українська кустарна спілка. – Х., 1923. – № 4/5. – С. 14–25.

<sup>13</sup> Дацун П. І. Художнє плетіння // Народні художні промисли УРСР: Довідник. – К., 1986. – С. 91.

<sup>14</sup> Дяків Р. Эффективность лозовых промыслов на Украине // Экономика советской Украины. – 1970. – № 8. – С. 82–84.

<sup>15</sup> ЦДІАУ. – Ф. 808, оп. 5, спр. 269, арк. 4.

<sup>16</sup> Дацун П. І. Плетіння з рослинних матеріалів в Україні: Каталог виставки // НЗ. – 1995. – № 3. – С. 184.

<sup>17</sup> Гошко Ю. Населення Українських Карпат. – К., 1976. – С. 158.

<sup>18</sup> Козакевич М. З. Дерев'яний посуд та вироби з лози, рогози і соломи // Довідник по фондах Українського державного музею етнографії та художнього промислу Академії наук УРСР. – К., 1956. – С. 100–113.

<sup>19</sup> Експедиції в райони та міста республіки // Вісник Академії архітектури УРСР. – 1947. – № 1. – С. 43.

<sup>20</sup> Нельговський Ю. П. Експедиція на Чернігівщину // Вісник Академії архітектури УРСР. – 1948. – № 3. – С. 34.



художню вартість виробів. У період відбудови народного господарства почався активний розвиток народних художніх промислів цього краю. Для створення матеріальної бази було виділено кошти, сировину й обладнання, завдяки чому вже в 1946 році в області почали працювати десять художньо-промислових кооперативів. У 1948 році створено Закарпатську міжобласну художню спілку, діяльність якої сприяла широкому залученню сільського населення до промислової кооперації, яка на той час монополізувала виробництво художніх виробів.

Починаючи із середини ХХ ст., важливим осередком лозоплетіння стало с. Іза на Закарпатті. Наприкінці 1950-х років місцева колгоспна артіль ім. І. Мічуріна взялася обплітати прутком лози скляні бутлі, а вже через кілька років до цього заняття долучилися сусідні села. Згодом асортимент плетених виробів розширився, урізноманітнілася їхня конструкція та оздоблення (кошики, меблі, вази для цукерок і фруктів, настінні прикраси й декоративні перегородки)<sup>21</sup>.

Як промислове підприємство Чернігівська фабрика лозових виробів розпочала свою історію в 1925 році. Її засновником і першим керівником був Й. Гольбенберг. Уперше про виробництво лозових виробів згадується в 1935 році. Цим займалась артіль «Лозо-рогізний комбінат», реорганізована 1960 року у фабрику лозових виробів. Фабрика стала базовим підприємством з підготовки майстрів лозоплетіння. А в 1969 році її було перейменовано на Чернігівську головну дослідно-експериментальну фабрику лозових виробів<sup>22</sup>. У її асортименті – традиційні вироби, іноді збагачені ажурним плетінням і кольоровими відтінками лози та поліетиленової плівки. Основу асортименту становили гарнітури плетених меблів: «Чернігівчанка», «Ювілейний», «Тетяна» (столи, крісла, диванчики, дитячі крісла, а також корзини, декоративні вази, плакетки, хлібниці, підставки, корзини для квітів тощо)<sup>23</sup>. Окрім класичних віденських стільців і крісел-качалок, на фабриці виготовляли крісла та інші предмети меблів для інтер'єру барів, кафе та офісних приміщень. Зі зростанням попиту на меблі з лози їх виготовлення поставили на промислову основу, було вжито заходів для механізації трудомістких операцій. Переважав випуск набірних і «палицевих» меблів. Сидіння, спинки, ніжки та інші опорні конструкції таких меблевих виробів мають вигляд дуг, зроблених з лозових па-

лиць без кори, обплетених лозовими та різнокольоровими поліхлорвініловими стрічками. Визнаними майстрами фабрики були В. Кирик, Е. Петренко, М. Струк та М. Хоменюк. Це єдине підприємство в Україні, занесене до європейського каталогу виробників плетених меблів. Чернігівська фабрика лозових меблів мала філії в понад десяти містах України та в Москві, у Києві фабрика відкрила власний магазин.

У давньому осередку традиційного плетіння з лози та рогами – с. Городище на Полтавщині – з 1959 року промислово виробляли з рогами кошики, торбинки, капці, гольники, підставки тощо. Так само артіль «Трудовий шлях» с. Боромля Сумської області в 1966 році реорганізовано в Боромлянську лозомеблеву фабрику<sup>24</sup>. Як і раніше, тут виплітали журнальні й дитячі столики, крісла-гойдалки, дитячі ліжка, господарські корзини для квітів та ін. Значну увагу приділяли декоративній пластиці, зокрема настінним плетеним прикрасам («панно», плетені з лози тарілки). Найкращими майстрами визнано І. Рябо, А. Штакіну.

Також виготовляли корзини «на підставках», щоб дно не торкалося землі, що надавало їм особливої легкості й зручності у використанні. Для міцності знизу прямокутне дно оперізували сталевим дротом, до якого з боків кріпили дві ручки. Один «вій» відділяли від другого рельєфною ручкою, інколи кольоровою (найчастіше червоно-зеленою, жовто-зеленою). Починаючи з 1980 року, майстри Є. Кавуненко, М. Литвиненко та М. Москаленко брали участь у виставках-ярмарках НМНАПУ<sup>25</sup>.

Важливе значення для оптимального налагодження виробництва плетених виробів мала лабораторія рослинної сировини, відкрита в 1967 році при Українському науково-дослідному і конструкторсько-технологічному інституті місцевої промисловості. Вона складалася з лісознавчого й конструкторсько-технологічного секторів та дослідної шкільки<sup>26</sup>.

Конструкторсько-технологічний сектор розробляв нові види плетених виробів (щорічно 15–20 предметів). «Це набори плетених меблів, які складаються з крісел для відпочинку, крісел-гойдалок, столика для журналів, підставки для квітів, дивана та предметів домашнього побуту, сувенірів, жіночих сумочок, кошиків для квітів, грибів, ягід та інших виробів»<sup>27</sup>. Нові зразки по-

<sup>21</sup> Кляп П. І. Лозоплетіння у селі Ізі: НПЗ. – Ужгород, 1969. – С. 54.

<sup>22</sup> Народні художні промисли УРСР: Довідник. – К., 1986. – С. 139.

<sup>23</sup> Проспект Чернігівської фабрики лозових виробів. – Б. м. [2000 ?].

<sup>24</sup> Дацун П. І. Художнє плетіння. – С. 89–93.

<sup>25</sup> Селівачов М. Р. Українське народне лозоплетіння // НТЕ. – 1987. – № 3. – С. 42.

<sup>26</sup> Тарасенко В. М., Петрова А. И. Конструирование и производство плетеной мебели. – М., 1983. – С. 204, 205.

<sup>27</sup> Гамза В. Капелюхи з рогами // Зоря Полтавщини. – 1976. – 13 лютого.

передньо розглядала художня рада при Міністерстві місцевої промисловості УРСР і лише на затвержені зразки розробляли технічну документацію та впроваджували на Боромлянській лозомеблевій фабриці, Великобагачанській фабриці, Сухолуцькій фабриці лозових меблів, Троєщинському лозодревокомбінаті, Чернігівській фабриці лозових виробів та інших підприємствах<sup>28</sup>.

Наприкінці 1960-х років в Україні підвищився інтерес до творів народного мистецтва, у тому числі до плетених виробів з рослинних матеріалів. У моду як доповнення до жіночого одягу ввійшли торбинки й кошики, плетені з лози, рогами, обгорток кукурудзяних початків тощо.

Захоплення декоративно-прикладним фольклором і фольклоризмом у міському середовищі спонукало до відкриття нових підприємств народних художніх промислів художнього плетіння. Розширення творчо-виробничих цехів лозоплетіння, підготовка молодих спеціалістів в училищах ужиткового мистецтва відкрили для цього промислу нові можливості й перспективи. У 1967 році в Косівському училищі прикладного мистецтва (від 2006 р. — Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ) до програми фахової підготовки відділу художньої обробки виробів з дерева включено новий розділ — лозоплетіння.

У той час розгоноплетінням займалися в багатьох осередках Київської, Полтавської, Одеської, Тернопільської та Львівської областей. Давнім центром народного промислу є с. Городище Чорнухинського району Полтавської області. Підпорядкована Лохвицькому промкомбінату дільниця з виготовлення виробів з рогами виникла в 1959 році. Тут випускали жіночі сумки, доріжки, підставки під чайні й кавові сервізи, кошики для грибів. Вирізнялося плетіння рогазаного взуття, у яке майстри вплітали декоративні барвисті (червоні, зелені) стрічки рогами. Провідними майстрами тут були М. Савицький, В. Пилипань та Н. Харченко.

У 1969 році Ізмаїльська фабрика господарських виробів заснувала аналогічну дільницю, на якій 15 майстрів виготовляли різноманітні рогазані торбини, кошики та інші вироби<sup>29</sup>. Найкращими майстрами плетільного цеху визнано Л. Городинську та Д. Коронь.

Продукція Одеської фабрики народних художніх промислів і сувенірів, організованої в 1971 році, набула широкого визнання. Її вироби з кукурудзяних початків — сумки, серветки, хлібниці — ставали дедалі популярнішими серед місцевого населення. Так само заслужено високо цінували кашпо

та кошики для квітів з лози, які, починаючи з 1975 року, виготовляли у Великомихайлівському лісництві Одеської області (с. Гіржеве). Провідним майстром тут був автор зразків плетених виробів М. Лобанов. Майстриня з Балтського району Одеської області Л. Безсмертна, яка працювала самостійно, була учасницею обласних і республіканських виставок, починаючи з 1957 року.

Цей промисел розвивався як у домашніх умовах (с. Слобідка під Лубнами), так і на підприємствах у Кременчуці<sup>30</sup>, с. Городище (Чорнухинський р-н) та с. Гиряві Ісківці (Лохвицький р-н). Причому сировину для двох останніх осередків заготовляли в інших районах — Козельщанському і Кременчуцькому, де спускали ставки, бо для капців — головної тутешньої продукції, яку експортували до Франції, ФРН та Англії, — потрібна була підводна частина рогазаного стебла. Щороку випускали близько тридцяти тисяч пар і ще тисячу пар дитячих капців та стільки ж ажурно-плетених кошечків для дітей<sup>31</sup>.

Подібні рогазані кошики для жінок і «саквояжі» для чоловіків із застосуванням складного плетіння виготовляли в сусідніх осередках — Кілії, Рені та інших населених пунктах Одеської області<sup>32</sup>.

На Черкащині широко відомий лозомеблевий цех Корсунь-Шевченківської фабрики плетених виробів. Починаючи з 1968 року, тут успішно виготовляли крісла, етажерки, кошики для квітів, господарські кошики, вази для фруктів та ін. Особливо художня виразність властива ажурному плетінню спинок крісел. У 1980-х роках у виробках черкаських художньо-виробничих майстерень почали поєднувати плетіння з лози та соломи<sup>33</sup>. М. Довень із с. Великий Хутір на Черкащині займався виготовленням «дідухів».

На Житомирщині лозоплетінням, плетінням з рогами й соломи активно займалися на Житомирській фабриці іграшок та сувенірних виробів, створеній у 1969 році. Провідним майстром плетіння тут був С. Петрук. У 1970 році організовано також цех лозоплетіння в с. Жари Баранівського району, де основною продукцією були етажерки, крісла, столи та плетиво для бутлів.

На Херсонщині добре відомі кошики для квітів, які виготовляли з 1960 року на Голоприсланському заводі. Найкращим майстром лозоплетіння тут визнано А. Пашкевич. У дореволюцій-

<sup>28</sup> Тарасенко В. М., Петрова А. И. Знач. праця. — С. 204, 205.

<sup>29</sup> Народні художні промисли УРСР. — С. 126.

<sup>30</sup> Гамза В. Знач. праця.

<sup>31</sup> Бровар Д. Черевички з рогазу // Зоря Полтавщини. — 1987. — 19 березня; Селівачов М. З лози, ліщини, рогами // Наука і суспільство. — 1982. — № 2. — С. 58.

<sup>32</sup> Селівачов М. Р. Народне мистецтво і сучасність. — К., 1980. — С. 26.

<sup>33</sup> Дацун П. І. Художнє плетіння. — С. 89–93.

ний період у сусідньому місті Цюрупинську діяла відома фабрика плетених виробів.

Найбільше підприємств художнього лозоплетіння було організовано в першій половині 1970-х років. Скажімо, починаючи з 1970 року, у цеху лозоплетіння при колгоспі с. Жари Баранівського району Житомирської області понад два десятки майстрів обплітали великі бутлі та виготовляли плетені меблі (етажерки, столи й крісла); з 1972 року в колгоспному цеху с. Мілієво Вишницького району Чернівецької області з лози робили фруктошниці й цукорниці<sup>34</sup>. 1973 року налагодили виробництво жіночих сумочок з обгорток кукурудзяних початків у колгоспному цеху с. Бороньєво Хустського району на Закарпатті. Тут також з лози виготовляли фруктошниці та хлібниці. Цех лозоплетіння заснувало в 1975 році Великомихайлівське лісництво с. Гіржеве Одеської області, де виготовляли переважно кошики для квітів. У підсобному господарстві колгоспу «Радянська Буковина» (с. Мілієво), підпорядкованому тоді Міністерству сільського господарства УРСР, починаючи з 1972 року, виготовляли з лози різноманітні за типом і призначенням кошики, вази, серветки, цукерниці, що їх експонували на різних виставках, закуповували музеї. Починаючи з 1979 року, дедалі більшої популярності набували плетені з лози господарські корзини та підставки, абажури, кошики для квітів, фруктів, цукерок, печива, хліба тощо, виготовлені на Чернівецькому художньо-виробничому комбінаті.

Способи вжиткового плетіння вдало застосовували і в речах суто декоративного призначення, яких чимало було на виставках і в художніх салонах. Це вишукані за ретельним доббором та акуратністю виконання роботи І. Снігура і його учня М. Чернописького з Буковини, а також їхніх земляків О. та М. Девдів.

У 1971 році Тячівською фабрикою художніх виробів організовано цех лозоплетіння в селах Усть-Чорна й Солотвино, а з 1973 року художні вироби почали виготовляти в с. Бороньєво Хустського району. В асортименті цих осередків – добротні фруктошниці й хлібниці з лози та жіночі й молодіжні сумки з обгорток кукурудзяних початків.

На об'єднанні в м. Хусті з обкореної круглої чи колотої лози переважно хрестиковою або ажурною техніками виплітали меблі, господарські та декоративні кошики, настінні панно з рослинно-квітковими мотивами, а з обгорток початків кукурудзи робили серветки, настінні панно, жіночі торбинки, капці та сувенірні вироби. Виплітанням з обгорток початків кукурудзи займалися народні майстри із с. Вишкове, залучені

в організований тут цех. Провідними майстрами були М. Матий, І. Гейко та багато інших. Жіночі сумки, капелюшки, килимки з обгорток початків кукурудзи вирізнялися делікатністю дрібного ритму фактури, приємною сріблястою матовістю майже білого матеріалу, міцністю та зручністю.

У другій половині 1970-х років у галузі художнього плетіння було відкрито єдине підприємство – цех лозоплетіння при Полонському заводі госптоварів (1978).

У Північно-Західній Україні найбільше виробів з лози виготовляли на заводі в Полонному<sup>35</sup>. Це підприємство, що виникло в тогочасній Волинській губернії ще до 1917 року, щороку випускало 450 тис. одиниць виробів на суму понад 200 000 грн. Майстри лозоплетіння полонського заводу «Маяк» не тільки відродили народні традиції, але й створили нові форми та конструкції, щоразу винаходили нові способи обробки лози. Основними видами продукції тут були меблі з місцевої сировини – крісла, столи, крісла-гойдалки, дивани, дитячі меблі, а також корзинки для білизни, фруктів і грибів, цукерниці, фруктошниці, вази для квітів, настінні панно. Легкі, ажурні, довговічні вироби з лози цього заводу мали значний попит в Україні. Завод продукував 72 одиниці лозових виробів і 58 лозових меблів. Головний дизайнер з виготовлення нових зразків – М. Столяр (крісла для відпочинку, крісла-гойдалки, підвазонники). Розробляє нові вироби з лози (кошики для білизни, клітки для котів і собак), а також навчає працівників цеху художнього плетіння П. Кухар.

Слід відзначити роботи таких майстрів, як К. Жмак, К. Мотвійчук, Л. Тригуб (хлібниці, лозові меблі), М. Олійник, М. Собко (панно «Ромб з колоском», «Ваза-ладья», господарські кошики). Подружжя Віта й Анатолій Секелецькі, які є інвалідами зору з дитинства, починаючи з 2001 року, успішно виготовляють кашпо. Понад десять років виробленням зручних корзин займався В. Сенкевич. З кожним роком на полонському заводі виростали справжні майстри лозоплетіння. Серед них варто відзначити Л. Галинського, В. Щербицького, А. Савченка, С. Миrownовича, І. Костилко, З. Мілокозову (фруктошниці, кошики, хлібниці, підставки). Вони також виготовляли плетені столи, стільці, дивани, тумбочки та інші меблі.

Роботи найкращих майстрів полонського заводу Я. Малиновської, Т. Писаренко, М. Никончук високо оцінили в Києві, на ВДНГ у Москві, на Лейпцизькій ярмарці<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Народні художні промисли УРСР. – С. 108, 137.

<sup>35</sup> Изделия из лозы Полонского завода хозтоваров: Буклет. – К., 1983.

<sup>36</sup> Там само.



У 1981 році було організовано виробництво молодіжних торбинок з рогози й обгорток кукурудзи при Хмельницькому ливарному заводі, а також засновано невелику дільницю сувенірів (5 осіб) при Смизькому деревообробному комбінаті Рівненської області, де впровадили лозоплетіння, а в 1982 році організовано філіал Київського комбінату монументально-декоративного мистецтва Художнього фонду України в с. Мигалки Бородянського району, де майстри Ф. Можаровський і В. Корякін під керівництвом художника В. Парахіна відроджували призабуте плетіння виробів з кореня сосни<sup>37</sup>.

Загалом у 1980-х роках на підприємствах народних художніх промислів лозоплетіння намітилися кризові явища як в організаційному, так і в мистецькому аспектах, що справедливо підкреслив М. Селівачов, розглянувши вироби з Хмельницької області: «Висока технічна й естетична якість не супроводжується художньою оригінальністю: рогозяні кошики – повторення лохвицьких на Полтавщині, жіночі сумочки з кукурудзяного листа не відрізняються від хустських на Закарпатті, а вази, хлібниці, підставки для вазонів і пляшок із Полонного – переспіви імпортованих зразків»<sup>38</sup>.

Якщо на початку 1980-х років підприємств художнього плетіння було близько тридцяти, то в кінці десятиліття їхня кількість зменшилася на третину. Закрилися малі підприємства з надомною працею, а також ті, що не мали власних промислових насаджень лози. Однак, на нашу думку, загальне визнання художнього плетіння окремим видом декоративного мистецтва сталося в 1980-х роках не завдяки великим підприємствам, що налічували десятки одиниць асортименту та сотні працівників (найбільшим був Ізівський цех лозоплетіння – 531 майстер), а завдяки творчості окремих визначних особистостей, роботи яких експонувалися в Україні та за кордоном. Це такі майстри лозоплетіння, як Г. Кучер, Я. Малиновська, Т. Писаренко, І. Снігур, Н. Харченко, В. Чохней, М. Щербан та ін.; рогозоплетіння: М. Болтик, Н. Демчишин, А. Король, Я. Ремінецький, М. Савицька та ін.; соломоплетіння: Я. Бойко, В. Микода, Р. Миндюк, С. Савченко, М. Чирва та ін. Популяризації плетіння також сприяла й низка виставок і творчих акцій, улаштованих в останній чверті ХХ ст. Перш за все це поява експозиційного розділу на Республіканській виставці майстрів народних художніх промислів, що відбулася 1978 року на ВДНГ УРСР (павільйон на-

родних художніх промислів) і яку високо оцінила мистецька критика<sup>39</sup>.

На кінець 1970-х років припала активна творчість майстра Я. Ремінецького (м. Тернопіль), родом зі знаменитого центру рогозоплетіння – с. Ішків Козівського району. Він не тільки успадкував майстерність виготовлення традиційної форми кошиків, але й зумів розвинути особливий жанр дрібної пластики, що нагадує народні керамічні іграшки<sup>40</sup>. Я. Ремінецький захопився малою фігуративною скульптурою, тісно пов'язаною з історичною, етнографічною та літературною тематикою. Зокрема, у його творах знайшли узагальнене вираження народні типи («Бокораш», «Трембітар», «Чабан», «Коваль», «Гончар», «Несе Галя воду» тощо) та історичні постаті («Ярославна», «Роксолана», «Довбуш»). Важливо, що персональні виставки творів майстра рогозяної пластики, що відбулися в Тернополі (1980), а згодом і у Львові (1983), відкрили в рогозі досі незнані можливості художньої виразності, де фактура плетіння майстерно зіставлена з окремими стеблами або їхніми частинами, розщепленими на пухнасті волокна<sup>41</sup>. Усі елементи його фігурок чергуються, утворюючи задуманий майстром силует, площину, сферу, складний об'єм, що побудовані на контрастах і зіставленні фактури, декоративних особливостей текстури рогози. Майстер використовував звичні технічні прийоми народного ремесла, утілював індивідуальні художні рішення.

Нині твори Я. Ремінецького посідають почесне місце в збірках МУНДМ, НМНАП, РЕМ і ТКМ. Висока технічна вправність, своєрідне трактування теми та компоновання сюжету, лаконізм, чіткість і виразність композиції – невід'ємні складові оригінальної творчості митця<sup>42</sup>. Він майстерно опоетизував найпростіші, найбуденніші мотиви, з яких складається людське життя, у всьому відчувається високий злет фантазії. Найцікавіші серед композицій Я. Ремінецького ті, у центрі яких людина. Є у майстра серія поетичних робіт, деякі композиції є художніми ілюстраціями побуту минулої епохи – «Біля жорен», «Вітряк» тощо.

<sup>39</sup> Жук А., Селівачов М. Республіканська виставка творів народних художніх промислів // НТЕ. – 1979. – № 3. – С. 103.

<sup>40</sup> Венгер Л. І. Це звичайна незвичайна рогоза // СК. – 1981. – № 6. – С. 31; Венгер Л. І. Майстер рогозоплетіння Ярослав Ремінецький // НТЕ. – 1984. – № 4. – С. 75, 76.

<sup>41</sup> Лащук Ю. Ф. Скульптура из рогозы // ДИ. – 1983. – № 4. – С. 22; Чаговец Т. Розкрилює мрій береги... // Чарівне веретено. – Л., 1990. – С. 62–64.

<sup>42</sup> Венгер Л. І. Вічно нове старе ремесло // Мистецька палітра. – 1981. – № 7 (жовтень).

<sup>37</sup> Народні художні промисли УРСР. – С. 139.

<sup>38</sup> Селівачов М. Р. Українське народне лозоплетіння. – С. 48.

Учениця Я. Ремінецького О. Дейнека із с. Галгоче Тернопільської області використовувала у своїх роботах одночасно рогозу й обгортки кукурудзяних початків, створюючи ляльки, фігурки тварин, сюжетні композиції.

Помилуватися виробами із соломи, лози й рогози можна було в павільйоні «Народні художні промисли» на Республіканській виставці досягнень народного господарства, де в 1988 році відкрили нову експозицію «Вироби з рослинної сировини». З Тернопільщини експонувалося 25 зразків – вази, кошики, дитячі іграшки, сувенірні скульптурки, авторами яких були І. Биков та Я. Ремінецький (з обласного центру), Г. Вівчар та М. Шестопалко (с. Трибухівці Бучацького р-ну), Б. Чернюк та В. Козловецький (Кременецький р-н).

У 1982 році в МЕХП ІН НАНУ вперше було створено розділ постійної експозиції «Художнє плетіння» (автор – художник-експозиціонер Ю. Віктюк), де на базі музейної колекції показали вироби з лози, соснового кореня, рогози й соломи XIX – першої половини XX ст. Розділ експозиції майже без змін діє і сьогодні.

У 1984 році (червень – липень) уперше відбулася виставка українського лозоплетіння в НМНАП, де на численному матеріалі було здійснено спробу висвітлити тодішній стан етнотрадиції плетіння. На думку фахівців, «це вдалося зробити лише частково»<sup>43</sup>. У вересні того самого року в Польщі відбувся перший світовий пленер з лозоплетіння, організований спілкою майстрів «Цепеля» під патронатом Всесвітньої ради ремесел. Його метою було виявити етнічну та локальну своєрідність художнього лозоплетіння<sup>44</sup>.

Кілька важливих мистецьких виставок художнього плетіння відбулося в 1990-х роках. Передовсім це Міжнародна виставка кошикарства в Парижі (1991), у якій взяли участь українські майстри<sup>45</sup>, виставка «Плетіння з рослинних матеріалів в Україні», організована в МЕХП ІН НАНУ (січень – березень 1995 р.). Її було влаштовано на основі музейної збірки. Куратор виставки П. Дацун зауважив: «Важливим завданням виставки також стало заохочення майстрів по плетінню до створення сучасних декоративно-ужиткових творів, спираючись на давні виробничі й культурно-побутові традиції українців»<sup>46</sup>. Виставка соломоплетіння

Р. Ковальчука та С. Галамаги з Бродів Львівської області (1994 р., МЕХП ІН НАНУ) хоч і відзначалася галантерейною ювелірністю виробів, притаманною традиційному плетінню, все ж привернула увагу до золотистого матеріалу не тільки аматорів (М. Шульга), але й художниці О. Приведи, яка захопилася плетінням із соломи іграшкових фігурок. Схвальні відгуки отримала й звітна виставка заслуженого майстра народної творчості Г. Кучер та її учнів (Київ, 1999 р.) у виставковому залі Національної спілки народних майстрів України.

Протягом останніх десятиліть у лозоплетінні з'явилося більше яскравих творчих особистостей, розширився асортимент, до того ж щораз більшу частку серед плетених виробів становить декоративна пластика. Наприклад, на Боромлянській лозомеблевій фабриці, крім меблів, значну увагу приділяли випуску настінних плетених панно й тарелей з лози. Починаючи із середини XX ст., аналогічний асортимент виготовляли на Лебединському райпромкомбінаті (м. Лебедин Сумської обл.). Відомі майстри з м. Шостки Сумської області: О. Тинніков, О. Хом'як та Н. Симоненко. Своєрідністю вирізняється лозоплетіння О. Хом'яка. Його декоративні тарелі, корзини, вази, шкатулки й таці виготовлені з фарбованої лози червоного, зеленого та коричневого кольору. Н. Симоненко плела із соломи голвні убори, жіночі сумки, шкатулки, цукерниці, хлібниці тощо.

Добре відомі народні майстри з Чернігівщини: І. Ведель, Д. Карпенко, С. Лобода, Г. Огієнко. Майстер з Чернігова В. Шльончик – чи не єдиний у всій Україні, хто може виплести з лози макет людини на повний зріст. У цілому його твори вражають своєрідністю – це гармата на коліщатках, клітки для котів і собак, вази та фруктовниці.

Заслужений майстер народної творчості Г. Кучер, родом з Хотянівки (історична Чернігівщина), раніше жила й працювала в Каневі, нині – в Обухові<sup>47</sup> Київської області. На початку 1990-х років вона викладала лозоплетіння в Київському художньо-промисловому технікумі, двічі стажувалася в Німеччині, де оволоділа технікою роботи з популярним нині матеріалом – ротангом; нині викладає в Обухові. Її декоративні вироби з лози – жбани, корзини різних розмірів, тарелі й тарілочки, рамки до картин і дзеркал – неодноразово експонувалися в павільйоні ВДНГ УРСР. Майстриня підбрала лозу за кольором і сортом так, щоб перехід від світлого до темного був непомітним. Цікавим є панно,

<sup>43</sup> Селівачов М. Р. Українське народне лозоплетіння. – С. 50.

<sup>44</sup> Ющенко О. О. Виставка плетених виробів // НТЕ. – 1985. – № 1. – С. 92, 93.

<sup>45</sup> Лозоплетіння Галини Кучер / Автор-упоряд. М. Селівачов. – К., 2001. – С. 21.

<sup>46</sup> Дацун П. І. Плетіння з рослинних матеріалів в

Україні. – С. 187.

<sup>47</sup> Лозоплетіння Галини Кучер. – С. 21.



присвячене народній художниці К. Білокур: посередині – світле коло, а далі з тонкої, майже прозорої лози майстриня щедро «насіпала» квіток, трави, листочків<sup>48</sup>.

Г. Кучер виготовляє свої вироби з лози в поєднанні зі стеблами соломи та гілочками дерев. Окрім вищеназваних виробів, доробок майстрині становлять цукерниці, кошики для квітів, набори меблів (з лози й кореня), господарські корзини, корзини-вази та інші вжиткові речі. Своєрідністю виготовлення вирізняються її кошики – «пасхальні», «ягідні», для білизни, «сипанки», «вибиранки»<sup>49</sup>.

Молода майстриня з Києва О. Косарик виготовляє свої речі унікальною технікою – зав'язуванням вузлів. Її вироби з рогози в поєднанні із соломом (іграшки, сюжетні композиції) дуже цікаві.

Своєрідністю дивує прадавнє плетіння з кореня сосни відомої майстрині із с. Мигалки Бородянського району Р. Корякіної та її учениці Н. Лукашиної з Обухова Київської області. Це хлібниці, «таці», жіночі сумки, вази для квітів, кошики для білизни, що вирізняються природністю та красою форм. Н. Лукашина – єдина в Україні мисткиня, яка свої вироби з кореня сосни оздоблює ажуром.

На Слобожанщині та Наддніпрянщині традиції народного соломоплетіння знайшли продовження здебільшого у виготовленні брилів та іграшок. Брилі мають округлі обриси наголовка та значно ширші, порівняно з аналогами в Західній Україні, криси. Тут застосовують виразне дрібне переплетення «у зубці», «у луску», косичкою. Відомі такі майстри, як О. Василенко, І. Малаш, С. Савченко та М. Чирва.

Цікаві речі з фарбованої соломи (жовтий колір у поєднанні з природним) виготовляє Г. Воловик з Харкова. Оригінальним різновидом солом'яних виробів – символів та оберегів українців – займається плеяда майстрів з м. Тального Черкаської області. Це родина Мицик та їх учениці Н. Соврига та М. Столяр. Їхні твори – це і «дідухи» (невід'ємні атрибути Різдва), і «баби» (завитки із соломи або сіна), і «павуки» (образ Праматері роду та виплетені з колосся й польових квітів вінки).

Починаючи з 1982 року, на Рівненщині лозоплетінням займаються жителі смт Смига Дубнівського району (на місцевому деревообробному комбінаті).

Знаючою сучасною майстрицею є М. Кравчук із с. Туличів Турійського району Волинської об-

ласті – член НСМНМУ. Разом зі своїм сином Іваном (який живе у Львові) вони виготовляють вироби із соломи, зокрема ляльки. М. Кравчук неодноразово була учасницею всеукраїнських і міжнародних виставок. Особливою художньою виразністю відзначаються її флористичні композиції, які вражають контрастом лінійних та об'ємних форм, тяжіють до натурної достовірності.

На Поліссі здавна лозом обплітали «драбини» до возів і саней, виготовляли полукоші та кошелі, хлібниці, гнуті меблі для веранд, стільці, гоїдалки, підставки для вазонів. Вони й нині конкурують із фабричними речами, виготовленими з пластмаси й штучного волокна. Такими є плетені хлібниці, кошики, вазочки та інші роботи майстрів Ратнівського промкомбінату (Волинська обл.). Тут організовано цех лозоплетіння. Усі вироби виготовляли в техніці ажурного плетіння. Майстри вдавалися до поєднання лози з пучками соломи. Саме так робили форми для сходження тіста, «гарчики» під зерно, «бодні» для зберігання продуктів. Ці вироби широко представлені в колекціях музеїв у Сарнах і Рожищах. Серед них і «солом'яник» рожищівського майстра. Виріб має біконічну форму, стінки й кришку орнаментованої текстури, утвореної сплетінням валків соломи з прутиками лози, з якої зняли кору<sup>50</sup>. Найкращі майстри – О. Ващук, О. Палій, Г. Пампуха та П. Чернуха.

На окрему увагу заслуговує майстер М. Огородник з Рівненської області, який відродив плетіння брилів і солом'яників природної форми.

Чималу кількість виробів, особливо напівсферичних кошиків, що їх використовували під час збирання картоплі та інших овочів і плодів, виплітали з лози. Лозоплетінням, починаючи з 1982 року, активно займалися на дільниці народних художніх промислів у Луцьку, у волинських художньо-виробничих майстернях.

Рогозоплетіння здавна поширене на півночі Тернопільської області (у Кременецькому р-ні), незважаючи на осушення боліт та брак матеріалу, який доводиться завозити. Кольоровий декор характерний для найвизначнішого осередку в Хотовиці. Нині тут виготовляють постолі, настінні килимки та кошики<sup>51</sup>.

Зразки народного плетіння: кошики, килимки, капці, брилі та інші вироби, зроблені з рогози та соломи майстрами північної (Волинської) частини Тернопільщини, – уперше експонувалися в 1978 році на Республіканській виставці творів майстрів народних художніх промислів у

<sup>48</sup> Василевська А. Плетені з лози // Сільські вісті. – 1986. – 9 жовтня.

<sup>49</sup> Артюшенко О. Краса врятує світ // Обухівський край. – 1999. – 16 жовтня.

<sup>50</sup> Лащук Ю. Народне мистецтво Українського Полісся. – Л., 1992. – С. 40, 41.

<sup>51</sup> Чаговець Т. Хотовецьке шавароплетення // НТЕ. – 1979. – № 2. – С. 94.

Києві<sup>52</sup>. Свідченням визнання плетіння повноправним видом народної художньої творчості стало представлення на республіканських і всесоюзних виставках простих речей селянського вжитку. Крім уже згаданих, можна назвати імена таких майстрів, як М. Болтик, М. Демчишина, В. Козловецький, Д. Луговий, П. Олійник, С. Стецюк, М. Тивонюк, В. Ясинський.

Вироби з рогами в цей період також виготовляли майстри із сіл Щітки та Вінницькі Хутори Вінницької області. Сьогодні відомі роботи майстрині Г. Заєць із с. Щітки – плетені з рогами декоративні розетки, дамські сумочки та капці.

Плетіння з рогами почало відроджуватись у шпиківській школі Тульчинського району. Учитель А. Гоцуляк створив гурток народних ремесел з метою не лише прищепити дітям любов до праці, сприяти їх естетичному вихованню, але й надати можливість кожному здобути справу до душі. Гуртківці обрали рідкісний нині для Поділля напрям – плетіння з болотних рослин і рогами, займаються також інкрустацією із соломи. Рогоза набуває примхливих форм і перетворюється або у вишуканої форми кошачок, або в бриль, або в постолі<sup>53</sup>. Молоді майстри, зокрема Юрій та Андрій Кобзаренки, виготовляють брилі, капелюхи, сумки, кошачки та різні вжиткові речі. Гарні вироби і в О. Дідурі, В. Капиці, Т. Мельник. Вони не лише залюбки працюють, але й самі вигадують орнаменти, удосконалюють техніку плетіння.

М. Гоцуляк з м. Могилів-Подільського виготовляє речі в техніці плетіння з рогами в поєднанні з обгортками кукурудзяних початків і соломою. Її композиції «Лукаш і Мавка», «Несе Галя воду» вирізняються не тільки високим рівнем майстерності, але й своєрідністю творчості майстрині.

Деякі роки тому за ініціативою ентузіаста цієї справи В. Алексеєва на Ямпільській лісомеліоративній станції було створено лозоплетільний цех товарів народного вжитку. У цеху працює близько двадцяти осіб. Провідні майстри – Т. Пташник, С. Стафійчук, С. Коваль, Т. Мафтик, С. Вінницька, Г. Чабан, В. Мендович, В. Ніполишин, О. Джереновська, С. Ніполишин<sup>54</sup>. Основний асортимент складається з меблів і чоловічих сумок-саквожів. Також на Ямпільщині виготовляють вироби із соломи: хлібниці, мірки для муки (технікою виплітання косичок) та ін.

Наприкінці ХХ ст. лозоплетіння поширюється в Козятині. Ініціатором став Ф. Бережнюк, який організував гурток лозоплетіння. Місцевість досить болотиста й лози вдосталь. Вироби, переважно кошачки різної конфігурації та розмірів, демонструвалися на виставках у Вінниці<sup>55</sup>.

Завдяки експедиції було відкрито також молодого майстра лозоплетіння із с. Уладівка Літинського району І. Тесленка. Його асортимент – це крісла, гойдалки, етажерки для квітів, книг, полицки для речей. Особливу увагу приділяє майстер виготовленню дитячих меблів – люльок, ліжечок, стільчиків.

У с. Вінницькі Хутори Вінницького району працює гурток плетіння із соломи (керівник В. Карпуша). Тут виготовляють елегантні вазы з розкішними букетами квітів, де кожна не схожа на іншу, по-своєму гарна й неповторна. Привертає увагу солом'яна пластика у вигляді задержувача півня, нахабного поросяти, цуценяти-добряка та інші фігурки<sup>56</sup>. Солому В. Карпуша вирощує та готує сам, фарбує її різними хімічними барвниками. Плете переважно прямокутні та шестикутні шкатулки, іграшки, дрібні фігурки, пов'язані з українською обрядовістю. Майстер використовує природну оригінальність житньої, рисової, пшеничної, вівсяної соломи, а також творчу стилізацію з м'яким гумором і необмежену конструктивну винахідливість. Роботи В. Карпуші багато разів експонувалися в обласному центрі, його вироби із соломи є в приватних колекціях жителів США, Німеччини та Франції.

Відома майстриня соломоплетіння з Вінниці Г. Чадық передає свої навички та вміння студентам Вінницького педагогічного університету. Її роботи – це дитячі іграшки, шкатулки, жіночі капелюхи. Вироби Л. Рогової із с. Шершні Тиврівського району – це солом'яні бички, композиції із соломи, різні вжиткові речі.

У с. Паплинці Старосинявського району Хмельницької області всю свою сім'ю до плетіння із соломи (переважно це брилі) долучив М. Гавришків. Майстер використовує солом'яну воскову стиглість, попередньо вимочує її у воді, а потім виплітає биндочки та зшиває; виготовляє брилі для колективу художньої самодіяльності з обласного центру.

С. Юзвак також плете здебільшого капелюхи із солом'яних косичок. Бере солом'яну не з періоду жнив, а молочної стиглість, щоб не була ламка. Його крилаті брилі мають циліндричний або невисокий заокруглений наголовок. Біля основи із

<sup>52</sup> Жук А., Селівачов М. Республіканська виставка творів... – С. 103.

<sup>53</sup> Варварук Л. Рогіз перетворюється в диво // Тульчинський край. – 2001. – 5 травня.

<sup>54</sup> Кокряцький С. Яке твоє обличчя Поділля // Вінницька правда. – 1986. – 19 грудня.

<sup>55</sup> Зянько І. Майстер з Козятини // Вінницькі відомості. – 1999. – 19 листопада.

<sup>56</sup> Зянько І. Солом'яних справ майстер // Вінницькі відомості. – 1997. – 18 вересня.

зовнішнього боку майстер кріпить оздоблювальну смужку з репсової стрічки, на жіночі капелюхи прикріплює до стрічки букет квітів із тканини або робить квітку з декоративної стрічки. На жаль, С. Юзвак нікому не передав секретів свого ремесла, про що зараз жалкує<sup>57</sup>. Цим ремеслом займалися також С. Медяник із с. Лукашівка та В. Комар із с. Дашківці Літинського району Вінницької області.

У с. Болган Піщанського району в другій половині ХХ ст. плетінням із соломи займався К. Стаднік. У його брилях, картузах та екзотичних лаптях ходить півсела, а вазами для фруктів і хліба, зробленими руками умільця, послуговуються на сільських святкових заходах<sup>58</sup>. Жодне свято народної творчості в селі чи райцентрі не обходиться без виставки його робіт.

На Тернопільщині центрами плетіння з лози були села Росохач (Чортківський р-н), Комсомольське (Гусятинський р-н) та Колодріпка (Заліщицький р-н). Тут виготовляли кошики для домашніх потреб, тарілки для печива тощо. Майстер О. Черняк з Монастирського району займається плетінням меблів: крісел, крісел-гойдалок, диванів. Солом'яні брилі Західного Поділля плетуть рівною широкою стрічкою, техніками «у зубчики», «у кіску» та «косичкою». На плетенні із соломи головних уборах (зокрема, у с. Дорогочівка Заліщицького р-ну) позначилася мода, і тому поширені на Тернопільщині брилі з високими наголовками й вужчими крисами<sup>59</sup>, подібні до міських капелюхів, не обов'язково є традиційними для цього регіону.

Невеличкі іграшки із соломи (баранчик, жарптиця, павук, гірський козел) виготовляє майстриня з Кривого Рогу І. Білай. Своєрідні солом'яні вироби у В. Мікулеску з м. Горлівки Донецької області: баранчик, «дівчина» в широкій дзвоноподібній спідниці з руками, опертими на пояс.

Традиційними осередками лозоплетіння на Івано-Франківщині є села Кути Косівського району та Болахів. У кутському цеху працює понад шістьдесят майстрів<sup>60</sup>. Серед них як майстри-художники себе зарекомендували: Т. Килим'юк, М. Кіщук, Г. Ковалюк, І. Могорук, Г. Кушнірук, М. Стецюк, Г. Рябчик, Г. Лазарик та багато інших.

Лозо- та коренеплетіння як домашній промисел продовжує розвиватися й у наш час, пере-

важно в Кутах, Тюдові, Яворові, Криворівні, Краснику та інших осередках області. Виготовляють тут кошелі для господарських потреб, сувенірні вироби. Останнім часом виробництво предметів з лози в згаданих центрах розширюється і вдосконалюється, оновлюється асортимент.

У м. Косові при райспоживспілці діє кооператив «Черемош», у якому працює сімдесят надомників. Вони виробляють товари народного споживання, у цілому дванадцять найменувань. Вироби з лози виготовляють Наталія та Мирослав Ковалики.

З 1980-х років на Буковині почалося активне відродження лозоплетіння. Одним з перших почав працювати в цьому напрямі І. Алейба (м. Новоселиця), який навчався лозоплетінню ще 1918 року в Сторожинецькій школі. Роботи майстра експонувались у Москві. Згодом у селах Банилів та Іспас Вижницького району і в самій Вижниці було організовано майстерні лозоплетіння. Вироби банилівських майстрів С. Загули, І. Кузенка та Є. Кирилюка отримали високу оцінку на обласних виставках<sup>61</sup>. Умільці із с. Іспас М. Девда, М. Зварич і О. Коваль виконують вироби з лозоплетіння за взірцями, затвердженими художньою радою Художнього фонду України.

Значного розвитку лозове виробництво набуло в Закарпатській області, де впродовж останніх десятиліть приділяють особливу увагу залученню місцевих ресурсів у громадське виробництво. Тут виготовляють до половини лозових виробів республіки на місцевих підсобних підприємствах та промислах<sup>62</sup>.

У Хустському районі Закарпатської області лозовий промисел – економічно рентабельна галузь. Тут виготовляють близько тридцяти видів сувенірно-подарункових, культурно-побутових виробів, меблів. Понад 1 200 людей займаються лозоплетінням у вільний час. Підсобний промисел нівелював сезонність робіт у сільському господарстві: замість 190–200 днів люди працюють увесь рік, як і робітники промисловості.

Майстри Іршавського, Тячівського та Хустського районів виготовляють з лози різноманітні художні вироби – жіночі сумочки, кошики для квітів, плодів і овочів, стільчики, підставки для квітів, етажерки, декоративні перегородки та інші предмети, аж до різноманітних художніх творів і сувенірів, які мають неабиякий попит у покупців. Добре відомі також вироби з лози Іршавського промкомбінату (смт Іршава).

<sup>57</sup> Татарин М. Солом'яних капелюхів майстер // Вінницькі відомості. – 1998. – 22 жовтня.

<sup>58</sup> Лихацька Г. Воскресив забуте ремесло // Піщанські вісті. – 1995. – 12 вересня.

<sup>59</sup> Стельмащук Г. Народні художні промисли Тернопільщини // ОМ. – 1981. – № 3. – С. 23, 24.

<sup>60</sup> Соломченко О. Г. Народні таланти Прикарпаття. – К., 1969. – С. 31, 32.

<sup>61</sup> Бушина Т. Декоративно-прикладне мистецтво Радянської Буковини. – К., 1986. – С. 124.

<sup>62</sup> Глушко М. Шляхи сполучення і транспортні засоби. – К., 1993. – С. 58–67.

Одним з найдавніших центрів плетіння з лози на Закарпатті є с. Іза Хустського району, де ще в кінці минулого століття відкрили майстерню з виплітання виробів з лози. З кінця 1950-х років тут розпочато обплітання лозовим прутом скляних бутлів. Виготовляють також різноманітні плетені кошики, підставки для квітів, етажерки, декоративні килимки, панно, перегородки та меблі. Лозу поєднують з різнокольоровою пластикою плівкою, яка чудово вписується в структуру виробів, доповнює та урізноманітнює гаму традиційних кольорів. Продукція із с. Іза має значний попит, експортується в найвіддаленіші куточки України та за кордон.

Найбільше визнання отримали майстри В. Голоботовська, Д. та М. Кашкови, В. Чохней, М. Щербан, В. Галас, В. Орос, В. Вучкан, С. Довжанин, В. Пізай, І. Сабул, В. Ізай. Починаючи з 1979 року, вироби лозоплетільного цеху експонувалися наВДНГ в Києві та Москві.

Отже, лозоплетіння було поширене в багатьох селах Хустського району (Кошелеве (майстри В. та І. Марушинічі), Липча, Рокосів та ін.).

На Закарпатті популярними є плетені вироби із соломи та кукурудзяного листа. У заплавах рік, які є джерелом сировини, побутує плетіння виробів з лози. Особливо активно лозоплетінням займаються майстри з Ужгорода, Виноградова та сіл Вільхівка, Ганичі, Олешня та Ясіня.

Традиції художнього плетіння розвиваються та відроджуються у творчості багатьох майстрів з усіх регіонів України.

Наприкінці ХХ ст. плетінням займалися майстри колишніх відомих осередків, водночас діяло близько десяти підприємств цієї галузі, однак менше ніж на половину своєї потужності. Плетіння з рослинних матеріалів зазнало найменшого конкурентного тиску з боку традиційних і нових технологій. Плетені предмети виробляють на фабриках і в майстернях. Вони вирізняються мистецькою довершеністю, експортуються в західноєвропейські країни. Художнє плетіння в Україні, що успішно розвивається з другої половини ХХ ст., експонується на спеціалізованих виставках, є об'єктом наукового дослідження.

На решті території України побутують ті самі типи плетених виробів – будівельні конструкції й огорожі, деталі транспортних засобів, меблі, господарське та побутове приладдя, взуття й предмети одягу (передусім головні убори), іграшки та прикраси тощо. Завдяки поєднанню технічних прийомів і стилістичних засад у сучасному українському плетінні склалися специфічні місцеві риси, що особливо наочні в кошикарстві – найпоширенішій галузі цього художнього промислу. Навіть в одній і тій самій області, але в різних районах кошики відрізняються за формою, фактурою стінок, обрисами отворів, ручок, особливостями вирішення верхнього вінчика, барвного декору, ажурного плетива.

На відміну від переважно міських осередків лозоплетіння Західної Європи, локальна своєрідність та асортиментна специфікація плетільних промислів усіх регіонів України формувалися в сільських місцевостях, поблизу місць заготівлі лози. Вітчизняні сорти жорсткої лози дозволяють робити довговічні вироби, які, однак, дуже трудомісткі у виготовленні.

Порівняно із Західною Європою, менш вагомою в усіх регіонах України була роль навчальних осередків і зовсім не сформувалися спеціалізовані музеї лозоплетіння. З одного боку, це загальмувало процес розвитку, технічного та художнього вдосконалення галузі, зумовило впродовж ХХ ст. її низький престиж і тривале невизнання як повноцінного різновиду декоративно-вжиткового мистецтва; з другого, посилило фольклоризацію, місцеву самобутність, завдяки якій українське плетіння сьогодні можна вважати органічною складовою традиційного народного мистецтва.

Плетені речі мають високу художню цінність та певне функціональне призначення. Ручна робота віддзеркалює індивідуальний рівень майстерності авторів виробів. Побутове призначення диктувало появу нових форм, які шліфувалися з покоління в покоління.

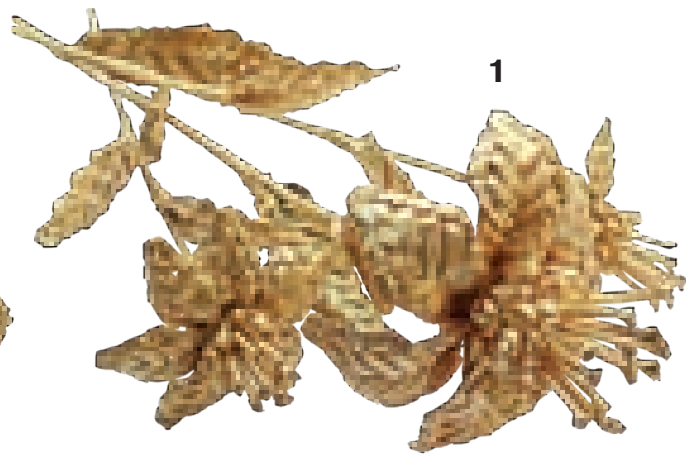
Т. ЗУЗЯК



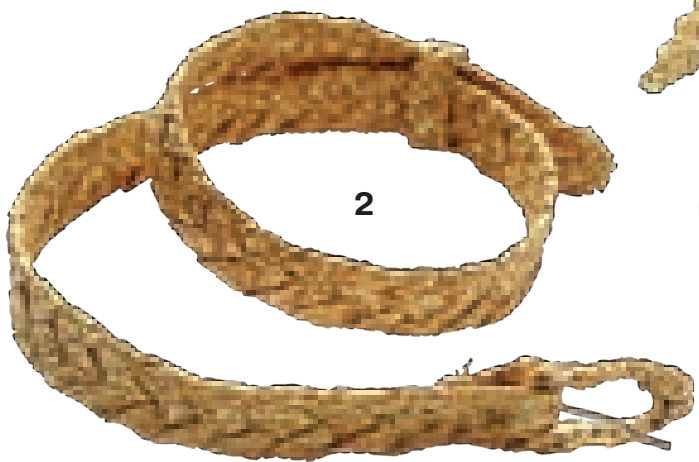
### Список ілюстрацій

1. *Г. Чадюк*. Квіти. 1989 р. м. Вінниця. Житня солома; плетіння. Власність автора виробу. Фото Т. Зузяк.
2. *Г. Чадюк*. Ремінь. 1990 р. м. Вінниця. Житня солома; плетіння. Власність автора виробу. Фото Т. Зузяк.
3. *Г. Чадюк*. Капелюх. 1992 р. м. Вінниця. Пшенична солома; плетіння. Власність автора виробу. Фото Т. Зузяк.
4. *Г. Чадюк*. Каргуз. 1995 р. м. Вінниця. Житня солома; плетіння. Власність автора виробу. Фото Т. Зузяк.
5. *Г. Чадюк*. Капелюх жіночий. 1995 р. м. Вінниця. Пшенична та житня солома; плетіння. Власність автора виробу. Фото Т. Зузяк.
6. *І. Тесленко*. Крісло для відпочинку. 1995 р. с. Уланівка, Вінницька обл. Лоза; плетіння. Власність автора виробу. Фото Т. Зузяк.
7. *І. Тесленко*. Крісло-гойдалка. 1996 р. с. Уланівка, Вінницька обл. Лоза; плетіння. Власність автора виробу. Фото Т. Зузяк.
8. *І. Тесленко*. Ліжечко дитяче. 1994 р. с. Уланівка, Вінницька обл. Лоза; плетіння. Власність автора виробу. Фото Т. Зузяк.





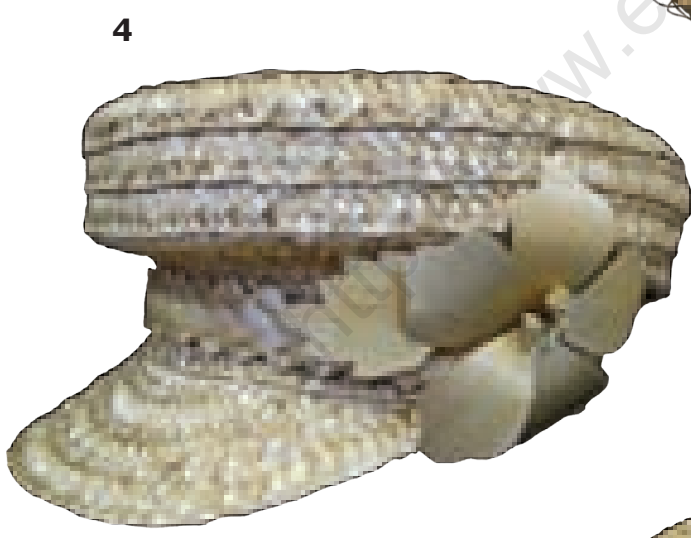
1



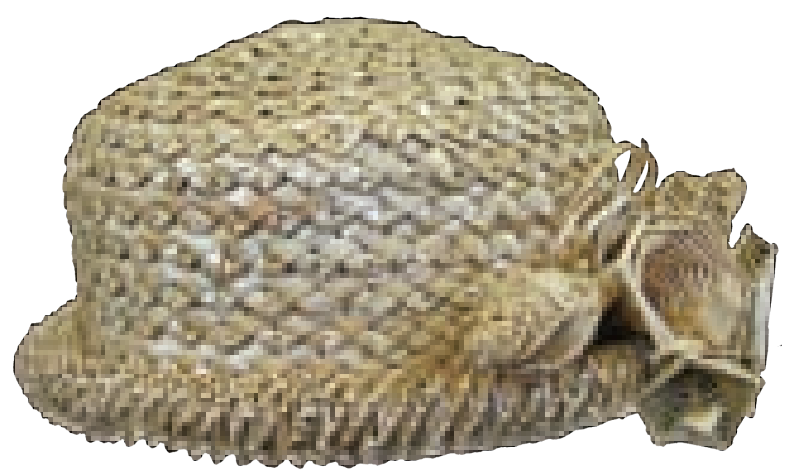
2



3



4

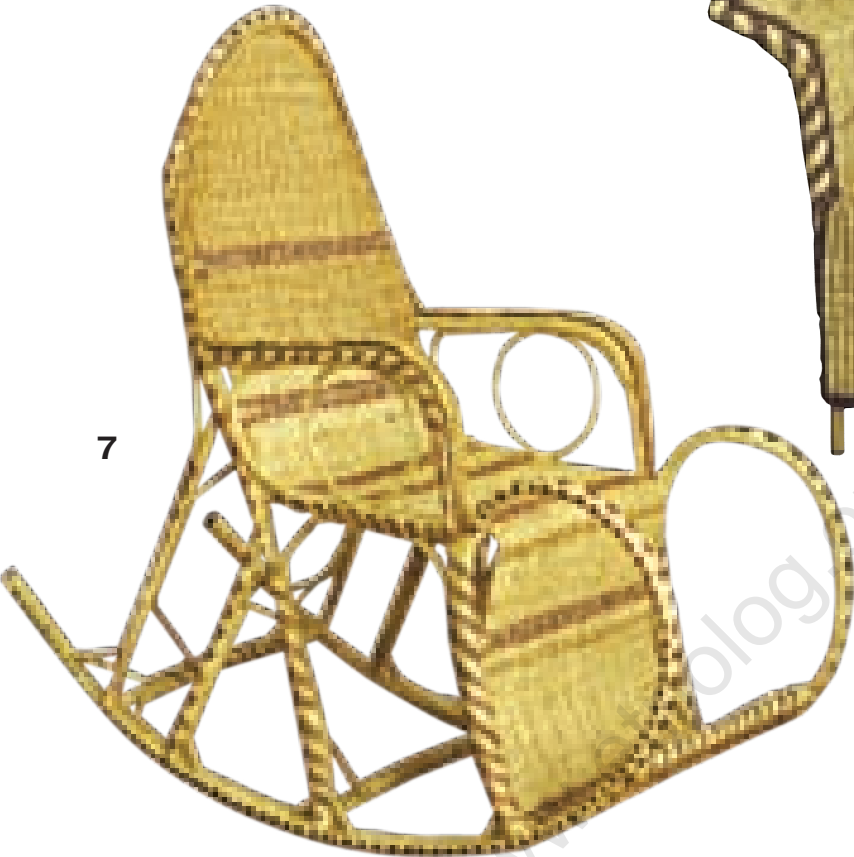


5

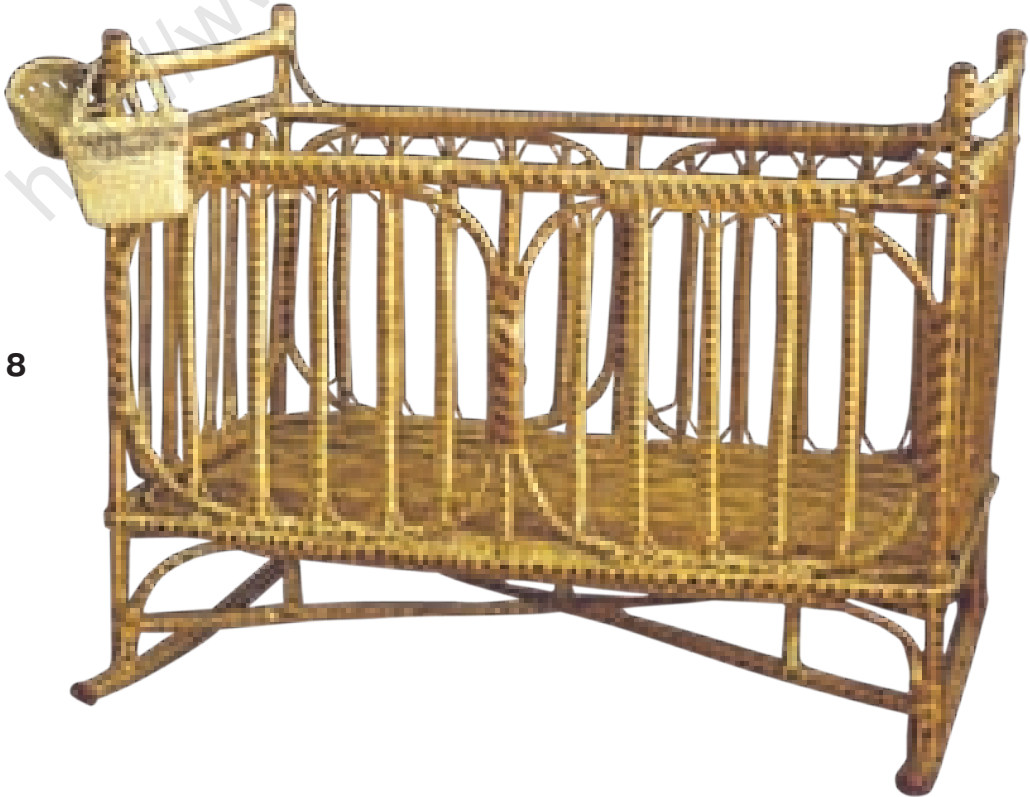
6



7



8



# Витинанки



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

*Г. Гречанова.* Витинанка «Килимок». 1980 р.  
смт Петриківка, Дніпропетровська обл. Папір; витинання. ДНІМ

## ВИТИНАНКИ

Декоративне оздоблення українських селянських осель до початку ХХ ст. міцно зберігало свої засадничі основи, що сформувалися з глибокої давнини й відзначалися незначними змінами впродовж багатьох століть. Широкий розвиток мануфактур і заводів, яким ознаменоване ХІХ ст., не встиг витиснути з домашнього побуту рукотворних речей (дерев'яних лав, скринь, мисників, керамічного посуду, тканих килимів та ін.), що використовувалися за прямим ужитковим призначенням і займали чітко визначене місце в художньому ансамблі домівки. Раціонально впорядкований та щедро прикрашений інтер'єр ще з ХІХ ст. селяни починають доповнювати паперовими деталями. Спочатку це були лише окремі елементи, що замінювали собою подібні частини традиційних прикрас. Зокрема, крила голубів перед образами дедалі частіше виготовляли з легкого паперу<sup>1</sup>, з нього ж вирізали центральні квіти для настінних малювань; часто папір слугував зручним глом для розписів, які, за потребою, легко заміщували чи пересували.

З початку ХХ ст. паперовий декор набуває усталеного широкого побутування. У перші десятиліття найпопулярнішими оздобами були «квіти»<sup>2</sup>, «квітки», «зірки»<sup>3</sup>, «звізди», «ружі», «хрестики», «дерева», «птахи», «сонечка», «фіранки», «рушники»; традиційними мотивами – «кутики», «клинці» або «стрілки», «косиці», «баранчики» або «баранці», «баранячі роги»<sup>4</sup>, «зубці», «кучери», «півники», різні за величиною прорізи у вигляді численних варіантів трикутників, ромбів, гребінчиків, листочків, вусиків, ламаних ліній тощо. Часто прорізи мали форму абстрактного чи фантастичного характеру.

Дослідники ХХ ст. акцентують увагу на естетичних засадах<sup>5</sup> розміщення малювання та

паперового декору в інтер'єрі. Традиційно для них обирали місця біля божника, на сволоку<sup>6</sup>, на печі<sup>7</sup>, на площинах між вікнами, а також на комині, грубі, над ліжком<sup>8</sup>, часто поздовжнім ритмічним фризом угорі на стінах<sup>9</sup> чи трохи нижче нещільним рядом на рівні вікон, у деяких оселях їх кріпили на стелі, зовні над вікнами<sup>10</sup>, у західних регіонах – на полицях-божниках, рамах ікон та портретів<sup>11</sup>, під мисником<sup>12</sup>, на шибках. Важливо, що в 1920-х роках було замальовано інтер'єр дому, повністю оздоблений витинанками майстрині Ольги Отаманок<sup>13</sup> (с. Бакота Старо-Ушицького р-ну Хмельницької обл.)<sup>14</sup>. Один з варіантів оформлення витинанками сільського інтер'єру у Волинській губернії можемо спостерігати на світлинах початку ХХ ст. В. Щербаківського<sup>15</sup> й архіву Кабінету-музею антропології та етнології ім. Федора Вовка (НМУНДМ). До середини ХХ ст. паперові прикраси найчастіше укладали в орнаментальні композиції, рідше – тематичні.

Перелік основних регіонів з виразними традиціями мистецтва витинанки дає можливість представити широку географію побутування паперових оздоб: Харківська, Катеринославська<sup>16</sup>, Херсонська<sup>17</sup>, Чернігів-

<sup>1</sup> Вовк Ф. Студії з української етнографії та антропології. – К., 1995. – С. 113.

<sup>2</sup> Станкевич М. Українські витинанки кінця ХІХ – початку ХХ ст. // НТЕ. – 1981. – № 5. – С. 76.

<sup>3</sup> Гагенмейстер В. Настінні паперові прикраси Кам'янецьчини. – Кам'янець-Подільський, 1930. – С. 4.

<sup>4</sup> Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К., 2005. – С. 277, 278, 322; Селівачов М. Орнаментика // Поділля: Іст. етногр. дослідж. – К., 1994. – С. 468. – Рис. 1.

<sup>5</sup> Зарембский А. Народное искусство подольских украинцев. – Ленинград, 1928. – С. 18; Бабенчиков М. В. Народное декоративное искусство Украины и его мастера. – М., 1945. – С. 11.

<sup>6</sup> Курочкин О. Новорічні свята українців: Традиції і сучасність. – К., 1978. – С. 47.

<sup>7</sup> Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / Відп. ред. Я. Запаско. – К., 1969. – С. 96.

<sup>8</sup> Долінська М. Майстри народного мистецтва Української РСР: Довідник. – К., 1966. – С. 128.

<sup>9</sup> Проф. М. Кіт, припис до колекції: «Декорують (наліплюють) вгорі на стінах та сволоках та по берегах образів (це колись бачив я і на старих образах в Золочівщині». Західна частина Холмського повіту (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40838).

<sup>10</sup> Гагенмейстер В. Знач. праця. – С. 3; Широцький К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. – К., 1914. – Т. 1: Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем. – С. 214. – Рис. 60.

<sup>11</sup> Лесів В. Ключ від писаної скрині // Жовтень. – 1983. – № 1. – С. 91.

<sup>12</sup> Гургула І. Витинанки // Нова хата. Журнал для плекання домашньої культури. – Л., 1929. – Ч. 10. – С. 3.

<sup>13</sup> Гагенмейстер В. Знач. праця. – С. 3 (ілюстр)

<sup>14</sup> Пізніше – Кам'янець-Подільського району. З 1981 року село затоплене водами Дністровського водосховища.

<sup>15</sup> Щербаківський В. Орнаментация української хати. – Рим, 1980. – Ілюстр. 2. – (Серія «Українське народне мистецтво»).

<sup>16</sup> Статива О. Майстер декоративного розпису Надія Білокінь: Альбом. – К., 1966. – С. 8; Станкевич М. Українські витинанки. – К., 1986. – С. 17.

<sup>17</sup> Широцький К. Знач. праця. – С. 119. – Рис. 47.



ська<sup>18</sup>, Київська<sup>19</sup>, Подільська<sup>20</sup> та Волинська губернії<sup>21</sup>, Галичина<sup>22</sup>, Холмщина (МЕХП ІН НАНУ, інв. № 40836–40838) та ін.

Розглядаючи мистецтво вирізування в межах окремих регіонів, можемо сказати, що з початку ХХ ст. воно набуло розвитку переважно у двох виразних напрямках: як доповнення та заміна настінного малювання (східні й центральні регіони, де побутував хатній розпис) та як трансформація і продовження декоративних традицій різьбярства й вишивки в новому матеріалі – папері (західні регіони). Напрямі імітації полотняних речей (рушників, фіранок, гачкованого мережива, серветок) дешевшим і доступним папером простежується в усіх регіонах України. У межах локальних осередків побутовала стилістична різноманітність, що залежала від особливостей функціонування оздоб в інтер'єрі та місцевих традицій хатнього декору.

На Слобожанщині, Наддніпрянщині та Поділлі паперові оздоби були започатковані як підсилене звучання настінного малювання й характеризувалися розлогими узорами та м'якими лініями, що виразно домінували над геометричними елементами. «Квіти» й «зірки» спочатку слугували тільки насиченим центром чи доповненням до настінних мальованих композицій, узгоджених в розмірах та кольорах з усіма іншими деталями.

Зокрема, у Катеринославській губернії в 1911–1913 роках зафіксовано силуетну витинанку «Млин» (1913 р., ДНІМ, інв. № Е-2137, КП-41660)<sup>23</sup> та паперову фігуру в профіль «Дівчина», що була скомпонована з різних елементів (голова в профіль, кирсетка, білий

рукав сорочки, спідниця, черевички; РЕМ, інв. № 4052-22)<sup>24</sup>. Обидві оздоби сільські майстрині наклеїли на дзеркала печей, які тут традиційно пишно розмальовували<sup>25</sup>. У цей період в регіоні поширеними були також довгі паперові прикраси-гірлянди, скомпоновані в ряд із квітів-витинанок, кожна з яких представляла собою сім-п'ять накладених одна на одну (від більшої до меншої) круглих барвистих площинних розет (різних за величиною) із зубчатими й пелюсткоподібними краями (60 см, 1913 р., ДНІМ, інв. № Е-2634, КП-42157)<sup>26</sup>. Імовірно, що про подібні<sup>27</sup> експонати повідомляється в каталозі Музею ім. А. Н. Поля: «1516. Квитки из цветной бумаги, служат для украшения хат. Из с. Таромского<sup>28</sup> Екатеринославского уезда; 1517–18. Дви “ризки” из разноцветной бумаги, служат для украшения хат. Из того же селения»<sup>29</sup>.

У цьому ж регіоні на початку ХХ ст. виготовляли рушники з цигаркового паперу, які під розмальованим краєм унизу мали елементи витинання на зразок мережива. Починаючи з 1907 року, їх виготовляла на продаж тоді ще зовсім юна майстриня Надія Білокінь<sup>30</sup>.

Великі твори-панно Василя Вовка (НМУНДМ, інв. № ДР-928, ДР-929) продовжують традицію витинання с. Петриківка (Царичанський р-н Дніпропетровської обл.) у 1930-х роках. На них зображено пишні стилізовані Дерева життя з птахами на вітті<sup>31</sup>. Народний майстер створював також вирізані паперові твори на теми народних пісень і казок. Він був єдиним на той час, неповторним ілюстратором «фольклорних мотивів із кольорового паперу»<sup>32</sup>.

<sup>18</sup> Спаська Є. Подорожі по Чернігівщині: уривки з щоденників, рр. 1921–1926; головним чином про гончарство чернігівське // Українське гончарство. Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне, 1995. – Кн. 2. – С. 354.

<sup>19</sup> Станкевич М. Українські витинанки. – С. 42.

<sup>20</sup> Гагенмейстер В. Зазнач. праця. – С. 3–5. – 16 табл.; про села Бубнівка Гайсинського повіту, Велика Кісниця Ямпільського повіту та Борщі Балтського повіту див.: Широцький К. Зазнач. праця. – С. 129, 130, 132. – Рис. 59, 60, 64.

<sup>21</sup> с. Жеребки Старокостянтинівського повіту (Щербаківський В. Зазнач. праця. – Ілюстр. 2).

<sup>22</sup> Самойлович В. Народна архітектура України в ілюстраціях. – К., 1999. – С. 31. – Ілюстр. 77–79; Косицька З. Витинанки // Історія декоративного мистецтва України: У 5 т. / НАНУ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2009. – Т. 3. – С. 210.

<sup>23</sup> Етнограф Є. Евенбах (1889–1981) за дорученням Д. Яворницького збирала зразки народної орнаментики.

<sup>24</sup> Станкевич М. Українські витинанки. – С. 42.

<sup>25</sup> Берченко Є. Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. – Х., 1930. – Зош. 1. – Табл. XXXVII.

<sup>26</sup> Зібрання Є. Евенбах.

<sup>27</sup> Експонати втрачені під час Великої Вітчизняної війни 1941–1945 років.

<sup>28</sup> Колишне с. Таромське (Таромское) нині – частина Дніпропетровська.

<sup>29</sup> Каталог Екатеринославского областного музея имени А. Н. Поля: Археология и этнография. – Екатеринослав, 1910. – С. 392.

<sup>30</sup> Статива О. Зазнач. праця. – С. 8; Глухенька Н. Петриківські декоративні розписи. – К., 1965. – Табл. 4.

<sup>31</sup> Украинское народное искусство: Ковроделие, ткачество, вышивка, роспись, гончарные изделия. – М.; Ленинград, 1938. – С. 58. – Иллюстр. 117.

<sup>32</sup> Мусієнко П. Школа народних майстрів // НТЕ. – 1982. – № 3. – С. 81–83; Гагенмейстер В. Зазнач. праця. – С. 4.

У Херсонській губернії (с. Парутине Миколаївської обл.) велику круглу багатшарову прикрасу з паперу розміщували над дверима, і вона доповнювала щедро декорований розписом інтер'єр кімнати<sup>33</sup>. Зафіксовані ажурні паперові візерунки початку ХХ ст. на Київщині в с. Боденьки Вишгородського району, де надавали перевагу «лиштвам» з просторовим орнаментом, а в с. Пашківці Макарівського району улюбленими були силуетні витинанки (фігурки людей і пташок)<sup>34</sup>. У цьому регіоні поширеними були також і паперові рушники, прикрашені вирізаними невеликими квітами різних кольорів<sup>35</sup>.

Про Подільські паперові оздоби, що доповнювали чи замінювали настінне малювання, ідеться в дослідженнях К. Широцького<sup>36</sup>, В. Левитської<sup>37</sup>, М. Щепотьєвої<sup>38</sup>. Класичним прикладом такої сумісності двох видів народного мистецтва є зафіксоване над ліжком панно, створене в с. Ніверка (Кам'янець-Подільський р-н Хмельницької обл.), у якому гілки стилізованого Дерева життя намальовані одразу на стіні, а квіти вирізані з паперу й наклеєні (1926 р., НМУНДМ, інв. № ДР-3735)<sup>39</sup>.

У різних типах витинанок краю мотив «Дерева життя» фігурує розмаїто й представлений узагальнено. Зафіксовано моно- й поліхромні вирішення. Деякі поліхромні зразки Поділля за технікою подібні до однотинних складних наддніпрянських. Вони характеризуються більшим простором між елементами, а їхнє білатеральне пряме віялоподібне віття завершується крупними квітами-розетами (НМУНДМ, інв. № ДР-3760).

Особливо цікавими на Поділлі з початку ХХ ст. були багатоколірні сюжетні композиції. Зокрема, у с. Слобідка-Рихтівська (нині —

Кам'янець-Подільський р-н Хмельницької обл.) шістнадцятирічна Марта Юркова створила одразу на стіні сцену виїзду запряжених саней на ярмарок (50,8 x 42,2 см, 1926 р., НМУНДМ, інв. № ДР-3689). Майстри регіону відтворювали сюжетні композиції і на папері (НМУНДМ, інв. № ДР-3823; ДР-3718).

Використання в орнаментуванні житла різних типів витинанок з антропо-, зоо- та орніто-морфними мотивами є виразною особливістю подільських прикрас, зокрема на Хмельниччині в Кам'янець-Подільському районі. Це так звані «ляльки», «кукли», «барішні», «краков'як», «птахи», «орли», «вудвіди», «пташенятка»<sup>40</sup>, «горобчики»<sup>41</sup> тощо.

Незважаючи на величезне багатство різних типів витинанок, поширеними формами на Поділлі залишалися й традиційні для України витинанки у вигляді ромбів, квадратів, розет, лиштв-фіранок, які через простоту виготовлення побутовували в багатьох місцевостях у різні часи. Їх могли використовувати як закінчені окремі твори і як початкові елементи для нових композицій. В одному із сіл Південного Поділля (с. Тиманівка Ямпільського пов.) переважали саме такі класичні оздоби (НМЛ, інв. № НМВ-1960-2039). Аналогічного типу твори інших осередків відрізняються як за поширеними узорами, так і за кольоровою гамою (НМУНДМ, інв. № ДР-3758; ДР-3880; ДР-3882).

Майстри мистецтва витинання західних регіонів України в першій третині ХХ ст., разом із продовженням сформованих у ХІХ ст. традицій (килимове й шпалерне розташування)<sup>42</sup>, дедалі більше використовували елементи, мотиви та схеми, трансформовані з різьбярства й народної вишивки. Особливо це помітно на оздобах Буцацького, Городенківського, Товмацького, Станіславського та Стрийського повітів (НМЛ, інв. № НМВ-836-1515; НМВ-1617-1625). Характерно, що в названих районах практикували наклеювання витинанок на меблі, полиці-божники, рами ікон та портретів, чого не було зафіксовано в східних і центральних регіонах.

Важливим чинником у колекціонуванні та збереженні паперового декору Західної України

<sup>33</sup> Широцький К. Знач. праця. — С. 119. — Рис. 47; Бломквист Е. Э. Крестьянские постройки русских, украинцев, белорусов (поселения, жилища и хозяйственные строения). Украшения на крестьянских постройках // Восточнославянский этнографический сборник. — М., 1956. — С. 393. — Рис. 104.

<sup>34</sup> Станкевич М. Українські витинанки радянського часу // НТЕ. — 1986. — № 6. — С. 42.

<sup>35</sup> Станкевич М. Українські витинанки. — С. 42.

<sup>36</sup> Широцький К. Знач. праця. — С. 124. — Рис. 47, 51, 59, 60.

<sup>37</sup> Левитська Л. Селянський стінний розпис на Поділлі (Зінківський та Солобковецький р-ни). — К., 1928. — С. 28.

<sup>38</sup> Щепотьєва М. Розписи хат в с. Ходоровцях на Кам'яниччині. — К., 1928. — С. 30.

<sup>39</sup> Оpubліковано у виданні: Гагенмейстер В. Знач. праця. — Табл. 8.

<sup>40</sup> Гагенмейстер В. Знач. праця. — С. 3, 4.

<sup>41</sup> «Горобчиками» на Хмельниччині називали вирізані з паперу силуети ангелів, дівчат і хлопчиків, які найчастіше чіпляли на нитках до сволока або наклеювали на шибки (ПМА: записала З. Косицька в м. Києві від О. Бондарчук, (1944 р. н.), уродженки с. Сирватинці Смотрицького р-ну (нині — Городецький р-н).

<sup>42</sup> Косицька З. Витинанки. — С. 211–213.

кінця XIX – початку XX ст. стали публікації українознавчих матеріалів у періодичній пресі, зокрема відгуки про експозиції господарсько-етнографічних виставок (Тернопіль, 1887 р.; Львів, 1894 р.; Краків, 1902 р.; Львів, 1905 р.; Бучач, 1905 р.; Стрий, 1909 р.; Коломия, 1912 р. та ін.), на яких серед різних ужиткових експонатів були представлені й «витинанки до окраси хат»<sup>43</sup>. Ці колекції, а також інші, зібрані різними етнографами, згодом потрапляють до музейних збірок НТШ<sup>44</sup> та Церковного музею<sup>45</sup>. Цінні й чисельні зібрання початку XX ст. надходили від О. Нижанківського (НМЛ, інв. № НМВ-2040–2825), а також від учителя, активного збирача етнографічних матеріалів – Богдана Заclinського. Один з його дарунків (за 1904–1905 рр.) оформлений як «Альбом витинаний, прикраси на стіни», «Товмач, Станіславської області» (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40801/1-9). Угорі на одному з аркушів є напис чорнилом: «Народна орнаментика. По селах обліплюють сими паперами на свята стіни, і селяни витинають сі взори, звані “хрестики”»; унизу – автори та місцевість: «вистригала Зофійка Семків з Пасічного; вистригав Дмитро Припхан, с. Пасічне; Федь Іванів, с. Угринів Горішній, повіт Станіславів; вистригав Андрій Маланин, містечко Нижанків повіту Товмачського». Цікаво, що серед названих майстрів бачимо тут лише одне жіноче ім'я, – факт, що може наочно ілюструвати думку про значний вплив різьбярських традицій у мистецтві витинання в західних регіонах.

Форми витинанок цього зібрання представляють традиційні для західних областей паперові твори: різноманітні ромби, квадрати, розети. Їх, як правило, кріпили поліхромними фризами чи іншими орнаментальними композиціями (у вигляді хрестів; кола, у центрі якого розміщена розета; вишиваного узору та ін.), що в цих краях були дуже різноманітними за схемами й розмірами. Особливої уваги заслуговують дві складні витинанки типу «лиштва» з колекцій Товмачського повіту (с. Стриганці), що укладені на зразок вишивок (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40803).

Традиційними осередками паперового декору на початку XX ст. були містечка Борщів і Бучач, останнє також із довколишніми селами Підзамочок й Сороки (НМЛ, інв. № НМВ-681–835; 836–1515). Мотиви регіону можна спостерігати й на експонатах з Південного Поділля, зокрема із с. Тиманівка Ямпільського повіту.

<sup>43</sup> *Свенціцький І.* Ілюстрований провідник по Національному музеєві у Львові. – Жовква, 1913. – С. 31.

<sup>44</sup> Експонати музею НТШ згодом потрапили до збірок НМЛ та МЕХП ІН НАНУ.

<sup>45</sup> Нині – НМЛ.

Заслугує на увагу той факт, що первинні елементи-прикраси Тернопільщини й Галичини загалом менші за подільські, особливо ромби та квадрати (5–14 см), в Бучацькому (НМЛ, інв. № НМВ-836–1515), Стрийському (НМЛ, інв. № НМВ-2221–2225), Станіславському, Тлумацькому, Городенківському повітах (НМЛ, інв. № НМВ-1516–1827), хоча в цих місцевостях виготовляли також прикраси великих розмірів. Цю ж рису можна простежити й на розеткових зразках (4–10 см, тоді як на Поділлі вони мають розміри 8–14 см, а деякі – навіть 35,5 см). Складові елементи майстри найчастіше виготовляли за схемами чотирьох радіальних осей, рідше – двох, ще рідше – за однією вертикальною віссю.

Збереглися витинанки з антропо-, зоо- та орнітоморфними мотивами із західних сіл початку XX ст.: «хороводи» або «гаївки»<sup>46</sup>, півні, собаки, коти, коні (КМЕ, інв. № 38054-56; 38064–38074). Зокрема, в оздобах с. Хриплин (Станіславський пов.) вони закомпоновані у витинанках-четвериках (восьмериках) та становлять частину великого зображення (НМЛ, інв. № НМВ-653; НМВ-663; НМВ-677 ).

Витинанки зі Львова демонструють давні паперові прикраси міського побуту: вирізані хрестики й сердечка бордово-коричневого, зеленого, фіалкового кольорів (КМЕ, інв. № 36635; 36642; 36644; 36646). Їхні розміри різні (від 9 x 9 до 16 x 16 см), рамена оформлені виразно, часто на кінцях створено розширення у вигляді загострених і округлих трилисників тощо.

Збережені витинанки Холмського повіту, за рахунок досить великих різноманітно вирізаних площин паперу, творять своєрідну «полегшену» колекцію паперових оздоб-восьмериків, що відрізняються овальними формами від аналогічних прикрас інших регіонів (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40818; ЕП-40836).

Розглядаючи детальніше окремі типи витинанок першої третини XX ст., відзначимо характерні регіональні особливості західних зразків накладних прикрас типу «сонечка»<sup>47</sup>, що становлять значну частину збірок початку XX ст. Ці однотипні витинанки мали різні назви: «сонічка» (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40801/3,4), «хрестики» (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40828–40835), «ружі» (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП-40819).

<sup>46</sup> «Гаївки» – місцева назва витинанки (Тернопільщина), яку в інших регіонах називають «хоровод» (записала З. Косицька від майстрині М. Ремінецької).

<sup>47</sup> Накладені центрично одна на одну (від більшої до меншої) близькі за формою розеткові оздобы. Прикраси можуть мати різні доповнення у вигляді різнокольорових хрестиків, кружечків, смужок тощо.



Найчастіше вони нагадують варіанти барвистих концентричних кіл. Важливо, що в дослідженні польського професора Й. Грабовського<sup>48</sup> українські витинанки представлені подібною накладною оздобою (КМЕ, інв. № 33071), котра суголосна зі зразками Покуття й Галичини.

Друга світова війна різко призупинила природний плин розвитку всього українського мистецтва, зокрема витинанки. Однак декор сільських осель продовжував свою важливу функцію оздоблення середовища, і багато народних майстрів у ці роки прикрашали вбогі стіни саме паперовими рукотворами. Так, на Наддніпрянщині в самотньому відомому осередку с. Петриківка в ці часи з «тоненького паперу», «папироси»<sup>49</sup> традиційно виготовляли рушники й «фіранки»<sup>50</sup>. Великі складні панно з уквітчанним деревом у вазоні виготовляли Орина Пилипенко (НМУНДМ, інв. № ДР-519), Надія Тимошенко<sup>51</sup> (НМЛ, інв. № НМВ-2933). Особливо плідно в збереженні традицій с. Петриківка працювала майстриня народної творчості Поліна (Пелагея) Глущенко (1908–1983)<sup>52</sup>, котра з кінця 1940-х років проживала в Києві. Її білатеральні квіткові композиції в розмаїтті барв і варіантів представляють авторський стиль, сформований на основі традицій регіону («Червоні квіти», 1966 р., НДМУНДМ, інв. № ДР-3639). Згодом майстриня разом з педагогом Мартою Павловою (Київ) підготувала програму роботи з дітьми<sup>53</sup>, що вплинуло на збереження й розвиток традицій витинання в 1970–1980-х роках у всіх регіонах. Майстерність М. Павлової пов'язана більше із силуетними народними формами й образами<sup>54</sup>. У її доробку

вони представлені новими мотивами, про що свідчать роботи «Два півники, два півники горох молотили», «Сорока-білобока»<sup>55</sup> та ін. (НМУНДМ, інв. № ДР- 2906; 2907).

На Черкащині (с. Рудниківка Уманського р-ну) у 1950-х роках також активно виготовляли рушники й лиштви з цигаркового паперу, використовуючи для оформлення краю штемпельки, а для створення розпису<sup>56</sup> на зразок вишивки – трафарети з натуралістичними зображеннями троянд, виноградних грон тощо. Іноді майстри розміщували серед квітів птахів: ластівки, півня та ін. (МЕХП ІН НАНУ, інв. № 65329–65335). У ці ж роки на Київщині (с. Волиця Фастівського р-ну) продовжувала вирізувати паперові оздоби народна майстриня Олександра Линник-Ступницька (1898–1969)<sup>57</sup>. Паперові квіти у вазах та витинанки безперервним фризом під стелею завжди прикрашали її оселю (п'ятипелюсткові білі розети, перемежовані парними розхиленими зеленими листками й наклеєні на довгі вузькі білі смуги паперу)<sup>58</sup>.

На Поділлі в повоєнний період ще зберігалися багаті традиції регіону. До 1960-х років паперовими фіранками на вікнах та квітами й півнями на печі й стінах оздоблювали оселі в селах Воеводчинці<sup>59</sup>, Слобода-Яришівська<sup>60</sup> (Могилів-Подільський р-н Вінницької обл.), Клембівка (Ямпільський р-н Вінницької обл.) та ін. Кожен осередок мав спільні риси та певні видозміни у творенні декору<sup>61</sup>. У цей час широко побутували на Волині комбіновані витинанки у вигляді поздовжніх ажурних лиштв для застилення по-

<sup>48</sup> Grabowski J. Polska sztuka ludowa: Wycinanka ludowa. – Warszawa, 1955. – Tab. 73.

<sup>49</sup> Смолий Ю. Петриківське малювання: Народна й мистецтвознавча термінологія // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології: Наук. зб. пам'яті М. Трохименка. – К., 2002. – Вип. IV. – Т. 1. – С. 95.

<sup>50</sup> Копії «фіранок» 50–60-х років ХХ ст. з ажурним краєм та розписом у вигляді пишних різнокольорових букетів виготовила народна майстриня Л. Бабіч (ПМА).

<sup>51</sup> Українське народне мистецтво. Живопис. – К., 1967. – [С. 158, 159]. – Табл. 119, 121.

<sup>52</sup> Глухенька Н. Зазнач. праця. – Табл. 23; Пелагея Глущенко: Альбом / Авт. вступ. ст. та упоряд. Б. Бутник-Сіверський. – К., 1977. – 20 с. – 54 ілюстр.

<sup>53</sup> Глущенко І., Павлова М. Майстерні ножиці: Метод. вказівки [для почат. класів]. – К., 1969. – Табл. 73–76, 78, 79.

<sup>54</sup> Ходить пава: Укр. нар. дитячі пісеньки / Худож. М. Павлова. – К., 1972. – 16 с.: ілюстр.; Співачки: Укр. нар. пісеньки. Кн.-планшетка / Худож. М. Павлова. – К., 1981. – С. 1–8 (ілюстр.).

<sup>55</sup> Злотник Й. Витинанки Марти Павлової // НТЕ. – 1976. – № 5. – С. 99.

<sup>56</sup> Студенець Н. Традиційний стінопис Поділля: кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. – К., 2010. – С. 103. – Ілюстр. 50.

<sup>57</sup> Починаючи з 1967 року, майстриня проживала в с. Мале Половецьке (також Фастівського р-ну) разом з родиною сина.

<sup>58</sup> ПМА: записала З. Косицька від онучки С. Линник (1958 р. н.).

<sup>59</sup> Гоцуляк М. Безсмертна філософія предків // Світлиця. – 2005. – Травень (спецвипуск, присвячений II Всеукраїнському святу нар. мистецтва «Українська витинанка»). – С. 8; Гоцуляк М. Мистецтво давнє, дивовижне: [про мистецтво витинанки] // Українська культура. – 1991. – № 4. – С. 18.

<sup>60</sup> Гоцуляк М. Данина пам'яті Подільської берегині: [про майстра нар. творчості М. Руденко] // Світлиця. – 2005. – Травень (спецвипуск, присвячений II Всеукраїнському святу нар. мистецтва «Українська витинанка»). – С. 4, 5.

<sup>61</sup> Зразки витинанок середини ХХ ст. відтворено народною майстринею Іриною Гоцуляк (1927 р. н., с. Воеводчинці) та Марією Наконечною – донькою народної майстрині Ганни Марфїни (с. Клембівка) (ПМА).

личок, на яких домальовували барвисті галузки з квітами (с. Бірки Любешівського р-ну)<sup>62</sup>. У с. Кураж Острозького району вирізувала ажурні витинанки-фіранки у вигляді широких узорчатих листів Акулина Хорунжук.

Багатством різних типів паперових рукотворів виокремлюється в цей час Тернопільщина. Народні майстри Ф. Хмілецька (с. Піщатинці Шумського р-ну), Семен Намака (с. Вікно Гусятинського р-ну), П. Жачко (с. Пліхів Бережанського р-ну), І. Яківчик (с. Пробіжна Чортківського р-ну), односельчанки Ф. Левчук<sup>63</sup> і Г. Скрипка (с. Заболотівка Чортківського р-ну), Станіслава Чайківська, Вікторія Яскілка і Юстина Мізік (с. Підзамочок Бучацького р-ну) найчастіше виготовляли з паперу фіранки, імітуючи однойменний полотняний декор часто в стилі поширених тоді вишивок «рішельє» з доповненням різних розфарбованих елементів (МЕХП ІН НАНУ, інв. № 65281/аб) чи у вигляді широких листів. У містечку Хоростків (Гусятинський р-н) аж до кінця 1960-х років перед Різдом і Великоднем на базарі можна було придбати щедро декоровані ажурні фіранки з білого паперу<sup>64</sup>. Поширеними на Тернопільщині були й паперові рушники, оздоблені вирізаними мотивами. Традиційні для регіону одинарні, квадратні й розеткові витинанки створювали майстрині Н. Білецька й О. Загрійчук (м. Бучач).

На Івано-Франківщині в середині ХХ ст. ще продовжується безперервний розвиток мистецтва витинанки насамперед у давніх осередках Тлумацького району. Геометричними мотивами традиційно заповнює квадрати й ромби (9 см; 8,5 см) насичених кольорів народна майстриня Є. Капустинська (с. Бортники). «Хрестики» відомої майстрині Параски Греблюк (с. Печеніжин Коломийського р-ну) стають взірцем яскравого особистісного прояву майстерності: у її витинанках починають виразно домінувати не комбінації прорізнаних геометричних і лінійних елементів, а силуети «залишених» орнітоморфних та фітоморфних мотивів. Найчастіше це птахи, листя, бутони тощо. У 1950–1960-х роках цей стиль переймають П. Грабовецька й М. Бровчук. Усі створені невеликого розміру оздоби стають пізніше модулями багатобарвних фризів, уподібнених місцевим вишивкам<sup>65</sup>. Схожі схеми декору

створювали також у с. Молодятин майстрині Марія Вінтоняк, Олена Лазурак, Марія Пнівчук.

Майстриня Євдокія Гринюк (с. Торговиця Городенківського р-ну) у цей період виготовляє за новими технічними прийомами стрічкові композиції «низіне»<sup>66</sup>, що також уподібнені вишивкам регіону. Спочатку на основній довгій смужці вона створює відносно великі прорізи, формуючи канву подальшого візерунка (крупні «баранячі роги», стрілки тощо), а потім їх деталізує дрібнішими ажурними мотивами. У кінці роботи весь орнамент майстриня ритмічно доповнює різнокольоровими акцентами: наклеєними «крейцериками», ромбами тощо.

Самобутні ажурні білі витинанки-церкви в середині ХХ ст. творить майстер Львівщини М. Куземський (с. Ременів Кам'янсько-Бузького р-ну)<sup>67</sup>. Традиції вирізування спостерігаємо й у міському побуті Львова, де в повоєнні роки виготовляли «фіранки на вікна кулонних дверей, а стрічкові – до креденсу»<sup>68</sup>. На Закарпатті (с. Торунь Міжгірського р-ну) комбіновані, розмальовані фіранки виготовляли в цей час Агафія Ковбашин<sup>69</sup>.

Наприкінці 1960-х років зі зміною інтер'єру українських домівок (будівництва житла за різними покращеними проектами) розпорошується і єдиний узгоджено цілісний ансамбль архаїчного декору в сільських оселях. Дедалі частіше піч переносять до літньої кухні, а покуть формують в окремій великій кімнаті-світлиці, де приймають лише гостей. Паперові фіранки з часом селяни замінюють тюлем<sup>70</sup>. Загалом на теренах України в цей період домінують паперові вироби, що імітують тканини: серветки, фіранки, рушники. Активно мистецтво продовжує розвиватися на Поділлі та в західних регіонах, що помітно в новостворених мотивах, комбінуванні технік тощо.

Одним з перших майстрів, хто в 1960-х роках почав представляти витинанки на виставках спо-

<sup>62</sup> НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 14-5/173, од. зб. 36 (фото).

<sup>63</sup> Герасимчук Р. Народное искусство Тернопольской области // СЭ. – 1957. – № 1. – С. 83. – Иллостр. 2.

<sup>64</sup> ПМА: записала З. Косицька від майстра різьбярства й витинання Дмитра Мимрика, у постригу – брата Дем'яна.

<sup>65</sup> Гургула І. Народне мистецтво західних областей України. – К., 1966. – С. 70.

<sup>66</sup> Українські витинанки. Ретроспективна виставка: Каталог / Упоряд. та автор вступ. ст. М. Станкевич; МЕХП АН УРСР. – Л., 1981. – С. 5.

<sup>67</sup> Історія українського мистецтва: У 5 т. / Голов. ред. Г. Скрипник, ред. Т. Рубан; НАНУ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2006. – Т. 4. – С. 683, 684.

<sup>68</sup> Процик Л. Мое перше знайомство з народною витинанкою // Витинанки Любові Процик: Альбом. – Л., 1999. – С. 5.

<sup>69</sup> Станкевич М. Українські витинанки. – С. 78.

<sup>70</sup> Гоцуляк М. В. Могилев-Подольський – столица української вирізанки // Проблеми изучения, сохранения и использования искусства вырезки: Материалы симпозиума, посвященного 95-летию со дня рождения Алексея Максимовича Петриченко. – Домодедово, 2006. – Приложение.



чатку в сільських бібліотеках, а згодом у музеях та залах республіканського значення, був різьбяр Степан Батюк (с. Салівка Чортківського р-ну)<sup>71</sup>. Свої великі ажурні восьми-, пізніше шістнадцятипроменеві розети він створював, використовуючи здебільшого фітоморфні мотиви: листочки, різнопелюсткові квіти, прожилки, тичинки тощо (НМУНДМ, інв. № ДР-2943–2950).

Важлива виставка-подія відбулася 1969 року в Спільці письменників України – «Витинанки села Саїнка» (Могилів-Подільський р-н Вінницької обл.)<sup>72</sup>. Для цього заходу, а також для наступної виставки у Вінниці (1975)<sup>73</sup> Олександр Салюк (1922–2003), сільський учитель, онук різьбяр іконостасів<sup>74</sup>, відібрав та представив на загальний огляд кращі твори односельчан: Н. Чорненької, Г. Говорухи<sup>75</sup>, Г. Бабій, Є. Британ, Т. Британ, К. Бурлаки<sup>76</sup>, М. Купчик, Н. Кушнір, Г. Петльованої<sup>77</sup>.

У шкільному художньому гуртку О. Салюк задовго до цього почав відроджувати зі школярами традиції витинанки. Його власна авторська манера витинання, сформована на основі особливого «салюківського стилю»<sup>78</sup>, характерними для якого є нові мотиви (серпи, трактори тощо), багатство фантазії, удалі композиційні знахідки («Риби уночі», 1970–1972 рр., НМНАПУ, інв. № НД-1431). Витинанками захопилися і його дружина Анастасія («Дятел на калині», 1972 р., НМНАПУ, інв. № НД-1484), доньки Валентина й Людмила («Червоний змії», 1970–1972 рр., НМНАПУ, інв. № НД-1443; «Заколихані птахи», 1970–1972 рр., НМНАПУ, інв. № НД-1442). Під впливом активної діяльності О. Салюка глибинні традиції осередку розквітли в оздобах Н. Кушнір<sup>79</sup> («Птахи на шовковиці», «Вінчальний барвінок», НМНАПУ, інв. № НД-1415; НД-1402). Діяльність О. Салюка в мистецтві витинання започатковує етап, що характеризується проявами виразного новаційного розширення опо-

відності, введення нових мотивів і схем, домінування тематично-сюжетного спрямування над оздоблювальним.

Загалом мистецтво витинанок до кінця 1960-х років утрачає масовість і панівні засади у створенні святкової атмосфери сільського інтер'єру, однак, завдячуючи окремим майстрам старшого покоління, у багатьох осередках на Наддніпрянщині, Поділлі та Прикарпатті ще побутують традиційні паперові прикраси, у яких збережена іконографія, стилістика та технічні прийоми XIX ст. Спостерігаємо подібні явища на прикладі сіл Дніпропетровської, Київської, Житомирської, Вінницької, Хмельницької, Тернопільської областей, найвиразніше – Івано-Франківської, де сприятливими факторами були традиції виконання майстрами оздоб своїх дитячих і юнацьких часів, а найголовніше – значно пізніший вплив процесів урбанізації на центри народного мистецтва. «Паперове» мистецтво західних регіонів ще продовжує розвиток на традиційних засадах. У регіоні в 1960-х роках XX ст. переважає фризове розташування витинанок, тематичні та шпалерні композиції трапляються набагато рідше.

До кінця 1960-х років визріли основи для розподілення мистецтва витинання на три напрями розвитку<sup>80</sup>. Перший пов'язаний з народними майстрами, які працювали в давніх осередках витинання; другий – із творчістю художників-аматорів, а третій – із діяльністю професійних митців: Людмили Мазур (Хмельницький)<sup>81</sup>, Василя Корчинського<sup>82</sup> (Київ) та ін.

Стале відродження витинанки започатковується в 1970-х роках у період принципових змін соціального визначення народних майстрів, чії твори, які раніше мали утилітарне призначення, тепер перетворюються на ексклюзивні, орієнтовані здебільшого на виставки та окрасу громадських інтер'єрів<sup>83</sup>. Паперовий декор, виходячи «із моди в оздобленні сільського житла»<sup>84</sup>, набуває поширення в містах, де він збагачує помешкання індивідуальним і національним колоритом, посідаючи місце станкових творів. Головними причинами стають наступні взаємопов'язані фактори: зацікавлення мистецтвом витинанки діячами культури, художниками й постійна мі-

<sup>71</sup> Долінська М. Майстри народного мистецтва... – С. 68.

<sup>72</sup> Нині – Чернівецький р-н Вінницької обл.

<sup>73</sup> Станкевич М. Витинанка як вид народної творчості // ОМ. – 1980. – № 5. – С. 28.

<sup>74</sup> Местечкін Г. Саїнські витинанки // Соціалістична культура. – 1974. – № 9. – С. 30.

<sup>75</sup> Кочережо Н. Сонячні барви: [про майстрів нар. творчості]. – К., 1978. – С. 38.

<sup>76</sup> Кара-Васильєва Т. Творці дивосвіту: [про майстрів нар. мистецтва]. – К., 1984. – С. 118.

<sup>77</sup> Витинанки Східного Поділля. Писанки Східного Поділля. З колекції Вінницького обласного краєзнавчого музею: [набір листівок] / Підготовка тексту й ілюстр. Гальчевської Л. А. – Вінниця, б. р. – 18 л.

<sup>78</sup> Народні майстри Вінниччини: Довідник / Укладачі: Т. Цвігун, Н. Сентемон, Т. Гец. – Вінниця, 2009. – С. 90.

<sup>79</sup> Мати дружини О. Салюка.

<sup>80</sup> Станкевич М. Українські витинанки. – С. 81.

<sup>81</sup> Тихонюк О. Чиста лінія Людмили Мазур // Арганія. – 2010. – № 4. – Кн. 21. – С. 40–45.

<sup>82</sup> Міщенко Г. Синтетичний різновид образності Василя Корчинського // НМ. – 2008. – № 3/4. – С. 42–44.

<sup>83</sup> Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво XX століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005. – С. 92.

<sup>84</sup> Селівачов М. Лексикон української орнаментики... – С. 150.

грація сільського населення в міста. Витинанки як декор використовуються в міських квартирах у новому оформленні та оточенні.

Такі обставини спричинюють цікаві новації: колористичні, сюжетні, технічні, формотворчі. Зміна загального стилю витинанки виявляється насамперед у посиленні поліхромії. При збереженні архаїчних декоративних схем з'являються вибагливіші орнаментальні форми, зокрема рослинні, квіткові. Мотиви набувають більшої пластичності, натурної правдоподібності. Традиційну симетричну жорсткість частіше замінюють білатеральні схеми. Грубувата манера виконання, яка часто супроводжує твори народних майстрів, поступово зникає. Витинанка стає елементом художньої культури творчої інтелігенції, її починають застосовувати для оформлення поліграфічної продукції, театральних вистав тощо. Дедалі частіше переважає індивідуальна творча манера над значенням осередку, свідоме формування власного стилю.

На позитивні зрушення розвитку мистецтва витинанки впливає також активна діяльність доктора технічних наук, заслуженого діяча науки України – Олексія Петриченка (1911–1996), який, використовуючи потужні декоративні можливості паперових оздоб, приділяє увагу впровадженню орнаментів витинанки в різні види народного та професійного мистецтва, зокрема, успішно застосовуючи ажурні орнаменти витинанок у художній обробці металу й декоруванні керамічних плиток<sup>85</sup>. У 1979 році він розробляє «Проект литих декоративних решіток за мотивами художніх витинанок» для електропобутових камінів. З ініціативи О. Петриченка в Харкові 1976 року відбулася всесоюзна виставка «Художні витинання з паперу та їх прикладні можливості», до участі в якій були запрошені майстри з багатьох тодішніх республік<sup>86</sup>. Її основою стала приватна колекція художніх паперових вирізок<sup>87</sup> (близько чотирьох тисяч творів)<sup>88</sup>, яку О. Петриченко збирав упродовж майже 40 років<sup>89</sup>.

<sup>85</sup> Витинанки-ескізи, виготовлені майстринею В. Васильєвою.

<sup>86</sup> *Песочкин В., Шабельский О.* Узоры, вырезанные из бумаги // Труд. – 1978. – 30 декабря.

<sup>87</sup> *Комарницький А.* У світі захоплень. – К., 1977. – С. 57.

<sup>88</sup> Проблемы изучения, сохранения и использования искусства вырезки: Материалы симпозиума, посвященного 95-летию со дня рождения Алексея Максимова Петриченко. – Домодедово, 2006. – С. 3.

<sup>89</sup> Нині колекція належить дочці колекціонера, Асі Петриченко. Твори зберігаються у фондах Домодедовського історико-художнього музею (м. Домодедово, Росія). У колекції представлені твори майстрів різних країн: України, Росії, Білорусі, Вірменії, Литви, Польщі, Данії, Німеччини, В'єтнаму, Китаю і Мексики (силуети, орнаменти, мініатюри, сюжетні композиції, картини тощо).

Згодом наступні дві виставки «Українські витинанки», що також стали етапними в історії традицій витинання ХХ ст., пройшли у Львові (1981 р., МЕХП ІН НАНУ)<sup>90</sup> і Києві (1986 р., НМУНДМ). На них були представлені твори з державних музеїв, сучасних народних майстрів, а також професійних і самодіяльних художників. Важливою подією під час експонування у Львові стала науково-практична конференція «Проблеми розвитку сучасних українських витинанок».

Низка таких заходів республіканського значення ознайомила широкий загал з українськими традиціями витинання, відкрила глибоку ретроспективу, усебічно висвітлила етапи та найкращі вектори розвитку української витинанки. Координатор останніх двох подій, доктор мистецтвознавства Михайло Станкевич підготував також першу ґрунтовну розвідку «Українські витинанки»<sup>91</sup>, у якій було представлено теоретичний і візуальний матеріал для науковців і майстрів, розкрито специфіку українського паперового декору<sup>92</sup>. Багато обдарованих особистостей, особливо аматорів, активну діяльність розпочинали після відвідування цих виставок, а також ознайомлення з книгою. У подальшому наукові працівники, педагоги-методисти й практики в написанні статей значною мірою використовували опублікований матеріал. Усі ці обставини спричинили принципові зміни в масовому сприйнятті мистецтва витинанки як цікавого й доступного виду мистецтва.

Починаючи з 1970-х років, на тлі загального згасання традицій витинання в осередках спостерігаємо вирізнення окремих постатей аматорів і професійних художників. Зокрема, майстриня Лариса Лузгіна (Запоріжжя) у 1970–1980-х роках створює монохромні витинанки, що плавними лініями нагадують м'який стиль українського бароко («Ой хмелю ж мій, хмелю», 1987 р., НМНАПУ, інв. № ГРР-1486). Її авторську манеру, іконографію та стиль пізніше наслідуватимуть численні слухачі семінарів, майстер-класів<sup>93</sup>, що Л. Лузгіна активно проводить серед педагогів і працівників культури<sup>94</sup>. У Донецьку традиційні фіто- й орнітоморфні

<sup>90</sup> *Станкевич М.* Казкове мереживо: [про відкриття виставки витинанок. Львів, 1981 р.] // Жовтень. – 1981. – № 11. – С. 154–156.

<sup>91</sup> *Станкевич М.* Українські витинанки.

<sup>92</sup> *Селівачов М.* Монографічне дослідження про витинанки: [про книгу Станкевича М. «Українські витинанки»] // НТЕ. – 1988. – № 1. – С. 79.

<sup>93</sup> Зяткіна Ірина Анатоліївна: Витинанки [ілюстрований каталог творів майстрині]. – Б. д. – [С. 1].

<sup>94</sup> Кузьменко Ірина: Майстер декоративно-прикладного мистецтва. Витинанка, розпис [буклет про творчість майстрині]. – Приморськ, 2008. – [С. 1].

мотиви (розквітлі вазони, птахи) з багатим «кучерявим» зеллом у 1980-х роках створювала Клавдія Гуржій-Крохмаленко («Малинові квіти», 1987 р., НМНАПУ, інв. № ГРР-497).

Плідно продовжується мистецтво витинанки в цей час у с. Петриківка (Дніпропетровщини), де воно постійно перебуває під впливом традицій місцевого малювання. Разом з іншими народними майстрами тут малювала й компоувала складні панно-аплікації завідувач бібліотекою Софія Приймак, для якої характерне поєднання в роботах нижніх кольорів, натуралістичних зображень квітів і галузок («60 років СРСР», 1982 р., ДНІМ, інв. № Х-1658, КП-134077).

Ганна Гречанова (1907–1989) спочатку також поєднувала малювання на папері з вирізуванням декоративних композицій. Починаючи з 1978 року, вона віддає остаточну перевагу витинанкам («Жар-птиця», 1978 р., ДНІМ, інв. № Х-1376, КП-99924). Продовжуючи давні традиції осередку, зокрема, розвинені В. Вовком в оформленні витинань-ілюстрацій, майстриня збагачує мистецтво власними авторськими сюжетами й темами. Ними стають ілюстрації до поезій Т. Шевченка й зображення свят і буднів односельчан: весілля, жнива, побачення тощо. У цих роботах в центрі розміщено головні постаті: Катерину й офіцера-москаля, Катерину з батьками біля хати, весільну пару з дружками й боярами перед батьками, колгоспника з косою та колгоспницю з граблями, дівчину і юнака біля криниці. Майже всі роботи Г. Гречанової обрамлені широкою орнаментальною рамкою у вигляді розквітлого барвистого віття, що єднає загальну композиційну структуру з традиційними килимками не лише цього осередку, а й інших регіонів. Останніми роботами майстриня розширила палітру традиційних схем петриківських складних витинанок, які для багатьох майстрів одразу стали іконографічними.

На Черкащині в с. Михайлівка (Кам'янський р-н) наприкінці 1960-х років створює поліхромні композиції з кольорового паперу заслужений майстер народної творчості, Макар Муха (1906–1990)<sup>95</sup>. У його виконанні архаїчні композиції пишних букетів у вазах-вазонах уподібнені авторському декоративному розписові, де часто трапляються голуби<sup>96</sup> й пави (НМІУ, інв. № М-1726/1-3). Починаючи з кінця 1980-х років, мистецтво витинанки переймає

черкаська майстриня Наталя Кузьменко. Вона створює вже силуетні сюжетні твори, здебільшого в чорному кольорі («Ой дівчата жито жали», 1993 р., ВКМ, інв. № НЖ-358).

Різні типи витинанок з початку 1970-х років виготовляє в Києві самодіяльна художниця Людмила Новицька, яка перша вводить у мистецтво художнього витинання поняття «серія творів» («Пори року»)<sup>97</sup>. Лариса Безпальча, художниця Київського театру юного глядача, використала прийоми витинанкарства, наділивши головного героя казки-вистави «Хоробрий кравчик» умінням «витинати» завісу, фантастичні декорації, оригінальне вбрання<sup>98</sup>. На початку 1980-х років під впливом мистецтвознавців Василя Парахіна й Михайла Селівачова зароджується вирізування традиційних витинанок серед бібліографів<sup>99</sup>. Майстрині Людмила Одарченко, Наталя Селівачова, Галина Хміль<sup>100</sup>, Зінаїда Косицька, крім прикрашання вікон на Різдвяні й Великодні свята, вітали рукотворними листівками друзів і знайомих.

Учителька із Житомирщини Євгенія Левчук (1904–1987) із с. Заріччя (Ружинський р-н) у 1980-х роках віддавала перевагу складним поліхромним композиціям, що майже ідентичні за схемами й виконанням «вазонам» с. Петриківка<sup>101</sup>. Виготовляла витинанки також народна майстриня К. Євтушок (с. Мокляки Ємільчинського р-ну), котра мистецтво виготовлення легких паперових фіранок успадкувала ще від своєї матері, Ф. Мельник (1916–1977).

На Поділлі в 1970–1980-х роках народні майстри продовжують розвивати й інтерпретувати давні традиції регіону. Їхня творчість у ці роки була представлена на всіх республіканських і обласних виставках. Особливою каліграфічністю серед інших доробків вирізняються витинанки Марії Руденко (1915–2003), заслуженого діяча культури України, педагога із с. Слобода-Яришівська (Могилів-Подільський р-н Вінниць-

<sup>95</sup> Бутник-Сиверський Б. Народные украинские рисунки. – М., 1971. – С. 43, 44, 110–115.

<sup>96</sup> Носань С. Пір'їна з крила жар-птиці. – К., 1979. – С. 52.

<sup>97</sup> Станкевич М. Українські витинанки. – С. 106, 107.

<sup>98</sup> Шудря Н. Створи свою казку: [про художника-постановщика Театру рос. драми ім. Л. Українки Л. Безпальчу] // Молодь України. – 1975. – 8 липня.

<sup>99</sup> Державна історична бібліотека УРСР, нині – Національна історична бібліотека України.

<sup>100</sup> Луганець В. І фантазій дощі сріблясті... [про майстриню витинанки Галину Хміль] // Ранок. – 1985. – № 4. – С. 24 (ілюстр.).

<sup>101</sup> Гарбузова Л. Красою душу напою: [традиції мистецтва витинання на Житомирщині] // НМ. – 2009. – № 1/2. – С. 78.



кої обл.)<sup>102</sup>. Її вишукані витинанки найчастіше вписані в традиційну для Поділля другої половини ХХ ст. форму прямокутника, переважно з однією вертикальною чи двома перехрещеними осями. Ніжні пелюстки, тендітні галузки, плавні контури силуетів дівчат і птахів формують витончені статичні композиції. Архаїчні мотиви майстриня передає граціозними лініями. Квіти М. Руденко майже натуралістичні («Волошки», 1979 р., НМНАПУ, інв. № НД-5277). Часто вона створює тематичні роботи («Космічний врожай», 1975 р., НМНАПУ, інв. № НД-4250). «Творчу зрілість художниці засвідчила персональна виставка, яка відбулась 1980 р. в Музеї (нині — НМНАПУ) народної архітектури та побуту»<sup>103</sup>. Завдяки активній творчості М. Руденко саме Могилів-Подільський став у подальшому місцем проведення Всеукраїнського свята «Українська витинанка».

Самобутнім стилем вирізняються в цей період роботи Анни Герман (с. Велика Вулига Тиврівського р-ну Вінницької обл.), Дмитра Власійчука (м. Хмільник Вінницької обл.), Валентини Васильєвої<sup>104</sup> (Вінниця). Остання майстриня 1980 року з персональною виставкою витинанок була учасницею культурної програми Олімпійських ігор у Москві.

Починаючи з 1980-х років, у Тернополі витинанками займається лікар Марія Ремінецька, для якої характерне виконання натуралістичних графічних силуетів, орнаментально оформлених і розміщених за традиційними для витинання дво- й чотирирапортними схемами («Просили мама і тато», 1983 р., МНАПЛ, інв. № АП-14807).

У Бережанах (Тернопільська обл.) за служений майстер народної творчості, педагог-музикант Микола Бездільний (1923–1980) у 1970-х роках представив низку сюжетно-тематичних витинанок, що розкрили одну з граней його художнього обдарування («Троїсті музики», «Колискова», «Півники»)<sup>105</sup>. Нового звучання традиціям народного витинання Тернопільщини з кінця 1970-х років надає творчість професійного

різьбяр<sup>106</sup> Дмитра Мимрика<sup>107</sup> (с. Великий Говилів Тербовлянського р-ну)<sup>108</sup>, який свої перші паперові рукотвори виконував на зразок народних фіранок, оздоблюючи їх з особливою святковою пишністю (1979–1985 рр., МНАПЛ, інв. № АП-14773; 14766-68)<sup>109</sup>. Пізніше майстер створює здебільшого тематичні твори, уподібнені графічним.

Визначним регіоном мистецтва, де збереглося активне побутування хатніх паперових оздоб аж до 1990-х років, залишається Івано-Франківська область. Для письменниці, майстрині народного живопису Параски Плитки-Горицвіт (1927–1998) із с. Криворівня (Верховинський р-н) витинанки слугували не лише для оздоблення інтер'єру, але й для оформлення власної літературної спадщини — спогадів, поезії<sup>110</sup>. В осередках Тлумацького району створюють витинанки для декору житла в селах Живачів (майстри Г. Голинський, М. Шевчук), Підвербці (майстрині Г. Сидорович, В. Прибула), Королівка, Надорожна, Озеряни, Олешів. Виразним осередком є с. Коліньці, де згуртувалася ціла плеяда народних майстрів: В. Костюк, М. Кривович, С. Лесів, П. Штурнак, М. Яців. Тут вони укладають композиції найчастіше за архаїчними схемами регіону. Давні мотиви із часом набувають інших назв: «качіла» / «кочіла» (ажурні прямокутні, квадратні й розеткові витинанки, НМНАПУ, інв. № НД-18508–18573), «слупочки» (вертикально орієнтовані дерева-листки різних кольорів, НМНАПУ, інв. № НД-18574–18578), «крейцерики» (невеликі яскраві кружечки-монетки, НМНАПУ, інв. № НД-18623–19632), «окреси» (ажурні розеткові витинанки)<sup>111</sup> тощо.

На загальному тлі широкого побутування орнаментальних паперових оздоб Івано-Франківщини вирізняється творчість народного майстра Федора Палюги (с. Антонівка Тлумацького р-ну),

<sup>102</sup> Кара-Васильєва Т. Творці дивосвіту. — С. 115; Гоцуляк М. Відлетіла горлиця в небесні сади: [про майстра витинанки М. Руденко] // НМ. — 2004. — № 1–2. — С. 57; Дмитренко М. Витинанки Марії Руденко // Народознавство. — 1997. — № 43/45. — С. 1.

<sup>103</sup> Скрипник Г. Музеї-скансени і популяризація народної культури // НТЕ. — 1982. — № 3. — С. 76.

<sup>104</sup> Народні майстри Вінничини. — С. 16.

<sup>105</sup> Кара-Васильєва Т. Творці дивосвіту. — С. 118.

<sup>106</sup> Тернопільський енциклопедичний словник / Гол. редкол. Геннадій Яворський. — Т., 2005. — Т. 2. — С. 515 (фото); Станкевич М. Українські витинанки. — С. 24, 107.

<sup>107</sup> Д. Мимрик у 1990 році вступив до монастиря Студійського уставу УГКЦ. У 1994 році прийняв постриг з іменем Дем'яна.

<sup>108</sup> Українське народознавство: [навч. посіб.] / Під заг. ред. С. Павлюка. — Л., 1994. — С. 407.

<sup>109</sup> Барви Тернопілля. Обласна виставка народної творчості: Каталог. — Т., 1990. — С. 22.

<sup>110</sup> Музиченко Я. Жінка-Горицвіт: [про письменницю й майстриню народного живопису Параску Плитку-Горицвіт] // Україна молода. — 2009. — 15 травня.

<sup>111</sup> Кобальчинська Р. Хатні писанкові прикраси // НМ. — 2009. — № 1/2. — С. 70.

у доробку якого переважають сюжетно-побутові фігуративні витинанки («хоровод», «косарі їдуть на возі»), що митець віртуозно створював без начерків<sup>112</sup>. У 1982 році організовано виставку творів майстрів Тлумаччини<sup>113</sup>, на якій був представлений у традиційному розмаїтті паперовий декор майстрів різних осередків Покуття.

Розвиток витинання на Львівщині проходить аналогічно. У селах окремі майстри ще продовжують традицію орнаментування стін і меблів паперовими оздобами<sup>114</sup>. Варто відзначити, що Львів упродовж усього ХХ ст. відіграє значну роль у збереженні регіональних традицій. На тлі широкого загалу народних майстрів тут виокремилися особистості, які творять нові композиційні схеми, використовуючи авторські теми й сюжети. Яскравим представником цього напрямку є Любов Процик<sup>115</sup>, яка творчо інтерпретувала емоційно-виразні засоби народної витинанки західних областей<sup>116</sup>. На ґрунті архаїчних форм і мотивів вона створює досконалі твори в строго вишуканій манері з домінуванням чорно-білої гами («Сум», 1982 р., НМНАПУ, інв. № ГРР-1041). Упродовж 1980–1990-х років Л. Процик першою започатковує вирізування витинанок-екслібрисів<sup>117</sup>, зокрема для книжкових збірок НТШ, О. Гончара, М. Станкевича. Майстриня – дипломант II Міжнародного фестивалю фольклору (1990), неодноразово виступала на міжнародних конференціях, республіканському телебаченні, своє захоплення передала дітям в СШ № 36 (Львів).

Власними ілюстративними доробками Л. Процик, Д. Мимрик, М. Ремінецька, Л. Лузгіна значно розширили діапазон сюжетно-тематичних витинанок, який до них був доповнений Г. Гречановою, О. Салюком, Н. Кушнір. На тлі загальних тенденцій розвитку зображального аспекту народного мистецтва<sup>118</sup> вони започатковують напрям, що в останньому десятиріччі переважатиме й отримає назву «витинанкова графіка»<sup>119</sup>.

У 1990-х роках мистецтво витинання формується в новаційному руслі й характеризується кардинальними перетвореннями, яким сприяють загальна атмосфера пошуку перспективних підходів у різних сферах діяльності новоствореної української держави та принципові зміни, що відбуваються в галузі культури. У цей час декоративно-вжиткове мистецтво разом з усіма видами художньої діяльності утверджує свою важливу роль як суттєвого чинника гуманізації середовища<sup>120</sup>.

Активність самодіяльних і професійних митців у пошуках нових шляхів розвитку на тлі зникнення організаційних форм художніх промислів та загального економічного спаду в Україні дедалі частіше проявляється в мистецтві витинанки. Цьому сприяють не лише легка техніка й доступність матеріалів, але й гранична декоративність паперових творів, самодостатня художня мова. Важливу роль у пробудженні інтересу до мистецтва витинанки та збереженні його національного колориту відіграє новостворена Спілка майстрів народного мистецтва (нині – НСМНМУ).

Починаючи з 1990-х років, в атмосфері збереження орнаментальних і традиційних сюжетно-тематичних творів починають виразно домінувати спрямування з фігуративними ілюстративно-графічними проявами. До кінця десятиріччя, здебільшого під впливом розмаїття стилів професійних митців, це русло наповнюється асоціативно-абстрактними багатозначними образами.

Майстри-аматори свою творчість розпочинають, як правило, на основі використання давніх традиційних прийомів і схем. Загальнопоширені композиції Дерева життя, розквітлих «вазонів» набувають індивідуальних рис, залежно від додаткових елементів (антропо-, орніто- й зооморфних силуетів) і колористичного забарвлення передають величезне багатство художніх трактувань. Водночас широка популярність мистецтва витинанки іноді сприяє проявам самодіяльної творчості, що позбавлена художніх традицій. Можливість використання закордонного паперу й картону різного гатунку додає нові ефекти, наприклад, поєднання плоских і гофрованих площин (Людмила Проценко, «Звізда й Ангели», 1999 р., Київ), зіставлення різних контрастних фактур: шерехатих, блискучих, «під фольгу» (Світлана Рак, «Різдво. Дерево життя», 2006 р., Київ). З'являються майстри, котрі працюють зі шкірою (Валентина Шитікова, «Хоругва», 2007 р., с. Гвардійське Сімферопольського р-ну). Серед професійних митців зароджується техніка, ідентична створенню ліно-

<sup>112</sup> Лесів В. Столике сонце. – Івано-Франківськ, 2000. – С. 94–101.

<sup>113</sup> Лесів В. Виставка паперових прикрас, витинанок народних майстрів Тлумаччини: Каталог. – Тлумач, 1982. – С. 2; Станкевич М. Українські витинанки. – С. 84.

<sup>114</sup> Чугай Р. Мистецтво Яворівщини. – К., 1979. – С. 7.

<sup>115</sup> Коваль Я. Непроминальний чар витинанки: [про майстриню Л. Процик] // Чарівне веретено: Нариси. – Л., 1990. – С. 36.

<sup>116</sup> Яців Р. Мрія за фіранками Любові Процик // Витинанки Любові Процик. – С. 48.

<sup>117</sup> Дзвін. – 1996. – № 1. – С. 76–78, 82–86.

<sup>118</sup> Селівачов М. Лексикон української орнаментики... – С. 145.

<sup>119</sup> Міщенко Г. Мистецтво має бути дієвим у житті суспільства // Микола Теліженко: Витинанка. Альбом. – К., 2007. – С. 9.

<sup>120</sup> Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Зазнач. праця. – С. 192.



ритів, за якою симетричні й асиметричні форми з аркуша паперу отримують через вирізування тла із застосуванням різних різачків і ножів<sup>121</sup>.

Регіональні особливості витинанки в цей час майже стерті, стилістична мозаїка творчості майстрів вибудовує загальний простір мистецтва, акумулюючи національні риси, і, представляючи взаємовпливи мистецьких тенденцій, паперову пластику, характерну для різних регіонів.

Дедалі частіше твори-витинанки як досконалі графічні зображення з успіхом застосовують в ілюстрованих друкованих виданнях, часописах, газетах. Простота виготовлення й виразність мистецтва витинання відкрили широкі можливості для вивчення прийомів декоративного народного мистецтва в студіях, гуртках, на уроках образотворчого мистецтва та ручної праці школярів. Наприкінці 1990-х років художньо-пластичний потенціал мистецтва знаходить своє практичне застосування у вищих навчальних закладах України<sup>122</sup>.

Пошуки нових шляхів творчості привносять витинанки в доробок Андрія Куліша<sup>123</sup>, майстра з Харкова, який звертається до різної тематики<sup>124</sup>: розмаїтій Шевченкіани, сюжетів з усної народної творчості, історії запорозького козацтва, літературних творів («Лісова пісня», 1990 р.; «Покрова», 1992 р.)<sup>125</sup> та ін. Вирізають паперові твори місцеві митці Л. Скачек<sup>126</sup>, В. Лихвар.

Творчість майстрів Києва в цей період була представлена на спільній виставці «Витинанка сьогодні» (1992), організованій Галереєю мистецтв

НаУКМА (В. Корчинський, Ярослава Шекера, Ярослава Пришедько, Валерій Лапікура, Ігор Жук, Леоніла Стебловська, З. Косицька)<sup>127</sup>. Молода майстриня Катерина Корзаченко (с. Боденьки Вишгородського р-ну) у цей час виготовляла витинанки з різними орнаментальними прорізами в традиційних формах розет, квадратів, листів<sup>128</sup>.

Самобутнім художнім спалахом 1990-х років – початку ХХІ ст. залишається спадок Сергія Танадайчука (1963–2002) із Житомирщини (м. Бердичів)<sup>129</sup>. Познайомившись із мистецтвом витинанки в с. Петриківка, він з 1995 року на громадських засадах проводить заняття з розпису й витинанки в Бердичівському інтернаті для сиріт<sup>130</sup>. Згодом активна діяльність С. Танадайчука поширюється на видання серії популярних і дитячих видань («Бердичівське народне мистецтво»<sup>131</sup>, «Витинанкова газета»<sup>132</sup>), у яких домінує дохристиянська тематика (антропоморфні й фантастичні обожнені рукотвори). У започаткованій серії майстер видає також методичні посібники (вип. 17 і 18<sup>133</sup>).

Важливо, що С. Танадайчук створював оригінальні іграшки з паперу, традиційні для мистецтва витинанки<sup>134</sup>, але новаційні за формою та декором, – олені, коники, метелики, птахи тощо (НМНАПУ, інв. № НД-21932-35). До мистецтва витинання на Житомирщині в 1990-х роках звертаються також митці: М. Рачкован, Н. Штанова, І. Попова<sup>135</sup>.

<sup>121</sup> Польські народні витинанки: Каталог виставки / Muzeum Sztuki Ludowej. Otrebusy; Музей писанки, філія Музею нар. мистец. Гуцульщини та Покуття, Коломия; Ун-т. Каф. етнології. Музей мистецтв ім. Т. І. Дугаєва. Чернівці; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ; Музей нар. мистец. та побуту Гуцульщини. Косів. – Otrebusy, 2004. – С. 17.

<sup>122</sup> Тихонюк О. Витинанка у художньо-педагогічному процесі // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2009. – Вип. 15/16. – С. 212–217.

<sup>123</sup> Рідний край: Навч. посіб. з народознав. / Заг. ред. І. Прокопенка; НАПНУ; ХДПУ. – Х., 1994. – С. 261.

<sup>124</sup> Вакуленко О. Слобожанський Куліш: [про творчість майстра витинанки А. Куліша] // НМ. – 2005. – № 3/4. – С. 56, 57.

<sup>125</sup> Третяков Р. «Нічого кращого немає...»: [про творчість майстра витинанки А. Куліша] // Демократична Україна. – 1993. – 8 грудня; Никанорова О. Витинанки Андрія Куліша // Урядовий кур'єр. – 2003. – 20 вересня; Чернова Н. Душа в полоні кольорів: [про творчість майстра витинанки А. Куліша] // Слобідська Україна. – 2003. – 18 жовтня; Дубовик Є. Паперова весна: [про творчість майстра витинанки А. Куліша] // Трибуна трудящих: орган Харківської район. ради. – 2003. – 9 квітня; Підвисоцький В. «Витинанки моя доля»: [про творчість майстра витинанки А. Куліша] // Голос України. – 2003. – 20 вересня.

<sup>126</sup> Станкевич М. Українські витинанки. – С. 106.

<sup>127</sup> Нині – Галерея мистецтв ім. О. Замостян НаУКМА.

<sup>128</sup> Станкевич М. Українські витинанки. – С. 98.

<sup>129</sup> Чайківська В. Така доля Танадайчука... // ОМ. – 2003. – № 1. – С. 41; Шевчук А. Основи родоводу Сергія Танадайчука // ОМ. – 1999. – № 3/4. – С. 58.

<sup>130</sup> Танадайчук С. Витинанки. Витинанкові іграшки. – К., 2000. – Вип. 18. – С. 46. – (Серія «Бердичівське народне мистецтво»); Шевчук А. «... Здібним заздять, талановитим шкодять, геніальним мстять» // ОМ. – 2003. – № 1. – С. 42.

<sup>131</sup> У серії «Бердичівське народне мистецтво» витинанкам були присвячені такі випуски: Вип. 1 («Витинанки-іграшки». В. Зданевич); Вип. 5–12 («Дерево життя». С. Зданевич, Н. Гуменюк, А. Водолазкін, В. Водолазкін, В. Зданевич, Т. Чертко-Лозовик, І. Водоп'ян, Н. Назаров); Вип. 13–21, 25.

<sup>132</sup> Перший номер вийшов у 1998 році.

<sup>133</sup> Танадайчук С. Декоративне мистецтво: Розпис. Пластика. Витинанки. Писанки. – Бердичів, 1998. – С. 3–48. – (Серія «Бердичівське народне мистецтво»); Танадайчук С. Витинанки... – С. 5–48.

<sup>134</sup> Танадайчук С. Вступне слово // Віка Зданевич. Витинанки-іграшки. – Б. в. д. – Вип. 1. – 16 ілюстр. – (Серія «Бердичівське народне мистецтво»).

<sup>135</sup> Гарбузова Л. Зазнач. праця. – С. 79.

Подією, що принципово вирізняла мистецтво витинанки на тлі загальних змін у культурному житті України й надала векторного спрямування та оживила давні традиції мистецтва, стало Всеукраїнське свято «Українська витинанка» (1993), що було організовано на базі Могилів-Подільського будинку народної творчості та ВОЦНТ<sup>136</sup>. Ідеями й зусиллями координаторів, зокрема Марії Гоцуляк<sup>137</sup>, форум набув виразного національного звучання. Програма передбачала різні заходи для творчого зростання й удосконалення майстрів, найважливішою серед яких була зустріч більш, ніж тридцяти витинанкарів з різних областей України в с. Слобода-Яришівська (рідному селі М. Руденко) та творче спілкування з майстринею.

Розмаїття робіт, представлених на виставці, розкрило учасникам багато нових імен та осередків<sup>138</sup>, багатоплановість і тенденції розвитку

<sup>136</sup> Вінницький обласний Центр народної творчості, директором якого в 1993 році був Федір Панчук. Постійними організаторами свята також є Управління культури Вінницької облдержадміністрації, Могилів-Подільська райдержадміністрація та міська рада. Захід проходить за підтримки Міністерства культури і мистецтв України. Проект від початку був підтриманий Республіканським центром народної творчості та НСМНМУ в особі їхніх керівників: В. Подкопаєва й В. Прядки.

<sup>137</sup> У 1993 році – директор Могилів-Подільського будинку народної творчості, нині – директор Музею «Українська витинанка» ім. М. Руденко (м. Могилів-Подільський).

<sup>138</sup> Наталія Авдеєнко (с. Партизанське Дніпропетровського р-ну Дніпропетровської обл.), Антоніна Авдієнко (м. Лисичанськ Луганської обл.), Ганна Богуш (м. Бровари Київської обл.), Марія Бурдяк (с. Біле Чортківського р-ну Тернопільської обл.), Наталія Весеніна (Київ), Дмитро Власійчук (м. Хмельник Вінницької обл.), Лілія Волкова (Херсон), Оксана Городинська (м. Могилів-Подільський Вінницької обл.), Марія Гоцуляк (м. Могилів-Подільський Вінницької обл.), Клавдія Гуржій-Крохмаленко (Донецьк), Наталія Дубина (с. Брусилів Чернігівського р-ну Чернігівської обл.), Олена Запична (с. Перелесне Слав'янського р-ну Донецької обл.), Наталія Зіневич (м. Ірпінь Київської обл.), Валентина Замкова (Луцьк), Євдокія Капустинська (с. Бортники Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.), Тетяна Кармазіна (Луганськ), Марія Критович (с. Колінці Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл.), Віра Конська (Луцьк), Андрій Куліш (Харків), Надія Лукановська (Луцьк), Лариса Лузгіна (Запоріжжя), Дмитро Мимрик (с. Великий Говирлів Тербовлянського р-ну Тернопільської обл.), Антоніна Паталаха (м. Лисичанськ Луганської обл.), Марія Ремінецька (Тернопіль), Марія Руденко (с. Слобода-Яришівська Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.), Олександр Салюк (с. Саїнка Чернівецького р-ну Вінницької обл.), Петро Сензюк (Луцьк), Сергій Танадайчук (м. Бердичів Житомирської обл.), Лариса Шаран (с. Вінницькі Хутори Вінницької обл.).

витинання й усього декоративного мистецтва, також були проведені обговорення та майстер-класи<sup>139</sup>. Тоді ж, у 1993 році започатковано колекцію творів, на основі якої 2003 року створено громадський музей «Українська витинанка», у якому зберігаються роботи з усіх регіонів України. З'їзди майстрів витинання пройшли певний етап становлення, і на сьогодні вироблені організаційні традиції, що дозволяють планувати підготовку програми на міжнародному рівні<sup>140</sup>.

Завдяки творчій діяльності М. Руденко та її активному збиранню етнографічних матеріалів особливого розквіту в роки, що передували Святу витинанки (1993), та в подальший період набув осередок самого міста Могилів-Подільського й довколишніх поселень. Митці Олена Корсовська, Валентина Квасницька, Тетяна Онілова, Людмила Сорочинська, Юрій Кафарський, спілкуючись з майстринею, переймали регіональні традиції, прийоми й стиль, що в роботах кожного набули індивідуальних рис. Зокрема, Тетяна Мороховець започаткувала виготовлення з площинних ажурних вирізок-заготовок легких, об'ємних паперових іграшок («Павич»).

Серед послідовників М. Руденко особливою багатогранністю характеризуються доробки М. Гоцуляк<sup>141</sup> й Оксани Городинської. Багато зусиль М. Гоцуляк доклала у справу відродження мистецтва витинанки як професійний журналіст, публікуючи матеріали про наставницю та мистецтво вирізування<sup>142</sup>.

Неподалік від Могиліва-Подільського, що став уже новою столицею української витинанки, твори з паперу виготовляє лауреат Шевченківської премії, заслужений майстер народ-

<sup>139</sup> У 2002 році відбулося наступне, II Всеукраїнське свято «Українська витинанка»; у 2005 році – III, присвячене 90-річчю від дня народження народної майстрині М. Руденко; у 2008 році – IV. Координатори – директор Будинку народної творчості О. Городинська, директор Вінницького обласного центру народної творчості, заслужений діяч культури України – Тетяна Цвігун.

<sup>140</sup> *Титаренко В.* Свято витинанки у Могилів-Подільському // НМ. – 2008. – № 1/2. – С. 30–32.

<sup>141</sup> *Гоцуляк М.* Запрошую до світлиці. Мистецький фотоальбом з народної творчості: писанка, дряпанка, аплікація соломкою, вишивка, флористика, коренепластика, витинанка, малярство, народна іграшка. – Вінниця, 2007. – [С. 3–7].

<sup>142</sup> *Гоцуляк М.* Безсмертна філософія предків. – С. 8; *Гоцуляк М.* Мистецтво давнє, дивовижне. – С. 18; *Гоцуляк М.* Данина пам'яті Подільської берегині. – С. 4, 5; *Гоцуляк М. В.* Могилев-Подольський – столиця української вирізанки. – Приложение; *Гоцуляк М.* Відлетіла горлиця в небесні сади. – С. 56, 57 та ін.

ної творчості, Віктор Наконечний (с. Клембівка Ямпільського р-ну). Вирізування постає лише одним, але плідним доповненням художніх пошуків митця («У вирій», «Чорнобиль», 1998 р.). Традиції майстрів с. Саїнка (Вінницька обл.) у 1990-х роках продовжили учні О. Салюка: Катерина Будняк і Володимир Драгомир<sup>143</sup>.

Яскравим і важливим проявом відродження мистецтва витинанки в Україні в 1990-х роках стало використання його в роботі зі школярами та у вивченні зі студентами педагогічних навчальних закладів<sup>144</sup>. Передача основ народно-го декоративного живопису й ознайомлення з мистецтвом витинанки безперервно відбувалися в смт Петриківка (Дніпропетровська обл.), де навички витинання передавалися в родинях з давніх часів. Присвятила себе роботі з дітьми й Антоніна Авдієнко (1932 р. н.), відома майстриня мистецтва витинанки, донька Г. Гречанової. Вона довгий час вела гурток народних ремесел у місцевому Будинку піонерів (смт Петриківка). З 1988 року в с. Партизанське (Дніпропетровський р-н) продовжує сімейну традицію Наталія Авдеєнко (1957 р. н.)<sup>145</sup>, послуговуючись на заняттях з дітьми програмою, складеною разом з А. Авдієнко. Роботи майстринь цієї творчої династії неодноразово експонувалися на виставках<sup>146</sup>.

Починаючи з 1990-х років, у смт Царичанка (Дніпропетровська обл.) при районному Бу-

динку дитячої та юнацької творчості<sup>147</sup> діє єдина в Україні народна студія «Сонячна квітка», де навчає створювати барвисті композиції в руслі регіональних традицій Людмила Бабіч («Фіранка», 1995 р.). Твори талановитих учениць<sup>148</sup> – зримий розвиток давніх схем і мотивів у сьогоденні; їх часто експонують на районних, обласних і республіканських виставках<sup>149</sup>.

У Києві в Будинку вчителя етнографом Романою Кобальчинською в 1995–2003 роках було започатковано цикл лекцій з педагогами загальноосвітніх шкіл (клуб «Громниця»), де постійно ознайомлювали слухачів з різними українськими традиціями, зокрема пов'язаними з паперовими оздобами. Завдячуючи цим заходам, паперовий декор набув ширшої популярності, і мистецтву витинання починають навчати дітей у столичних гуртках. Однією з перших в Києві виникла студія школярів «Криниця народної творчості»<sup>150</sup>, організована Л. Проценко. Майстриня народного живопису Ольга Шинкаренко (Київ)<sup>151</sup> в роботі з дітьми в Центральному палаці школярів та юнацтва також з часом віддала перевагу мистецтву витинанки.

Починаючи з другої половини 1990-х років, майстри-педагоги активно обмінюються практичним досвідом, виходить низка авторських методичних розробок. Одним з перших таких видань стає посібник «Українські витинанки» Т. Побережнікової, у якому на засадах досвіду майстрині з Білгород-Дністровського витинання розглянуто як важливий чинник розвитку не лише образотворчих дисциплін, але й народознавчих<sup>152</sup>, через які діти глибше ознайомлю-

<sup>143</sup> Народні майстри Вінниччини. – С. 91.

<sup>144</sup> *Вербицька З., Калашик Н.* Витинанки. Образотворче мистецтво. – Т., 2009. – С. 8–27; *Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М.* Декоративно-прикладне мистецтво. – Л., 1992. – С. 219–227.

<sup>145</sup> Починаючи з 2003 року, керує гуртком «Витинанка» в Будинку дитячої творчості Дніпропетровського району (нині – Центр технічної творчості та дозвілля школярів і молоді).

<sup>146</sup> У 1979 році витинанка Г. Гречанової «Червоні маки» (ДНІМ, інв. № Х-1713) експонована на ВДНГ в Москві. У 1980 році твори Г. Гречанової (зокрема «Зозуля на калині», ДНІМ, інв. № Х-1378) та А. Авдієнко («Добрий ранок», ДНІМ, інв. № Х-1379) експоновані в Южно-Сахалінську на Далекому Сході. У Києві 1980 року в НМНАПУ на виставці були представлені витинанки Г. Гречанової «Зустріч» (ДНІМ, інв. № Х-1551), «Червона калина» (ДНІМ, інв. № Х-1552), «Килимок квітковий» (ДНІМ, інв. № Х-1553) та А. Авдієнко «Золота осінь» (ДНІМ, інв. № Х-1554). Роботи Н. Авдеєнко були експоновані на II Міжнародному фестивалі в Києві (1990), на II Всеукраїнському дитячо-юнацькому фестивалі традиційних народних промислів та ремесел в Дніпропетровську (1992), на обласній виставці декоративно-прикладної творчості «Таланти твої, Україно» (1993), на виставці творів родини в ДНІМ (2001).

<sup>147</sup> *Титарєва Л.* Хочу, щоб весь світ закохався у витинанку! І в Царичанку! [про майстра витинанки Л. Бабіч] // Зоря. – 2011. – 31 березня.

<sup>148</sup> Майстри традиційного народного мистецтва: Л. Дніпровська, М. Валешина, І. Смелікова, А. Дерев'янка, Н. Новоселя, О. Сабарня, Г. Ванда, а також активні учасниці Л. Колодяжна, І. Ткачова, О. Ткачова, В. Лутай, К. Гасанова, Л. Паталаха, О. Кучеренко, Л. Ляшко та ін.

<sup>149</sup> У Дніпропетровську фестиваль «Дзвени, бандуро, в козацькім краї» (1994); конкурс до 140-річчя з дня народження Д. Яворницького (1995); виставка «Собори наших душ» (1995). Починаючи з 2002 року, майстриня є постійним учасником виставок у Києві, Львові та інших містах.

<sup>150</sup> *Проценко Л.* Витинанка у дитячій творчості: Посібник методичних рекомендацій. – К., 2007. – 15 с.: ілюстр.

<sup>151</sup> *Шинкаренко Д.* Гімн матері-землі: [про творчість О. Шинкаренко] // НМ. – 2003. – № 3–4. – С. 22.

<sup>152</sup> *Побережнікова Т.* Українські витинанки: Методичні рекомендації для батьків, фахівців домашнього та початкового навчання. – Білгород-Дністровський, 1997. – С. 74, 77.



ються з нашою історією, культурними традиціями й обрядами.

У березні 1996 року при шосткинському міському Центрі естетичного виховання (Сумська обл.) Сергій Романцов<sup>153</sup> створив єдине тоді в регіоні творче об'єднання «Витинанки»<sup>154</sup> для навчання дітей віком від 8 до 16 років. Творчість колективу широко представлялася на різних виставках. Із часом С. Романцов свій практичний досвід для широкого загалу також запропонував в авторському навчально-методичному посібнику<sup>155</sup>.

У цей же період Валентина Коздровська присвячує багато зусиль пошукам особливостей слобідської витинанки. Витоки її творчості ґрунтуються на відновлених традиціях, що проявилися в авторському стилі хвилястими бароковими прорізами та м'якою кольоровою гамою («Осінь мелодія», 1998 р.). Згодом на Сумщині активно творять майстрині Н. Гудилко (с. Линове Путивльського р-ну) та В. Шовкун (м. Тростянець Сумської обл.).

На Сході та Півдні України в ці роки мистецтву витинанки навчають школярів майстри-педагоги: Лариса Лисицька (м. Лисичанськ на Луганщині), Олена Харченко (м. Бердянськ)<sup>156</sup>, Ірина Зяткіна (м. Бердянськ)<sup>157</sup>, Вікторія Федоренко (м. Софіївка Дніпропетровської обл.)<sup>158</sup>, Вікторія Мірошніченко (сmt Білозірка Херсонської обл.), Таїсія Гарварт (сmt Нововоронцовка Херсонської обл.), Олена Козявко (м. Баштанка Миколаївської обл.)<sup>159</sup>, Ірина Кузьменко (с. Маринівка Приморського р-ну)<sup>160</sup>, Жанна

Баркар (Одеса)<sup>161</sup>, Неля Рощина (с. Мирне Сімферопольського р-ну). Важливо, що всі вони беруть активну участь і в мистецькому житті країни, зокрема на міжнародних симпозіумах, присвячених мистецтву вирізування з паперу, що періодично відбуваються в Росії (Домодедовський історико-художній музей, Московська обл.), де мистецтво витинанок України представляли О. Харченко, І. Зяткіна, Л. Бабіч<sup>162</sup>.

Багато уваги роботі з дітьми присвячують і провідні майстри Поділля, які у власних неповторних стилях зуміли зберегти давні регіональні традиції: вирізування чотирирапортних і дзеркально-симетричних композицій з одного аркуша, домінанта фітомотивів, стійка іконографія місцевих схем квітучого Дерева життя тощо. Серед найдосвідченіших працівників – Людмила Філінська (Вінниця), Лариса Шаран<sup>163</sup> (сmt Вінницькі хутори Вінницької обл.), Світлана Дишук (м. Теплик Вінницької обл.), Ольга Вовк (м. Крижопіль Вінницької обл.), Оксана Цимбалюк (м. Дунаївці Хмельницької обл.).

У Львові майстриня Зоя Богдан на основі опанування практичних навиків витинанки заснувала дитячу студію «Равлик», де додатково вивчають з дітьми іноземні мови, засади етики тощо. Власний стиль З. Богдан постійно утримує рамки традиційних схем і мотивів: квіти, дерева, птахи («Сім'я», 2004 р., МНАПЛ, інв. № 20746). Багато працює з дітьми в Ужгороді закарпатська майстриня Емма Левадська<sup>164</sup>. Її вихованці з творчого об'єднання «Малий Лувер» (Ужгородська дитяча школа мистецтв) приймають участь і в республіканських, і в міжнародних виставках.

Навчання мистецтву витинанки активно впроваджується в художніх інститутах на уроках композиції зі студентами графічних і дизайнерських факультетів<sup>165</sup>, у Київському державному інституті дизайну ім. М. Бойчука (викладач – О. Владимірова), Південноукраїнському державному університеті ім. К. Ушинського, на кафедрі образотворчого мистецтва Волинського національного університету ім. Л. Українки (викладачі –

<sup>153</sup> Відмінник народної освіти (1991), Народний майстер України (2010).

<sup>154</sup> Міністерством освіти і науки України в 2005 році школі було присвоєно почесне звання «Зразковий художній колектив».

<sup>155</sup> Романцов С. Витинанки: Крок у майбутнє та сучасне. Програма гуртка «Витинанка». Методичні рекомендації. Навчально-методичний посібник для керівників гурткової роботи позашкільних закладів та вчителів загальноосвітніх шкіл. – 2-ге вид., доп. – Шостка, 2006. – С. 4–80.

<sup>156</sup> Творчість Олени Харченко: [ілюстрований каталог творів майстрині]. – Б. д. – [С. 3]; Забержевская Т. Еще не осень, но уже не лето [про майстриню О. Харченко] // Південна зоря. – 2008. – № 36 (7 березня).

<sup>157</sup> Зяткіна Ірина Анатоліївна: Витинанки. – [С. 3–48].

<sup>158</sup> Федоренко В. Витинанки – маленькі шедеври українського декоративно-прикладного мистецтва: Посібник для вчителів почат. кл. – Кривий Ріг, 2007. – С. 6–83.

<sup>159</sup> Козявко Олена: Витинанки: Альбом. – Баштанка, 2008. – С. 1–20.

<sup>160</sup> Кузьменко Ірина: Майстер декоративно-прикладного мистецтва... – [С. 1].

<sup>161</sup> Склярєнко В. М., Іовлева Т. В., Мірошнікова В. В., Панкова М. О. Україна: Повна енциклопедія. – Х., 2006. – С. 399.

<sup>162</sup> Заходи, започатковані науковим працівником Домодедовського історико-художнього музею (Росія), донькою і хранителем колекції художніх вирізок з паперу О. Петриченка – А. Петриченко.

<sup>163</sup> Панчук Ф. Ларисині витинанки // Вінничина. – 1995. – 8 березня; Кобильченко О. Мережане диво Лариси Шаран // Панорама. – 2004. – 10 квітня.

<sup>164</sup> Карпатська кантілена. Георгій та Емма Левадські: Каталог ретроспективної виставки творів. Живопис, графіка. – Ужгород, 2008. – 64 с.: ілюстр.

<sup>165</sup> Тихонюк О. Витинанка у художньо-педагогічному процесі. – С. 212–217.

О. Каленюк, Г. Вахрамеева). У рамках дисципліни «Декоративно-прикладне мистецтво» проходять лекції в Черкаському національному університеті ім. Б. Хмельницького<sup>166</sup>, у Вінницькому державному педагогічному університеті ім. М. Коцюбинського<sup>167</sup>. В Уманському державному педагогічному інституті вже наприкінці 1990-х років студент, а згодом провідний майстер витинанки Тарас Крамаренко (с. Литвинівка Жашківського р-ну Черкаської обл.) пише курсову й дипломну роботи з методики викладання витинання. Активністю в роботі серед студентства відзначилася діяльність викладачів-педагогів Полісся. Тут на базі Житомирського державного педагогічного університету ім. І. Франка Галиною Ямчинською з 1991 року було започатковано Малу академію «Витинанка»<sup>168</sup>. На заняттях отримали підготовку багато майстрів молодшого покоління<sup>169</sup>. Починаючи з 1998 року, викладачем Анатолієм Шевчуком уведено в програму декоративно-вжиткової творчості Житомирського училища культури ім. І. Огієнка курс «Мистецтво витинанки та етнокультурознавство». Студенти першого випуску<sup>170</sup> вперше в Україні захистили групову дипломну роботу «Галерея витинанки»<sup>171</sup>. У 2006 році А. Шевчук організує Всеукраїнську виставку на честь пам'яті С. Танадайчука (2006).

Традиції викладання мистецтва витинанки серед студентів Тернополя підтримує доцент кафедри Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка Володимир Мельник<sup>172</sup>. Львівські науковці (Євген Антонович, Раїса Захарчук-Чугай, М. Станкевич) створили один з найавторитетніших посібників для студентів педагогічних інститутів з вивчення теорії та історії декоративного мистецтва, зокрема й мистецтва витинанки<sup>173</sup>.

Виразна образність витинання сприяла використанню її в поліграфії, створенню цікавих й оригінальних ілюстрацій різних стилів для багатьох видань кінця ХХ – початку ХХІ ст. Здебільшого це фігуративні й орнаментальні композиції до поетичних збірок, творів літературної класики, історичних кіноповістей тощо.

Багатобарвними витинанками-ілюстраціями прикрасила збірку власних поезій «Мандала»<sup>174</sup> професор середньовічної німецької літератури<sup>175</sup>, поетеса Віра Вовк (Селянська) – українка, яка проживає в Бразилії та часто відвідує Україну. Це видання охарактеризовано мистецтвознавцями як «переклад із мови орнаменту на мову літератури»<sup>176</sup> (НМУНДМ, інв. № ДР-4552–4606). Авторськими витинанками оформили збірки власних поезій Христина Білоус («Вертепна зірка», 1992 р.)<sup>177</sup>; Надія Данилевська («Око сопілки», 2000 р.)<sup>178</sup>; Я. Шекера («Кольорова тиша», 1998 р.; «А небо журавками вишите», 2000 р.)<sup>179</sup>. Авторські вирізані твори ілюструють збірку нарисів та есе М. Гоцуляк «Пливе човен»<sup>180</sup>, її ж ілюстрації використані в збірці казок «Чарівне слово»<sup>181</sup>.

Плідним для поліграфії постав доробок З. Косицької<sup>182</sup>, витинанками якої ілюстрова-

<sup>166</sup> *Співак В., Фізер І.* Українська витинанка: Метод. вказівки до вивчення курсу «Українська витинанка» з практикумом у навч.-вироб. майстернях для студ. ІV курсу. – Черкаси, 2007. – С. 4, 5.

<sup>167</sup> Лекції з етнології, курс ст. викладача В. Косаківського.

<sup>168</sup> *Ямчинська Г.* Витинанка – тривкий пам'ятник народної творчості // Кожному мила своя сторона. Краєзнавчі нариси про видатних людей, минуле Житомирщини, обряди і звичаї населення краю: [зб.]. – Житомир, 1997. – С. 153.

<sup>169</sup> Н. Штарова (тематика – Шевченкіана), Н. Павлюченко (сюжети з легенд Полісся), Т. Улько (християнська тематика) та ін.

<sup>170</sup> Тетяна Маринкевич, Ольга Воробйова, Людмила Сушкевич, Ірина Ольшевська.

<sup>171</sup> *Шевчук А.* Українська образотворчість: пошуки істини. – К., 2007. – С. 99.

<sup>172</sup> *Мельник В.* Мистецтво витинанки та апікації: Навч. посіб. – Т., 2005. – С. 5–14.

<sup>173</sup> *Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М.* Декоративно-прикладне мистецтво. – С. 219–227.

<sup>174</sup> *Вовк Віра.* Мандала: Тексти й витинанки. – Ріо-де-Жанейро, 1980. – С. 11, 51.

<sup>175</sup> Державний ун-т у Ріо-де-Жанейро.

<sup>176</sup> *Жодані І.* Переклад з мови орнаменту на мову літератури у збірці Віри Вовк «Мандала» і «Казці про вершника» // Вісник Львівського університету. – Л., 2008. – Вип. 44. – Ч. 2. – С. 220–227. – (Серія філологічна).

<sup>177</sup> *Білоус Х.* Вертепна зірка: Для мол. та сер. шк. віку. – К., 1992. – С. 1–24.

<sup>178</sup> *Данилевська Н.* Око сопілки: [поезії]. – К., 2000. – С. 5, 12, 34.

<sup>179</sup> *Шекера Я.* Кольорова тиша. – К., 1998. – 48 с.; *Шекера Я.* А небо журавками вишите. – К., 2000. – 48 с.

<sup>180</sup> *Гоцуляк М.* Пливе човен...: [зб. нарисів]. – Вінниця, 2008. – С. 39, 108.

<sup>181</sup> Чарівне слово: екологічні казки, казки про тварин та явища природи. – Городок, 2007. – 30 с.: ілюстр.

<sup>182</sup> *Клименко О.* Витинанки Зінаїди Косицької // Буклет до виставки витинанок. – К., 1997. – [С. 2]: ілюстр.; *Гойденко О.* І виглядатиме з вікна мережаний різдвяний ангел: [інтерв'ю з майстром витинанки З. Косицькою] // Порадниця. – 1999. – 23 грудня; *Косицька З.* Методи народної педагогіки у виховному процесі недільної дитячої школи: 3 практики Свято-Макаріївського храму // Вісник православної педагогіки. – К., 2000. – № 1. – С. 71–77; *Косицька З.* Готуємося до свята: Великдень // Вертоград. – 1999. – № 1. – С. 11–12: ілюстр.



но<sup>183</sup> чотири видання: збірки поезій<sup>184</sup>, українських народних колісанок<sup>185</sup>, колядок і щедрівок<sup>186</sup> (НМНАПУ, інв. № НД-24264–24283). Разом з донькою Марією Янковою майстриня створила також дизайн книги біблійних оповідань для дітей молодшого шкільного віку «Небо і ми»<sup>187</sup>, у якій новаційним прийомом використано тло для вирізаних силуетів (фото різних хмарин і квітів), що значно збагатило палітру й техніку мистецтва витинання.

Граціозними графічними композиціями оформлює видання одеська майстриня Ж. Баркар<sup>188</sup>. Витинанки А. Куліша прикрасили книжку з дитячими іграми «Дзига»<sup>189</sup>, а також увійшли до посібника для вчителів «Образотворче мистецтво»<sup>190</sup>. Контрастні ефекти наявні в ілюстраціях Д. Власійчука до кіноповісті В. Остапова «Та понеси з України»<sup>191</sup> й майстрині Л. Процик до духовних поезій схимонахині Венедикти «Тобі, Господи!»<sup>192</sup>.

Майстриня Валентина Горіла (Чернігів) гнучкими фітоорнаментами прикрасила поезії-роздуми вчителя Мирона Білоуса, названими суголосно – «Витинанки»<sup>193</sup>. Архаїчними вирізаними деревами К. Хилюк оформлено казку А. Шевчука «Як в Україні витинанки

з'явилися»<sup>194</sup>. За допомогою творів О. Козявко (м. Баштанка Миколаївської обл.) образно розкрито настрої місцевих історичних оповідань у виданні «Легенди Баштанки»<sup>195</sup>. Упродовж 1990-х років періодично розміщували витинанки для оформлення сторінок в часописі «Жовтень» («Дзвін»)<sup>196</sup>, послуговувалися витинанками для дизайну газет «Літературна Україна»<sup>197</sup>, «Наша віра»<sup>198</sup>, дитячого часопису «Вертоград»<sup>199</sup> та іншої періодичної преси.

Барто зазначити, що на теренах України отримала розвиток і єврейська витинанка з властивими їй формами, які мають давні назви: «мізрах», «розалі», «мінора» (Л. Ерліх, «Мізрах», 2003 р., ВОКМ, інв. № НЖ-514). І хоча традиційна єврейська витинанка належить минулому, та в останнє десятиліття ХХ ст. настало її відродження як особливого виду мистецтва.

Широка популярність витинання часто знаходить своїх прихильників серед майстрів інших видів народної творчості. До нього звертаються художник-різьбяр Василь Слободянюк (Вінниця), майстер гобелена Євген Пілюгін (с. Решетилівка Полтавської обл.)<sup>200</sup>, модельєр-дизайнер Леся Теліженко (Черкаси). У кінці 1990 – на початку 2000-х років мистецтво витинання поповнюється генерацією молодих майстрів, серед яких виокремлюються постаті, чий твори значного особистісного звучання набули вже в ХХІ ст.: Ірина Кучма (Київ), Роман Кравців (Київ), Світлана Тесленко (Житомир), Ліна Концевич (Вінниця), Тетяна Філь (м. Липовець Вінницької обл.), Світлана Поляруш (Вінниця), Олександра Єфімова (смт Крижопіль Вінницької обл.), Наталія Гуляєва<sup>201</sup> (с. Рахни-Лісові Вінницької обл.), Сергій

<sup>183</sup> Матійчук М. «Мати й сонях» у Музеї Івана Гончара // Наш час. – 1997. – 19 грудня; «Кирилиця морозу на вікні...» // Літературна Україна. – 1998. – 15 січня; Історія українського мистецтва. – Т. 4. – С. 683.

<sup>184</sup> Ряст Ю. Мати й сонях: [поезії; ілюстр.-витинанки З. Косицької]. – К., 1997. – 58 с.: ілюстр.

<sup>185</sup> Мамина коліскова: Зб. автентичних народних колісанок / Упоряд. М. Пилипчак; ілюстр. З. Косицької. – К., 2003. – 28 с.: ілюстр.

<sup>186</sup> Колядки і щедрівки: Автентичні / Упоряд. М. Пилипчак; ілюстр. З. Косицької, М. Косицької. – К., 2007. – 127 с.

<sup>187</sup> Косицька З. Небо і ми: [оповіді зі святих іст. для мол. шк. віку] / Ілюстр. З. Косицької, М. Косицької. – К., 2008. – 130 с.: 26 ілюстр.

<sup>188</sup> Шаткіна Е. Педагогіка народного календаря у фольклорному колективі. – О., 2002. – С. 24, 41, 55, 79, 89.

<sup>189</sup> Дзига: укр. дит. й молодечі нар. ігри та розваги / Уклад.: В. Семеренський, П. Черемський. – Х., 1999. – С. 3–256.

<sup>190</sup> Образотворче мистецтво. Теорія навч. календарно-темат. планування. Основні поняття образотв. мистецтва. 1–7 кл.: Навч.-метод. посіб. – Х., 2001. – С. 145.

<sup>191</sup> Остапов В. Та понеси з України: Кіноповість. – К., 2001. – С. 10, 18, 26.

<sup>192</sup> Венедикта, схм.; студитка (Василина Щурат-Глуха). Тобі, Господи! – Л., 1997. – С. 1–20.

<sup>193</sup> Білоус М. Витинанки. Книга поезій: [ілюстрації-витинанки В. Горілої]. – Чернігів, 2001. – С. 3–70. – (Серія «Лауреати Премії ім. Бориса Грінченка Чернігівської обласної «Просвіти»»).

<sup>194</sup> Шевчук А. Як в Україні витинанки з'явилися: [текст укр., пол., англ. мовами]. – Житомир, 2004. – С. 5, 23, 29.

<sup>195</sup> Легенди Баштанки / Баштанський відділ культури та туризму. – Баштанка, 2009. – С. 3, 5.

<sup>196</sup> Жовтень. – 1982. – № 12. – С. 118–119; Дзвін. – 1996. – № 1. – С. 76–78, 82–86.

<sup>197</sup> Літературна Україна. – 1991. – 3 січня; 10 січня.

<sup>198</sup> Колядки з записника Ніни Матвієнко: [витинанки З. Косицької] // Наша віра. – 1993. – № 1 (січень); Данилевська Н. Мамина витинанка: [витинанки О. Данилевської] // Наша віра. – 1993. – № 2 (січень).

<sup>199</sup> Вертоград: [освітньо-виховний православний журнал для дітей] / [автор витинанки на титулі Є. Проценко]. – К., 2004. – № 110.

<sup>200</sup> Половка Н. Євген Пілюгін: «Намагаюся вловити досконалість» // Українська газета. – 2008. – 18–31 грудня.

<sup>201</sup> Гуляєва Н. Витинанка: Практичні рекомендації для вчителів та витинанкарів-початківців. – Вінниця, 2008. – С. 6.

Агафонов (сmt Оратів Вінницької обл.) та інші талановиті митці.

Аналіз численних витинанок ХХ ст. свідчить про величезне розмаїття народних, а згодом самодіяльних схем творів, що різняться характером орнаментально-композиційного вирішення, колоритом, а також технікою виконання. Завдяки віртуозності майстрів звичайні технічні прийоми виготовлення паперових оздоб початку ХХ ст. згодом постають ефективними засобами художньої виразності, що наприкінці 1990-х років уже починають виразно домінувати: складання аркуша за різними схемами, різні ритми рапортності та видів симетрії тощо.

Витинанки як вид ручного оздоблення до кінця ХХ ст. набувають широкої популярності, ор-

ганічно вписуючись у сучасні інтер'єри, які часто виконані в безликому стандартному стилі, додають їм колориту, національного звучання, індивідуального шарму.

Незважаючи на різні зміни в суспільстві, що супроводжують його історію впродовж усього ХХ ст., мистецтво витинанки й до сьогодні залишається живою часткою народного, самодіяльного й професійного мистецтва. Завдяки виразній декоративності виконання та доступності техніки воно має широкі перспективи для розвитку й практичного застосування в сучасному побуті, при оформленні інтер'єрів, екстер'єрів, а також у поліграфічній продукції.

З. КОСИЦЬКА

## Список ілюстрацій

1. Витинанка «Дівчина». 1913 р. с. Петриківка, Катеринославська губ. (нині – Дніпропетровська обл.). Папір; витинання. Оpubліковано у виданні: *Станкевич М.* Українські витинанки. – К., 1986. – С. 43.
2. *В. Вовк.* Декоративне панно. 1936 р. смт Петриківка, Дніпропетровська обл. Папір; витинання. НМУНДМ. Фото З. Косицької.
3. Витинанка «Букет». 1938 р. Поділля. Папір; витинання. НМУНДМ. Фото З. Косицької.
4. Витинанка. Перша половина ХХ ст. Кам'янець-Подільський р-н, Хмельницька обл. Папір; витинання. НМУНДМ.
5. Витинанка. 1926 р. с. Клембівка, Вінницька обл. Папір; витинання. НМУНДМ. Фото З. Косицької.
6. Витинанка. Перша третина ХХ ст. с. Тиманівка, Вінницька обл. Папір; витинання. НМЛ. Фото З. Косицької.
7. Витинанки. Перша третина ХХ ст. Нині – Кам'янець-Подільський р-н, Хмельницька обл. Папір; витинання. НМУНДМ. Фото В. Корчинського.
8. *О. Отаманюк.* Витинанка «Баришні». 1928 р. с. Бакота, Хмельницька обл<sup>1</sup>. Папір; витинання. Оpubліковано у виданні: *Гагенмейстер В.* Настінні паперові прикраси Кам'яниччини. – Кам'янець-Подільський, 1930. – Табл. 13.
9. Витинанка «Дерево». 1927 р. с. Слобідка-Рихтівська, Хмельницька обл. Папір; витинання. Оpubліковано у виданні: *Гагенмейстер В.* Настінні паперові прикраси Кам'яниччини. – Табл. 7.
10. Композиція під шпалери. Початок ХХ ст. Нині – Буцацький р-н, Тернопільська обл. Папір; витинання. НМЛ. Фото З. Косицької.
11. Композиція хрещата. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. с. Стриганці, нині – Івано-Франківська обл. Папір; витинання. МЕХП ІН НАНУ. Фото З. Косицької.
12. Витинанки. Початок ХХ ст. Галичина. Папір, витинання. НМЛ. Фото З. Косицької.
13. Композиція стрічкова. 1909 р. м. Стрий, нині – Львівська обл. Папір; витинання. НМЛ. Фото З. Косицької.
14. Композиція стрічкова. 1937 р. с. Стриганці, нині – Івано-Франківська обл. Папір; витинання. МЕХП ІН НАНУ. Фото З. Косицької.
15. Композиція стрічкова. 1937 р. с. Стриганці, нині – Івано-Франківська обл. Папір; витинання. МЕХП ІН НАНУ. Фото З. Косицької.
16. Фіранка. 1958 р. с. Родниківка, Черкаська обл. Папір; витинання, розпис. МЕХП. Фото З. Косицької.
17. *С. Батюк.* Витинанка. 1964 р. с. Салівка, Тернопільська обл. Папір; витинання. НМУНДМ. Фото З. Косицької.
18. *Г. Скрипка.* Фіранка. 1958 р. с. Заболотівка, Тернопільська обл. Папір; витинання, розпис. МЕХП. Фото З. Косицької.
19. *П. Глуценко.* Витинанка «Сніжинки». 1966 р. м. Київ. Папір; витинання. НМУНДМ. Фото З. Косицької.
20. *М. Павлова.* Витинанка «Півні». 1967 р. Київ. Папір; витинання. НМУНДМ. Фото З. Косицької.
21. *М. Муха.* Витинанка. 1972 р. с. Михайлівка, Черкаська обл. Папір; витинання. НМІУ. Фото З. Косицької.
22. *О. Салюк.* Витинанка «Дерево». 1993 р. с. Саїнка, Вінницька обл. Папір; витинання. Оpubліковано у виданні: *Майстри витинанки: Всеукраїнське свято «Українські витинанки».* м. Могилів-Подільський: [Каталог] – Могилів-Подільський, [1993]. – С. [29].
23. *О. Салюк.* Витинанка «Дятел на калині». 1972 р. с. Саїнка, Вінницька обл. Папір; витинання. НМНАПУ. Фото З. Косицької.
24. *Н. Кушнір.* Витинанка «Дерево». 1972 р. с. Саїнка, Вінницька обл. Папір; витинання. НМУНДМ. Фото В. Корчинського.
25. *М. Руденко.* Витинанка «Братки». 1976 р. с. Слобода-Яришівська, Вінницька обл. Папір; витинання. НМНАПУ. Фото З. Косицької.
26. *К. Гуржій-Крохмаленко.* Витинанка «Малинові квіти». 1987 р. Донецьк. Папір; витинання. НМНАПУ. Фото З. Косицької.

<sup>1</sup> З 1981 року село затоплене водами Дністровського водосховища.

27. *Л. Лузгіна*. Витинанка «Сусідки». 1987 р. м. Запоріжжя. Папір; витинання. НМНАПУ. Фото З. Косицької.
28. *Г. Гречанова*. Панно із циклу «Катерина» (за поемою Т. Шевченка). 1987 р. смт Петриківка, Дніпропетровська обл. Папір; витинання. НМНАПУ. Фото З. Косицької.
29. *П. Штурнак*. Витинанки («кочіли квадратів»). 1989 р. с. Колінці, Івано-Франківська обл. Папір; витинання. НМНАПУ. Фото З. Косицької.
30. *А. Авдієнко*. Витинанка «Веселі дзвіночки». 1990 р. смт Петриківка, Дніпропетровська обл. Папір; витинання. НМНАПУ. Фото З. Косицької.
31. *І. Зяткіна*. Витинанка «Церква Різдва Богородиці. Києво-Печерська Лавра». 1999 р. м. Бердянськ, Запорізька обл. Папір; витинання. Фото І. Зяткіної.
32. *Л. Процик*. Витинанка (за віршем В. Симоненка «Лебеді материнства»). 1999 р. м. Львів. Опубліковано у виданні: Витинанки Любові Процик: [Альбом]. – Л., 1999. – С. 31.
33. *А. Куліш*. Витинанка «Лісова пісня». 1990 р. смт Зернове, Харківська обл. Папір; витинання. Фото А. Куліша.
34. *М. Кривович*. Витинанка «Килимок». 1989 р. с. Колінці, Івано-Франківська обл. Папір; витинання. НМНАПУ. Фото З. Косицької.
35. *В. Коздровська*. Витинанка «Рожева квітка». 1999 р. м. Суми. Папір; витинання. Фото В. Коздровської.
36. *Н. Авдеєнко*. Витинанка «Під сонечком». 1997 р. смт Петриківка, Дніпропетровська обл. Папір; витинання. Фото Н. Авдеєнко.
37. *З. Косицька*. Витинанка «Ангели». 1995 р. м. Вишневе, Київська обл. Папір; витинання. Фото З. Косицької.
38. *С. Ганадайчук*. Витинанка «Дерево життя». 1996 р. м. Бердичів, Житомирська обл. Папір; витинання. НМНАПУ. Фото З. Косицької.
39. *Д. Власійчук*. Витинанка «Новорічна переберія». 2000 р. м. Хмільник, Вінницька обл. Папір; витинання. Фото Д. Власійчука.
40. *М. Гоцуляк*. Витинанка «На Великдень сонце грає». 2000 р. м. Могилів-Подільський, Вінницька обл. Папір; витинання. Фото М. Гоцуляк.
41. *Л. Шаран*. Витинанка «Подільські мотиви». 1998 р. смт Вінницькі Хутори, Вінницька обл. Папір; витинання. Фото Л. Шаран.
42. *О. Харченко*. Витинанка «Легенда про Хортицький Дуб-Стародуб». 2007 р. м. Бердянськ, Запорізька обл. Папір; витинання. Фото О. Харченко.
43. *О. Городинська*. Витинанка «Трійця». 2005 р. м. Могилів-Подільський, Вінницька обл. Папір; витинання. Фото О. Городинської.
44. *В. Наконечний*. Витинанка «Перед вирієм». 2000 р. с. Клембівка, Вінницька обл. Папір; витинання. Фото З. Косицької.
45. *Ж. Баркар*. Витинанка «Благовіщення». 2002 р. м. Одеса. Папір; витинання. Фото Ж. Баркар.

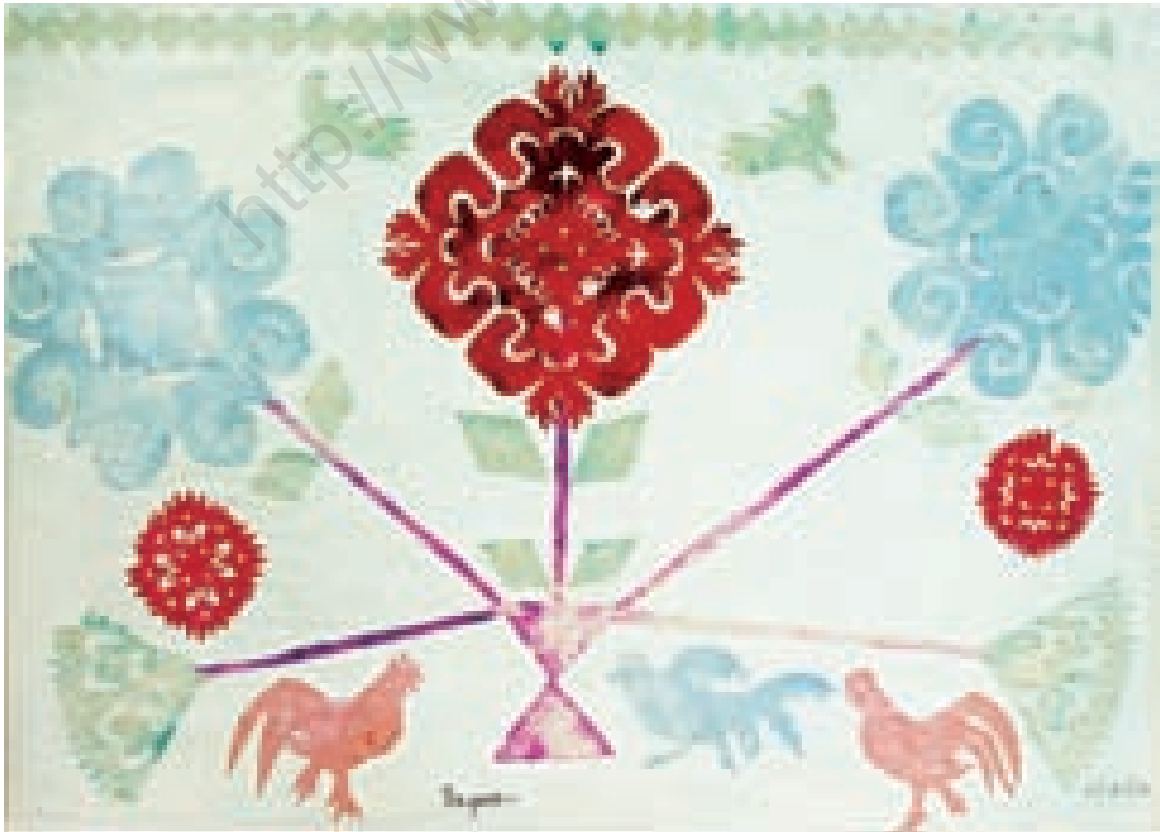


1



2

3

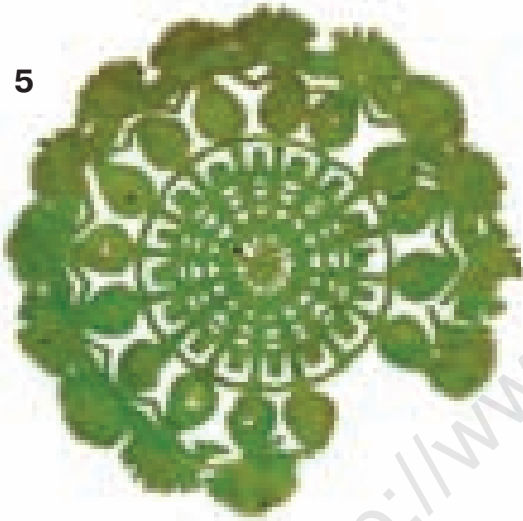




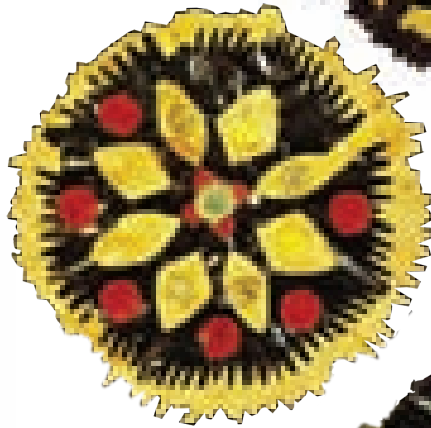
4



5



7



6



8



9



10



11



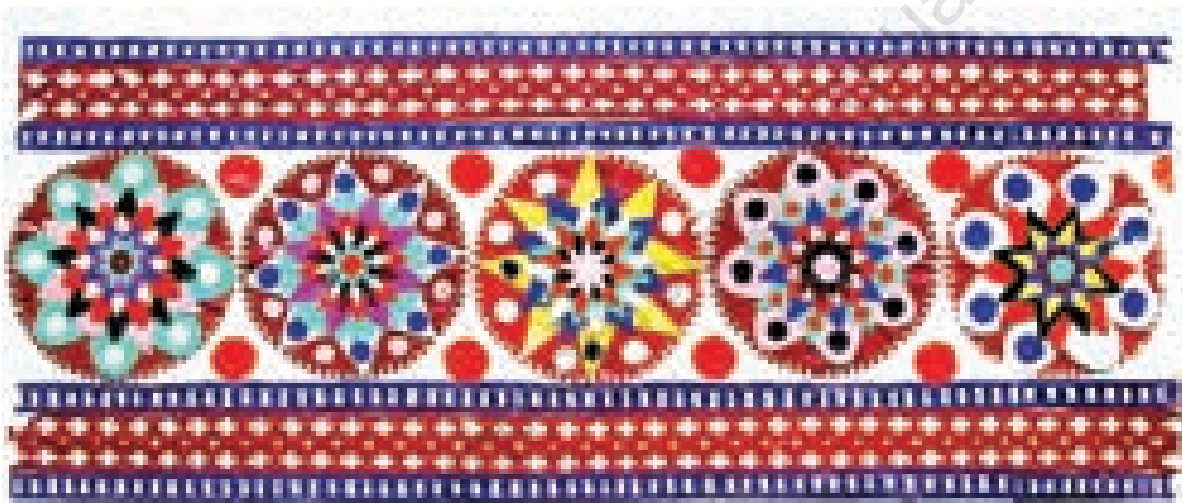
12



13



14

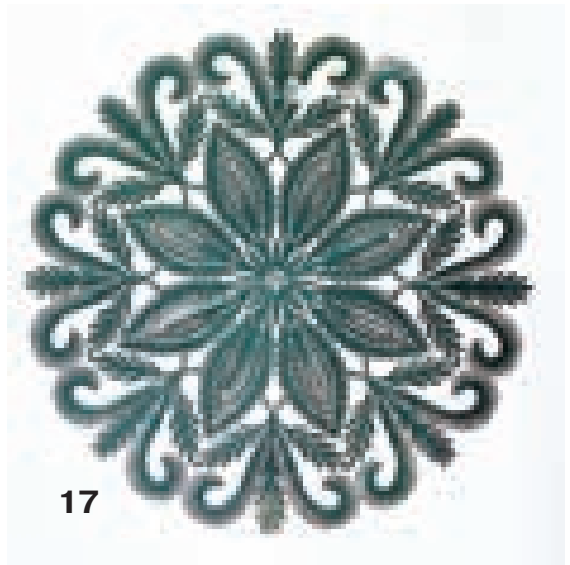


15





16



17

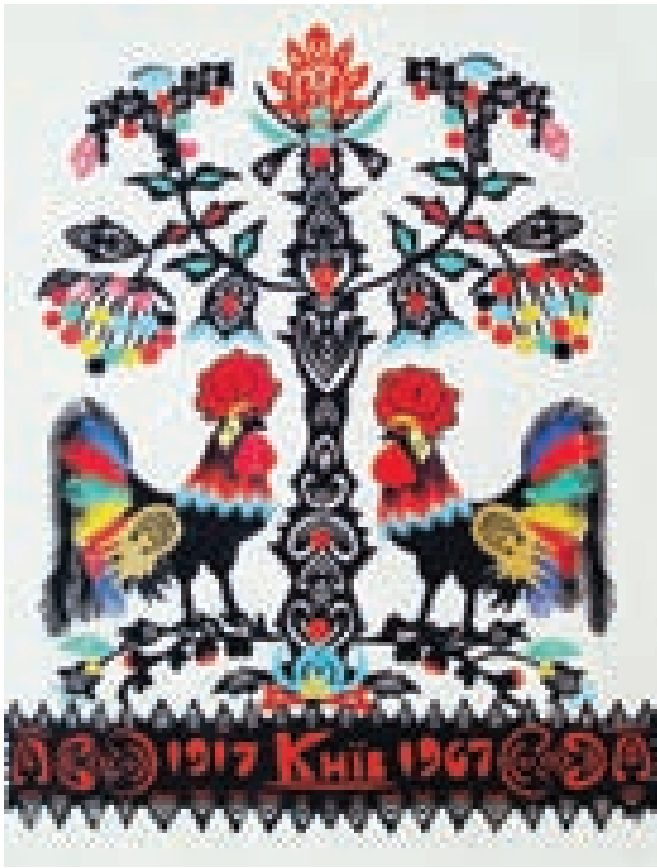
18



19







20

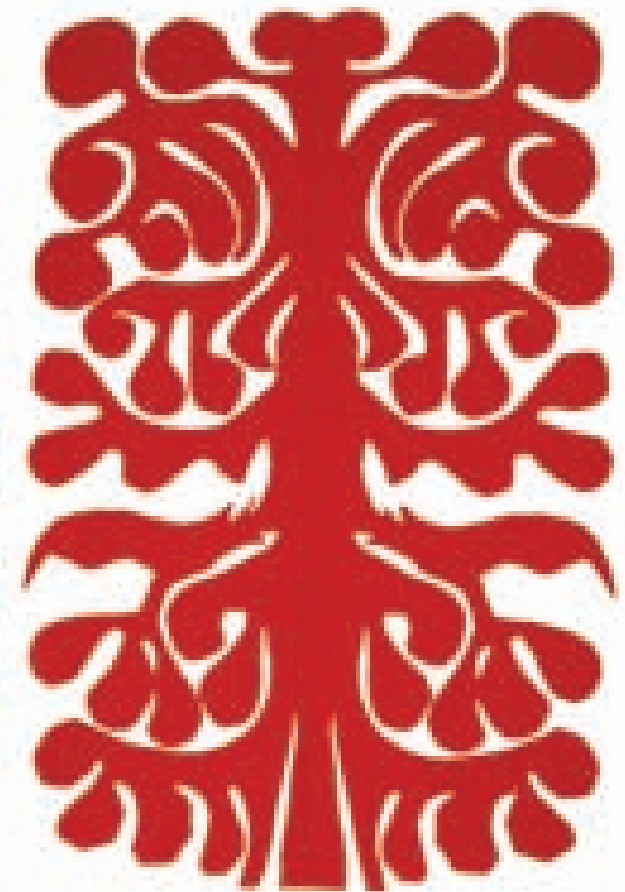


21

22



23



24



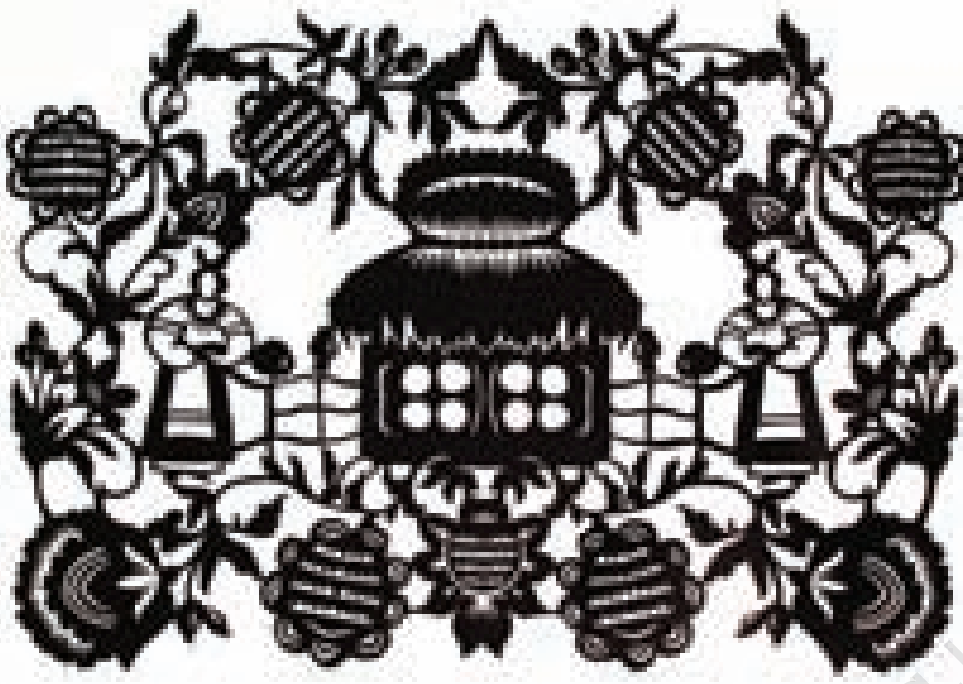
25



26



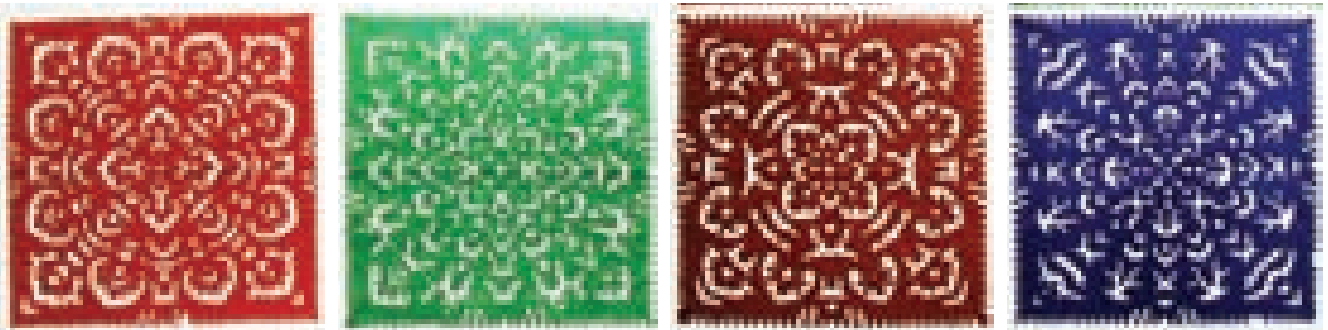
27



28



29





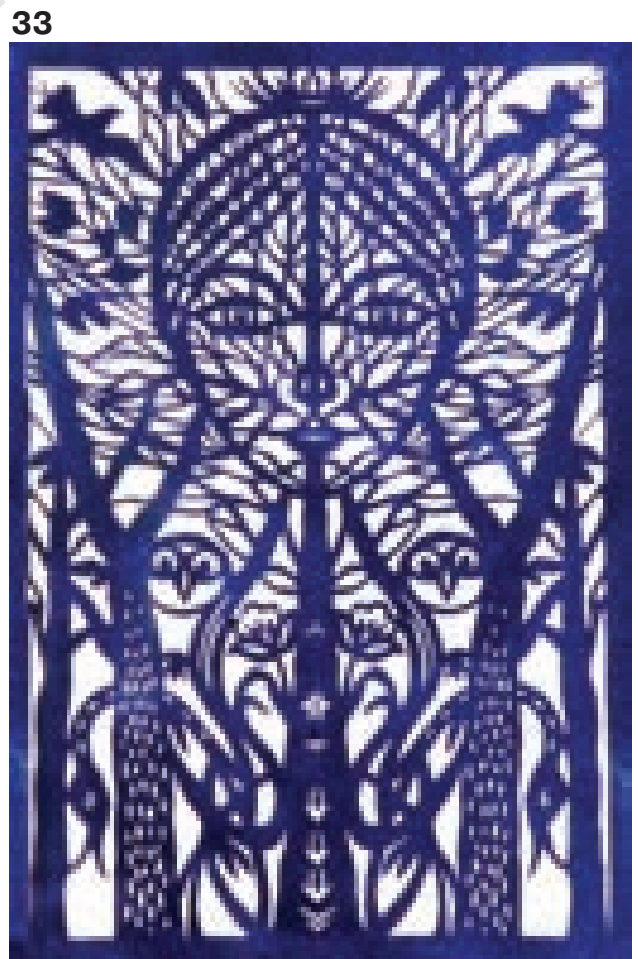
30



31



32



33

34



35





36



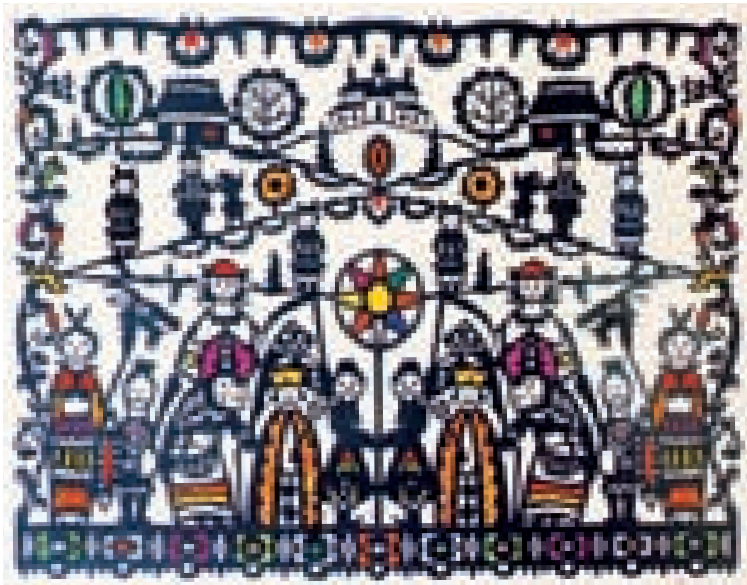
37



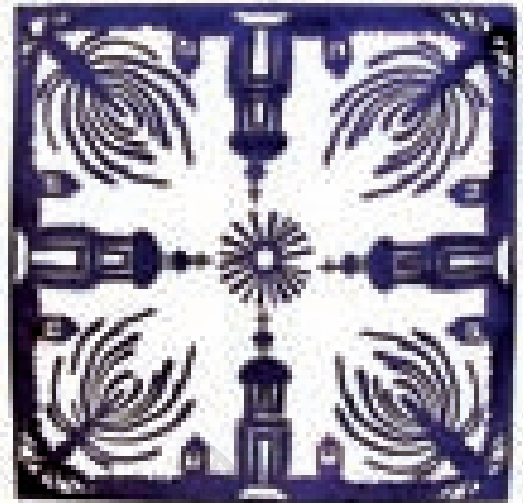
38



39



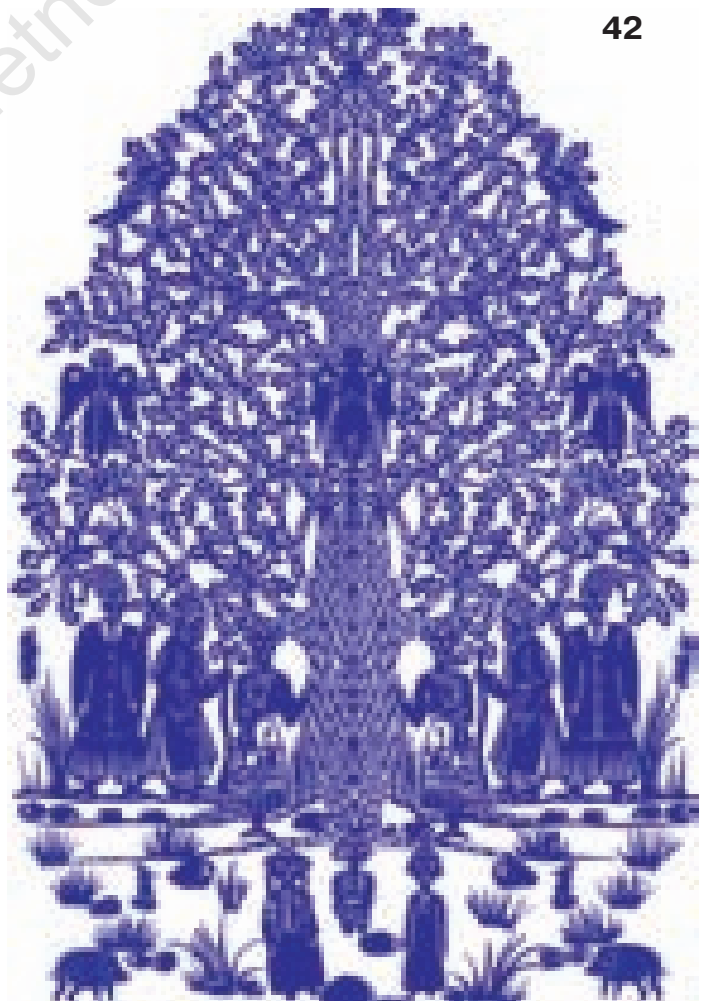
40

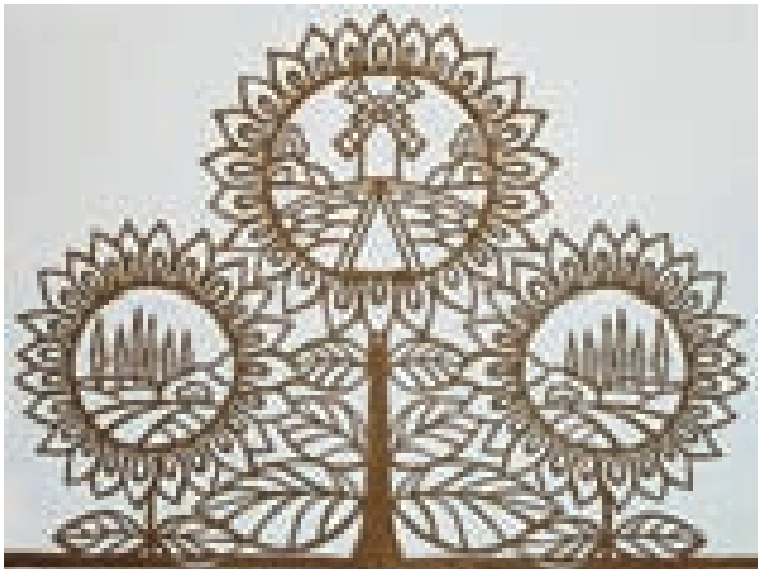


41

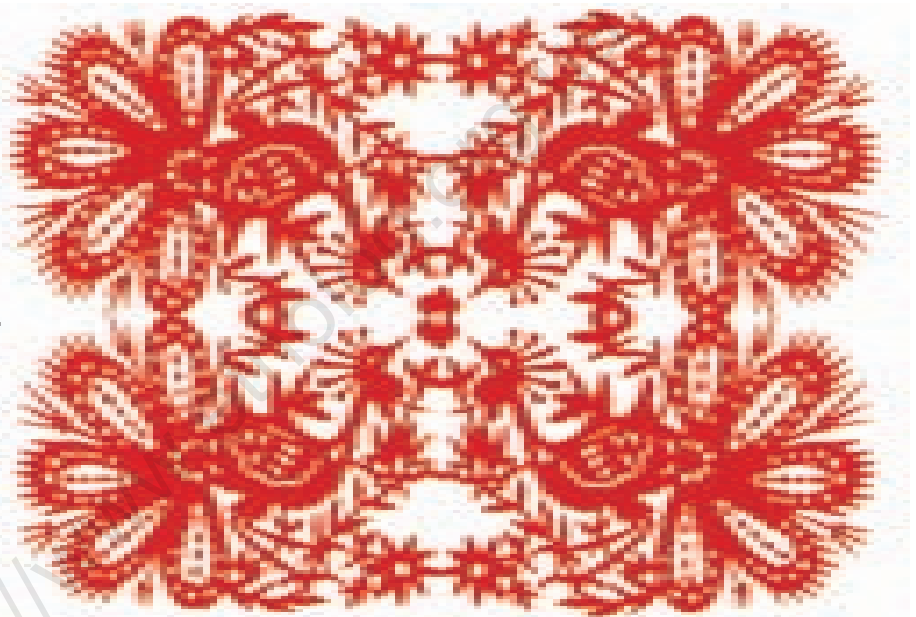


42





43



44



45

# Малювання



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

*М. Примаченко.* «Дикий чаклун» (фрагмент). 1977 р. Папір, гуаш.  
Опубліковано у виданні: Народне мистецтво. – 2008. – № 1/2. – С. 4 обкладинки



## ХАТНЄ МАЛЮВАННЯ

Одним з яскравих і багатогранних явищ народного мистецтва України ХХ ст. є хатнє малювання. Розписами прикрашали житло й господарські будівлі українці, росіяни, болгари, чехи, словаки, поляки, волохи, молдавани, греки та німці. Елементи малювання було виявлено в житлових інтер'єрах кримських татар.

Українське хатнє малювання розвивалося за традиціями попередньої доби<sup>1</sup>, але, на відміну від ХІХ ст., лише в одному напрямі – пластичного фольклору, тобто розпису побілених ззовні й усередині хат, який виконували самі селянки, упорядковуючи житло. Малярські оздоблені інтер'єрів митих хат, характерні для Слобожанщини й Південно-Східної Полтавщини другої половини ХІХ ст., у ХХ ст. вже не робили, навпаки, господарі часто їх забілювали разом з усією площиною дерев'яної митої стіни.

Селянське малювання існувало в двох художніх формах – малювання на стіні (стінопис), поширене в усіх районах побутування цього різновиду декору, і малювання на папері, яке імітувало фрагменти стінопису (мальовки, стьожки) та текстильні вироби (лиштви, рушники, килимки), і було характерне для Лівобережної Катеринославщини. Хоча мальовані рушники, що «увійшли в моду» в 1910–1920-х роках, було зафіксовано також на Чернігівщині, Полтавщині та Київщині<sup>2</sup>.

Оригінальні стінописи досліджуваного періоду внаслідок видової специфіки, звичайно, не збереглися. Уявлення про цей різновид хатнього малювання надають матеріали збирачів – нотатки, фотографії, копійовані матеріали (кальки й замальовки). Малювання на папері репрезентують нечисельні оригінальні взірці – мальовки, стьожки, лиштви, рушники та килимки.

Упродовж ХХ ст. хатнє малювання в тій чи тій формі було виявлене в більшості регіонів України, але найбільше матеріалів зібрано на Катеринославщині, Поділлі та Лемківщині, що дозволяє докладніше охарактеризувати це художнє явище, визначити техніку, технологію, композиційні прийоми, розглянути стилістичні особливості.

<sup>1</sup> Див.: *Смолій Ю.* Малювання // *Історія декоративного мистецтва: У 5 т. – К., 2009. – Т. 3. – С. 181–190.*

<sup>2</sup> *Смолій Ю.* Українські мальовані рушники першої третини ХХ століття: проблема імітації в народному мистецтві // *МІСТ. – К., 2005. – Кн. 2. – С. 248–255.*

На *Катеринославщині* хатнє малювання набуло значного поширення впродовж першої третини ХХ ст. Завдяки зусиллям збирачів (Євгенії Евенбах, Миколи Валукінського, Євгенії Берченко, Онисима Горбаня, Ксенії Голлобової, Василя Соляника, Івана Шаповала, Ол. Різника-Парченка, Василя Свічкарьського, Олександра Стативи та багатьох невідомих), здебільшого під егідою директора Катеринославського музею<sup>3</sup> Дмитра Яворницького, було зібрано понад тисячу зразків у вигляді кальок і замальовок (стінопис) та автентичних матеріалів (малювання на папері), третина з яких нині зберігається в музеях Дніпропетровська, Санкт-Петербурга, Харкова, а також Києва.

Згідно із сучасними джерелами, у Катеринославській губернії існувало понад п'ятдесят осередків, розташованих на території правобережних Верхньодніпровського й Катеринославського повітів і лівобережних Новомосковського, Павлоградського та Бахмутського. Усі осередки українські, крім одного – волоського, виявленого в Бахмутському повіті<sup>4</sup>.

За ознакою наявності локальної традиції малювання на Катеринославщині можна окреслити основні ареали його побутування. На правому березі Дніпра (за його течією): понизов'я Омельника – Дніпрове узбережжя; Дніпрове узбережжя від верхів'я до гирла Мокрої Сури; приміські узбережні села Катеринослава; межиріччя Томаківки, Базавлука, Чортомлика, Солонї. На лівому березі: Дніпрове узбережжя; межиріччя Орелі, Протовчі, Кільчені, Самари; центральна частина Павлоградського повіту<sup>5</sup>.

Але слід зауважити, що загалом тогочасні заходи зі збирання зразків хатнього малювання були спорадичними, спонтанними й неповними. Не було проведено жодного спеціалізованого

<sup>3</sup> Музей у Катеринославі було засновано в 1849 році як Громадський музей старожитностей (на основі приватних збірок). Надалі він мав такі назви: від 1902 року – Катеринославський обласний музей ім. О. М. Поля, від 1919-го – Катеринославський народний музей, від 1924-го – Катеринославський (від 1926 року Дніпропетровський) крайовий історично-археологічний музей, від 1935-го – Дніпропетровський історичний музей, від 1940-го – Дніпропетровський історичний музей ім. Д. І. Яворницького. У 2010 році йому надано статус національного.

<sup>4</sup> *Смолій Ю.* Осередки селянського хатнього малювання Катеринославщини першої третини ХХ століття: до історії дослідження // *Студії мистецтвознавчі. – 2003. – Чис. 3. – С. 79–92; Смолій Ю.* Хатнє малювання Петриківки другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття (витоки, еволюція, художні особливості): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2011.

<sup>5</sup> *Смолій Ю.* Хатнє малювання Петриківки... – С. 8.

обстеження території всієї губернії, мистецтвознавчі студії 1920-х років ґрунтувалися здебільшого на інформації етнографів і художників початку ХХ ст., що, зрештою, значно звузило коло досліджень. Тобто насправді кількість осередків могла бути набагато більшою, а ареали – ширшими. Крім того, увагу приділяли лише українським осередкам, хатнє малювання волохів лишилося недослідженим.

Зазвичай українське житло на Катеринославщині ретельно впорядковували чотири рази на рік – на Різдво, Великдень, Трійцю та Покрову<sup>6</sup>, а також на весілля. Незалежно від конструкції стін (каркасної, монолітної), хати (а також деякі господарські будівлі) мазали й білили переважно крейдою. Потім їх прикрашали, у тому числі й малюванням (здебільшого рослинного характеру), яке існувало в двох художніх формах – на стіні та на папері. Стінописи були характерні для всіх осередків, ними декорували екстер'єри та інтер'єри хат, екстер'єри господарських будівель. Зразки малювання на папері, якими прикрашали хатні інтер'єри, виготовляли здебільшого в селах Новомосковського повіту.

Звернення до певного способу декорування (малювання, розфарбування, пластики), міра й характер його застосування, питома вага в загальному художньо-композиційному вирішенні були зумовлені кількома факторами: локальною традицією, естетичними смаками й уподобаннями господарів оселі й, нарешті, сезонно-кліматичними особливостями.

На Катеринославщині малювання виконувало суто естетичну функцію, що засвідчують нотатки тогочасних збирачів і спогади старших майстринь. Так, Є. Евенбах зазначала, що в малюванні «майстриня демонструє свій хист, так само як у вишивці й ткацтві»<sup>7</sup>. Є. Берченко вважала, що «коли ж під впливом економічних умов форми домашнього замкненого господарства на селі почали заступати форми грошового господарства (напередодні ХХ ст.), це хатнє доморобництво [килими, тканини, вишивки, писанки, посуд, кахлі. – Ю. С.] почало вмирати, а любов до барвистої взірності не вмерла; не вмерла й потреба виявляти її в своїй

творчості; тоді до помочі стало малювання, що й дешевше і менше часу на нього доводиться витратити, а тим часом дає всі можливості виявити малярські вподобання»<sup>8</sup>. Характерно, що в спогадах жодної старшої майстрині не міститься згадок про обрядову роль малювання, як, наприклад, на Поділлі, або ж про «залишкову обрядовість», як на Слобожанщині, де малювана квітка була ознакою того, що в родині живе доросла дівчина («а то як же, дівка є, а квітки в хаті нема»<sup>9</sup>).

Крім того, у створенні малювання не було суворо регламентованої, обов'язкової періодичності. «Трапляється навіть так, що молодиця побачить в кого з сусідок узор, який їй більше до вподоби припадає, аніж свій, прийде додому, зошкребе старий розпис та по пам'яті розмалює хату так, як ото в сусідки бачила. Так роблять вони у вільний час; якщо-ж треба побілити хату в середині літа, як жнива надійшли, то вже про розписи не доводиться думати. Так само, коли білять хату восени, як ото знадвору розпис псують дощі, а в середині дим, селянки залишають старий розпис або-ж зовсім не роблять ніякого»<sup>10</sup>.

Квітчали хату й жінки «поважного віку» (років до сорока п'яти), але «без великого інтересу, часто тільки тому, що їх прохають про це молоді дочки, що вчаться, дивлячись на материну працю. Така жінка не дуже любить знову розмалювати хату кожного разу, як білить її. У неї один розпис лишається на рік, на два, на три»<sup>11</sup>.

У багатьох селах будівлі декорували на замовлення й відомі, визнані майстрині за певну платню. «Через те, що тут на розмалювку хати треба витратити деякі кошти, малюваних хат тут менше, а до розписів ставляться тут обережніше; звичайно селянки, в хатах яких є такі розписи, пильнують їх, як білять хату, захищають їх від псування, так що один розпис прикрашає хату кілька років»<sup>12</sup>.

Показовою є мотивація відмови від застосування малювання: «не було часу» або «обридло»<sup>13</sup>, що, на наш погляд, було б неможливим за умов дії обряду.

<sup>6</sup> Берченко Є. Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині // Науковий збірник Харківської науково-дослідчої кафедри історії української культури. – К., 1927. – Ч. 7. – Вип. 1. – С. 74.

<sup>7</sup> Евенбах Є. Розповідь про українське народне мистецтво – малювання печей в хатах і про селянський побут в Україні 1913 р. / Записала Е. І. Голубева. – 1979. – Машинопис (рос. мовою). – Архів ДНІМ, Арх-46449, арк. 2.

<sup>8</sup> Берченко Є. Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. Дніпропетровщина. – Х.; К., 1930. – Зош. 1. – С. 9.

<sup>9</sup> Харузина В. Етнографія: курс лекцій, читаних в Імператорском московском археологическом институте имени Николая II. – М., 1914. – Вип. II. – С. 191.

<sup>10</sup> Берченко Є. Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. – С. 75.

<sup>11</sup> Там само. – С. 74.

<sup>12</sup> Там само. – С. 75.

<sup>13</sup> Там само.

Малювали переважно жінки, рідко – чоловіки. На Правобережній Катеринославщині активнішими були молодиці, які почували себе господарями в хаті, дівчатам же часто просто забороняли псувати стіни<sup>14</sup>; на Лівобережній, навпаки, малювали здебільшого дівчата, а заміжні жінки лише як випадала вільна хвилинка<sup>15</sup>. Загалом, «селянки-художниці здебільша зовсім неписьменні, ніде не вчилися, рідше малописьменні. З молодих дівчат цікавляться й малюють тії, що або й трохи до школи не ходили, або ж училися дуже недовго, одну зиму, напр. Хто закінчив школу – не малює зовсім і не цікавиться тим малюванням»<sup>16</sup>.

Чоловіки бралися за цю роботу рідко, причому виключно молоді й неодружені. «Чоловіки, звичайно, соромляться такої неповажної праці, добре ще, як не глузують з неї, мов з бабських витівок, та й взагалі – працювати глиною – жіноча справа»<sup>17</sup>. Але в с. Петриківка, коли виготовлення зразків малювання на папері набуло ознак своєрідного спонтанного художнього промислу, працювали цілими родинами, у тому числі й чоловіки<sup>18</sup>.

Аналізуючи малювання різних осередків Катеринославщини 1920-х років, Є. Берченко визначила три «форми виробництва розписів».

Перша – «здебільша це є доморобництво, що важить на власний ужиток. Господиня сама розмальовує свою хату, і це малювання цілком її задовольняє».

Друга – коли «виріб малювання набуває якоюсь мірою форм доморобного ремесла. Поряд господинь, що розмальовують самі по свої хати, є селянки, що за певну плату розмальовують хати чужі. Це – або художниці, що зажили особливої слави своїм малюванням, або ж дуже вбогі селянки, що для них плата за виконане малювання є певна підмога. А часом це дівчата або жінки з фізичними вадами, що не дають їм працювати коло чого іншого. Платять або продуктами, або грошми. Надіб'я, фарби звичайно оплачують господарі. Для цих селянок виріб малювання становить ремесло, що дає їм деякий заробіток лише певними часами. А кличуть їх звичайно в ті хати, де ніхто не вміє розмальовувати».

Третя – «...в однім великім селі, а саме в с. Петриківці, довелося спостерігати, як вироб-

ництво малювання набирає характеру доморобної промисловості, як малювання, призначене тільки на вжиток собі, переходить у малювання, розраховане на спожиток мас... Це малювання на папері, щоб обліплювати хатні стіни, призначають на збут і своїм односельцям, і селянам сусідніх сіл, а часом і сусідньої округи. Працюють коло цього малювання певні селянки, що їх знає ціле село; вони виносять свої вироби в базар, куди з'їздяться з найближчих сіл, ще й у відомий петриківський ярмарок, куди приїздять люди й здалека... Буває й так, що селянка, яка виробляє й спродує оте малювання, не вдовольняється місцевим ринком, а шукає нових: певного часу, коли наново опоряджують, оздоблюють хати, вона вирушає в сусідні села і там у базарі розпродує це малювання»<sup>19</sup>.

Слід уточнити, що, як засвідчує корпус пам'яток, взірці малювання на папері виготовляли не тільки в Петриківці. Стилістично відмінні від петриківських твори побутували як у сусідніх селах Новомосковського повіту (Шульгівка, Могилів, Кам'янка), так і в більш віддалених (Підгородне, Піщанка).

Малювальниці використовували прості, доступні матеріали й приладдя – власноручно виготовлені фарби з натуральних (рослинного й мінерального походження) і синтетичних (анілінових) барвників, а також бронзової пудри; саморобні щіточки різних розмірів (найчастіше з котячої шерсті) та покупні квачі, тампони, ганчірки, очеретинки, рідше – штампи, за які правили пучки пальців, палички, картоплини, вирізані за формою «рожиць різної подоби». З допоміжних приладь використовували пофарбований деревним вугіллям шнур, яким відбивали прямі лінії і як своєрідним циркулем окреслювали кола («кружала», «колеса»). Останні також робили, обводячи за контуром вінця посудин<sup>20</sup>.

Матеріали, зібрані Є. Берченко та Є. Евенбах, дозволяють визначити склад основних фарб, їхні колористичні показники, художні якості та ареали поширення.

Так, на Правобережній Катеринославщині застосовували:

1. Фарби, зроблені з місцевих глин, які розтирали й розводили водою, додаючи (як зв'язуючу речовину) яйце або молоко. Глини використовували в натуральному кольорі (білий, жовтий, червоний) або змішували, щоб отримати різні відтінки. «Фарби, здобуті з глини, ви-

<sup>14</sup> Там само. – С. 74.

<sup>15</sup> Евенбах Є. Зазнач. праця. – Арк. 2.

<sup>16</sup> Берченко Є. Настінне малювання українських хат... – С. 13.

<sup>17</sup> Берченко Є. Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. – С. 74.

<sup>18</sup> Статива О. Майстер декоративного розпису Надія Білокінь – К., 1966. – С. 13.

<sup>19</sup> Берченко Є. Настінне малювання українських хат... – С. 10, 11.

<sup>20</sup> Там само. – С. 15.

значаються приємною м'якістю, що її вони надають і всьому розписові»<sup>21</sup>.

2. Фарби, зроблені із сажі та деревного вугілля (вірогідно, за тією самою технологією). У натуральному вигляді вони давали чорний колір, з домішками білої глини – сіро-сині відтінки, з домішками червоної – бурі відтінки<sup>22</sup>.

3. Фарби із соку рослин – листя пасльону, ягід вишень і шовковиць, квіток соняшників, царської борідки, кручених паничів тощо. «Важко й уявити собі щось краще за ці капризні плями з невизначеними контурами, виконані ніжними м'якими фарбами з соку ягід та квіток... Розписи, що їх в такий спосіб зроблено, недовговічні: вони вицвітають, псуються від сонця, вітру, надто від диму, одним словом, щоб їх зберегти, треба їх обережніше, пильніше доглядати, ніж розписи, розмальовані фарбами, здобутими з глини»<sup>23</sup>.

4. Анілінові фарби – коли вже готові барвники фабричного виробництва розпускали яйцем або молоком, іноді додаючи для блиску цукрового піску. Найчастіше використовували зелений, червоний, рожевий, синій і жовтий кольори. «Розписи, що їх аніліновими фарбами виконано, б'ють у вічі яскравими мальовничими ефектами»<sup>24</sup>.

5. Іноді в одному творі разом з аніліном використовували ще й бронзову пудру (так зване золото й срібло бронзи). «І як на гаптування золотих та срібних ниток уживано, так для малювання по деяких селах користуються з бронзового золота та срібла. Та хоч би яких фарб уживала українка-художниця на Дніпропетровщині, вона здебільша з кольорової плями виходить, а не з лінії, а кольорові плями залежно від різних фарб дають різні ефекти мальовничі: то блідоніжні кольори, виконані соком з ягід або квіток, то інтенсивні і разом з тим лагідні барвні ефекти глини, то малювання, що вбирають очі яскравими ефектами аніліну, а сполучення їх із золотом і сріблом бронзи справляє вражіння дивовижної роскоші»<sup>25</sup>.

Фарби на основі барвників натурального походження, зокрема глини, були характернішими для малювання південної частини Катеринославського повіту (Нікопольщини), що пояс-

нюється побутованням стінописних мальованих килимків, які вимагали зафарбування значної поверхні, що зручніше було робити глиною. Але й там часто застосовували змішані техніки в різних варіантах.

В інших селах Правобережної Катеринославщини домінували анілінові фарби, на півночі Катеринославського повіту в стінописах вживали також фарби з бронзової пудри.

У лівобережному Новомосковському повіті від кінця ХІХ ст. використовували здебільшого анілінові барвники, які розводили горілкою, молоком, яйцем – для стінопису<sup>26</sup>, і лише яйцем – для малювання на папері. У 1920-х роках колористика цих художніх форм збагатилася на золото й срібло бронзи.

У сусідньому Павлоградському повіті було зафіксовано також фарби з барвників рослинного походження<sup>27</sup>.

З огляду на те, що оригінальні стінописи не збереглися, і більшість не були зафіксовані, дуже важливими є зауваження Є. Берченко щодо значної стилістичної різноманітності, яка, на її думку, залежала «від неоднакового готування фарб, різного сполучення їх, од відмінності в інших технічних засобах.

Одна [майстриня. – Ю. С.] видобуває в аніліну тільки фарби тьмяні, – інша доходить ефектів, що наближаються до *temprogi* (темпори).

Одна, глиняних фарб уживаючи, дає площі заспільної заливки, – інша, працюючи з аніліном, дає ніби ефект моделювання, накладаючи мазки згущеної фарби.

Одна, працюючи пензликами, щіточками, дає мотиви з контурами цілком означеними, – інша, працюючи ганчіркою замість пензлика, дає суто імпресіоністичні кольорові плями з химерними контурами, з невиразними обрисами.

Одна, вживаючи бронзи, немов би золоті та срібні блики поміж інших кольорових плям укроплює, – інша дає великі золоті й срібні поверхні, вкриваючи ними вже забарвлені мотиви.

Одна, по ґрунту стіни працюючи, дає мазки широкі, вільні, що наближає їх до монументального малярства, – інша, працюючи на папері, дрібно, ретельно всі деталі розроблює, дає за малим не мініятюрову техніку.

Одна трактує рослинні мотиви як форми геометричні з необразотворчим кольоруванням, – інша дає мотиви, що в них легко пізна-

<sup>21</sup> Берченко Є. Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. – С. 73.

<sup>22</sup> Берченко Є. Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. – С. 73; Берченко Є. Настінне малювання українських хат... – С. 15.

<sup>23</sup> Берченко Є. Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. – С. 74.

<sup>24</sup> Там само.

<sup>25</sup> Берченко Є. Настінне малювання українських хат... – С. 14.

<sup>26</sup> Евенбах Є. Зазнач. праця. – Арк. 2.

<sup>27</sup> Ветухов О. Праця секції // Науковий збірник Харківської науково-дослідчої катедри історії української культури. – Х., 1930. – Т. ІХ. – Вип. 2. – С. 153.



ти живу квітку романчика, гвоздик, троянду натурального забарвлення.

Звичайно селянка-українка, по білому, нейтральному тлі малюючи, користує з усієї своєї палети для кожного малювання і тільки зрідка трапляються такі, що свідомо обмежуючи пістряву різнокольоровість, з цілої своєї палети дві-три фарби вибирають і ними дають усе малювання.

Коли ж працюють на кольоровому тлі, це тло визначає вибір фарб»<sup>28</sup>.

Мальованою орнаментикою (здебільшого рослинного характеру) прикрашали екстер'єри та інтер'єри хат, естер'єри господарських будівель. Це найповніший художній ансамбль, але він траплявся нечасто й був зафіксований лише в кількох осередках Правобережної та Лівобережної Катеринославщини.

У загальному ансамблі основну увагу приділяли інтер'єру хати, і розписи були його органічною складовою. «У внутрішньому оздобленні хат малювання не є щось відокремлене, несподіване; композиційно воно тісно сполучене з речами вжитку, що становлять частину цього оздоблення, як із речами суто-декоративного, оздобного значіння, даючи з ними одну кольорову гаму.

Ця гама рожево-червоних і жовтоцинамонових відтінків, у сполученні із зеленим або чорним на білому або кольоровому полі, об'єднує в одну цілість композиційну:

- 1) барвисте малювання;
- 2) вишивані рушники;
- 3) вишивані простирала, пошивки;
- 4) національні вбрання українські;
- 5) фарбовані рядна, що ними застеляють постіль і піл при комині, а так само ткани килими, якщо вони є;
- 6) скрині, де по зеленому полю дають орнамент, головню – в червоних тонах;
- 7) мисники, вміщені в межистінку коло дверей; барвисті самі, вони правлять за сховище для малюваних ганчарських виробів; на мисники становлять звичайно найкращі з цих виробів, що в них цінують не самісіньку їхню корисність, а й мистецьку вартість; мисник з посудом – це ті ж таки тональності червоножовтих відтінків;
- 8) вироби селянок з пофарбованих стружок та різнокольорового паперу, що букетами квіток або мережаними смугами чи стрічками вішають їх для окраси на покуті, на комині, по сволоках.

До цієї кольорової гами, безпречно, належить і та жива зелень (кличання, май), що нею

селяни часто заквітчують свою хату, з весни (зелених свят) почавши – аж до глибокої осені. Вони плетуть з неї вінки, гірлянди і обвішують ними стіни; окремими гілками окрашають вікна і розставляють по всій хаті; зеленню таки вистилають і долівку. Часом стелю або стіни обвішують невеличкими пучками засушених квіток; усі вони рівно зібрані й порозвішувані в певному порядку.

В усіх цих продуктах творчості української, де проявляються народні мистецькі вподобання, ми раз-у-раз бачимо замилування у барвистість, любов до взору, до кольорових узірних ритмів»<sup>29</sup>.

У розписах хатніх інтер'єрів домінують була піч, від якої малювання «розбігалось» по хаті.

Є. Берченко зауважувала: «Улюблена архітектурна частина, що її розмальовують майже по всіх хатах і Криворізької й Катеринославської округ [Правобережної Катеринославщини. – Ю. С.], – це піч, саме комін. На розмальованні коміна звертають чимало уваги, і часто в хаті розмальовано тільки комін, і нема такої мальованої хати, де б не було вквітчано комін»<sup>30</sup>. Утім, були й винятки, коли піч лишалася немальованою, хоча в хаті траплялися розписи. Таке відбувалося, по-перше, якщо локальна традиція осередку вже згасала, піч білила й більше не квітчали, а інші зразки малювання «доживали свого віку». По-друге, якщо за локальною традицією (або ж за бажанням господині) піч декорували тільки кольором (підведенням, розфарбуванням), а значення мальованого акценту набували розміщені на стінах «килимки», «шпалери», «букети», «вензелі» тощо. Але це були поодинокі випадки, зазвичай основним елементом малювання інтер'єру була все ж таки піч.

Єдине описання процесу декорування печі, побачене 1913 року в селі лівобережного Новомосковського повіту (вірогідно, в Петриківці), подала Є. Берченко. Воно цінне, зокрема, й тим, що зроблене професійним художником: «Коли комін поставлено, особливі майстри, чоловіки, готують верхню частину для розпису. Роблять “архітектурні” прикраси: карнизки, колонки, кружала тощо. Малюють дівчата, іноді й заміжня жінка, як випадає вільна хвилина. По шорсткій, що всотує фарбу, глині малюють свої орнаменти, які підкреслюють конструкцію комина. Тут майстри виявляють свій хист, як у вишиванні та ткацтві. Ошатний ко-

<sup>28</sup> Берченко Є. Настінне малювання українських хат... – С. 14, 15.

<sup>29</sup> Там само. – С. 9, 10.

<sup>30</sup> Берченко Є. Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. – С. 76.



мин вимагає великої праці. Малює вона його дні зо два-три, іноді більше. Прокидаються рано-вранці, години в три-чотири. В крамниці купують дешеві анілінові фарби, здебільшого яскраво-рожеву, жовту, жовтогарячу, зелену та брунатну, іноді синю. Цю просту фарбу майстрина приготує так, що вона горить. Розсипавши фарбу по горщечках, черепочках, вона розпускає її речовинами, що надають певний відтінок та блиск. Розводять горілкою, молоком, яєчним жовтком. На розпис комина йде до сотні яєць. Але не на всі фарби домішки впливають однаково. До всього селянка доходить сама. Не задовольняючись фабричними фарбами, майстрина виготовляє фарби на своє розуміння – як вийде “ясний фон”. Причому під цим визначенням розуміє “чистий тон”. Малює саморобними щіточками з щетини свині, з шерсті кішки, прив’язує до палички. Під кожен фарбу бере окрему щіточку. Малює відразу, впевнено»<sup>31</sup>.

Саме декору печей дослідники приділяли найбільшу увагу, що відбилося на складі музейних колекцій, у яких він репрезентований найповніше.

В українських селах Катеринославщини побутувало три типи печей: варисті печі, груби й кабиці. Якщо визначити їх за функціями, то варисті печі використовували для приготування їжі (у тому числі й випікання хліба) та опалення приміщення, груби – для опалення, кабиці – для приготування їжі. Слід зауважити, що в народній лексиці Катеринославщини термін «кабиця» («кабичка») вживали в широкому значенні на означення пристрою для приготування їжі, розташованого будь-де: у хаті, сінях, літньому приміщенні, надворі, у бурдюзі (землянці), степу, на порогах тощо.

Малюванням, підведенням, розфарбуванням, пластичними оздобами декорували варисті печі й груби; підведенням і розфарбуванням – кабиці. Хоча існують відомості, що в 1920-х роках на території Павлоградського повіту (колишнього Межевського р-ну) «пекельно-шпалерним орнаментом» прикрашали кабиці, печі, сіни<sup>32</sup>. Упродовж 1910-х років було зафіксовано лише мальовані варисті печі, у 1920-х – варисті печі, груби, кабиці.

Мальовані печі Правобережжя 1910-х років репрезентує зразок із с. Мишурин Ріг Верхньодніпровського повіту – майже легендарного осередку, з якого, власне, і розпочалося зацікавлення хатнім малюванням Катеринославщини. 1903 року Д. Яворницький у прита-

манній йому поетичній манері писав: «У Мишуриному Розі мене здивував і захопив звичай місцевих малоросіянок розмальовувати свої хати ззовні й усередині всілякими квітками та узорами найрізноманітніших кольорів та найрізноманітніших сполучень. Двадцять років я роз’їжджаю по місцях колишнього Запоріжжя, але такого дива досі мені не доводилося бачити, як у Мишуриному Розі. Майже кожен виступ “сволока” (матиці<sup>33</sup>), кожен “надшелъне” (слуховое) вікно, кожен кут хати, кожен “налишник” (обшивка) над вікном, кожна стінка сараю, що виступає на вулицю, – усе це і вирисовано, і виписано, і вимальовано. Та як виписано і як вимальовано!»<sup>34</sup>.

Піч з Мишуриного Рогу відома за фотографією з альбому Південно-Російської обласної сільсько-господарської, промислової та кустарної виставки, яка відбулася в Катеринославі 1910 року<sup>35</sup>. На її території, знову ж таки за ініціативою Д. Яворницького, було побудовано макет хутора з Мишуриного Рогу в натуральну величину, який відтворював реальний прототип. Точно невідомо, хто саме розмальовував хату, на наш погляд, то була сільська майстрина, адже рік по тому Є. Евенбах замальовала аналогічні за мотивами й стилістикою твори в самому селі. Реконструкція житла з Мишуриного Рогу, опублікована Тамарою Косміною<sup>36</sup>, є гіпотетичною і містить суттєві помилки як в архітектурному, так і в декоративному аспекті. Репрезентована на фотографії піч належить до зразків поставлених уступом, має міцне, вирізане по центру підпиччя й вирізаній по передньому фасаді комин. Загальне пластичне рішення є лаконічним: легкий вінцевий карниз, більш розвинутий середній пояс, дзеркала відсутні, пічурка – проста прямокутна заглибина. Пластику підкреслює й доповнює малювання. По центру комина розміщено велику розету, яка, на нашу думку, імітує елемент пластичного декору – кружало, оздоблене по зовнішньому контуру невеличкими «букетами». Більшими «букетами» прикрашено кути й сто-

<sup>33</sup> Тут і далі в тексті Д. Яворницького в дужках наведено російські аналоги українських народних термінів, як і в оригіналі, написаному російською мовою.

<sup>34</sup> *Эварницкий Д. И.* К истории нашего края // Вестник Екатеринославского Губернского земства. – 1904. – № 2/3. – С. 58.

<sup>35</sup> Альбом Южно-Русской областной сельскохозяйственной, промышленной и кустарной выставки в Екатеринославе 1910 года. – Екатеринослав, 1910. – С. 119.

<sup>36</sup> Українське народне житло: Комплект листівок / Авт.-упоряд. Т. В. Косміна. – К., 1986. – Листівка «Південь України».

<sup>31</sup> *Евенбах Є.* Знач. праця. – Арк. 2.

<sup>32</sup> *Ветухов О.* Знач. праця. – С. 153.

рони пічурки, обводкою-фризом підкреслено вінцевий карниз.

З огляду на замальовки Є. Евенбах колористиці печей з Мищуриноного Рогу притаманна холодна гама: темно-зелений і рожевий або темно-зелений, рожевий і фіалковий різної світлоти.

Розета є основним елементом мальованої орнаментики комина із с. Нові Кайдаки Катеринославського повіту. Більші за розміром розети-кружала розміщено по центру й кутах його фасадної площини, менші розети-квітки – між ними, проміжки заповнено невеличкими ромбоподібними елементами, що складаються з хрестиків і цяточок. Вінцевий карниз і середній пояс декоровано «кривульками» (безперервними ламаними лініями), також заповненими дрібними елементами геометричного характеру. На перший погляд, така композиція може видатися занадто насиченою, але вона згармонізована завдяки колористиці. Контрастами кольорів (червоного – зеленого, жовтого – синього) акцентовано центральну розету (яка до того ж вирізняється й розміром), менші розети вирішено в червоно-зеленій гамі. Синій з'являється знов у «кривульках» вінцевого карниза й поясу та в дрібних елементах, що загалом об'єднують композицію. Зауважимо, що декор цього комина – єдиний приклад пічної орнаментики Катеринославщини 1910-х років, що має настільки геометричний характер.

Малювання, відмінне від розглянутих нами зразків, репрезентують розписи комина із с. Лоцманська Кам'янка Катеринославського повіту. Є. Евенбах зафіксувала хрещате дзеркало й фрагмент обводки, щільно заповнені дуже дрібними елементами рослинного характеру, організованими в композиції вазонного типу. І тут ми спостерігаємо цікавий ефект: з одного боку, такий підхід до стінопису порушує принцип монументальності, адже зображення не відповідають загальному масштабу об'єкта й «не читаються» на відстані, а з другого, – змушує вдивлятися в зображення й відзначати його певні художні якості. Можна сказати, що це є вкрай рідкісним прикладом камерного вирішення в малюванні печей Катеринославщини.

Мальовані композиції на комині з Лоцманської Кам'янки можна зарахувати до «вазонів» лише формально, адже, по-перше, вони мають невеличкий (розміром із квітку) вазон; по-друге, саме з нього «виростає» основний стовбур, від якого розходяться віти. Але ці зображення позбавлені притаманної «вазнам» статичності: основний стовбур як центральну вісь спеціально не акцентовано, він є такою самою гілкою, як і ті, що з нього «виростають».

Їх розміщено з огляду на визначені контури дзеркала й обводки, що їх вони виявляють і підкреслюють. Загалом композиції позначені так званою поміркованою динамічністю: урівноважені за масами відносно центральної осі й асиметричні в доборі рослинних елементів і колористиці, яка є традиційною – зелений, червоний, жовтий, блакитний, фіалковий та брунатний.

Згідно з класифікацією варистих печей за формою і співвідношенням комина, припічка й підпіччя<sup>37</sup>, печі Новомосковського повіту належать до зразків, поставлених уступом, які мають частково відкритий припічок і презентують два варіанти вирішення комина й підпіччя. Прикладам з півночі повіту (села Котовка й Личкове) притаманна певна монументальність: масивне монолітне підпіччя, вирізане по центру; комин, міцно опертий на глухі фасадні стіни. Зразки з центральної частини повіту (с. Спаське), де, вочевидь, більше використовували дерево, вирішені по-іншому: сильно вирізано підпіччя, яке складається фактично зі стояків-«ніг»; комини вирізано по передньому або по передньому й бічному фасадах. Усе це загалом полегшує форму.

Окрім наведених особливостей, печі з різних частин повіту значно відрізняються за архітектурно-художнім вирішенням: зразки з Личкового та Котовки презентують чудові варіанти усталеної в Україні схеми, печі зі Спаського – унікальну своєрідність пластики й колористики.

Печам з півночі повіту притаманні масивність і монументальність форми, яка, утім, не здається важкою завдяки використаному декору, що існує в єдності з об'ємно-просторовою композицією.

Елементи пластичного декору (карнизи, пояси, дзеркала, пічурки) різних форм, рельєфу й масштабу організують фасадні стіни, створюють акценти, збагачують форму. Так, профільовані й рельєфні пояси, оперізуючи піч, членують і завершують горизонтальні елементи фасадів. Характерним і стабільним для півночі Катеринославщини прийомом є масштабне виділення поясу над прорізом комина, що нагадує декоровані рельєфними кахлями печі Полтавщини, зокрема реконструкцію В. Самойловича за матеріалами Ю. Нельговського<sup>38</sup>. Але основним акцентом пластичного декору є великі дзеркала, які, прориваючи глухі фасад-

<sup>37</sup> *Смолій Ю.* Мальовані печі Катеринославщини 1910-х років // Українське мистецтвознавство: 36. наук. пр. – К., 2008. – Вип. 8. – С. 70–79.

<sup>38</sup> *Самойлович В. П.* Народна творчість в архітектурі сільського житла. – К., 1961. – С. 128.

ні стіни, полегшують загальну композицію і, різко контрастуючи своїми складними динамічними обрисами, підкреслюють її монументальність. Дзеркала мають характерну для цього району форму видовженого по вертикалі прямокутника, короткі сторони якого (одна або дві) мають складні обриси ступінчастої, частіше – опукло-ввігнутої арки з уступами. Цікавою є форма менших «хрещатих» дзеркал, короткі сторони яких мають обриси дзвоноподібної арки (слід зауважити, що така форма характерна для пластичного декору «духових» печей Росії). Дзеркала ритмічно підтримують пічурки, арочні завершення яких мають простіші, але так само витончені обриси опукло-ввігнутих та портьєрних арок.

Принципово загальні композиції пластичного декору печей різняться за кількістю дзеркал та характером їх розташування. Обидві печі з Личкового презентують найбільш простий і усталений (класичний) варіант з одним дзеркалом, розміщеним у центрі переднього фасаду комина. Складніший варіант з п'ятьма дзеркалами демонструє піч з Котовки: три великих дзеркала, однакових за розміром і формою, розміщено у верхній частині печі (два – на передньому фасаді, третє – на бічному), два маленьких хрещатих дзеркала – на стінках комина обабіч прорізу.

Загальний характер колористичного декору печей з півночі повіту в цілому зумовлений їх архітектонікою та особливостями пластичного декору. Прийоми традиційні: підводкою підкреслено елементи композиції – комин (горизонталі), дзеркала, пічурки, отвір печі; розфарбуванням виділено припічок і черинь; квітковим малюванням заповнено дзеркала або дзеркала і площину переднього фасаду комина. Прикладом найбільш органічної взаємодії пластичного й мальованого декору, коли малювання чітко укладається в заздалегідь призначені йому місця й підкреслює основні пластичні акценти, є піч з Котовки, де у великі дзеркала на передньому фасаді вкомпоновано великі вазони, а в маленькі хрещаті – невеличкі рослинні мотиви, що за контуром перегукуються з формою дзеркал. Печі з Личкового демонструють інший підхід до малювання, коли основною ідеєю є контраст суцільно декорованого комина та білої поверхні інших елементів печі. Таким чином, мальований декор набуває певної самостійності. Зразки з альбому М. Валукінського подають два варіанти вирішення. У першому дзеркало зберігає значення загального композиційного акценту: у ньому «розміщено вазон», тоді як усю площину фасаду заповнено значною кількістю невеличких, рівномірно розташованих «квіток», а вінцевий карниз підкрес-

лено мальованою «стюжкою». Загалом, за слушним зауваженням Б. Бутника-Сіверського, ця композиція має імітаційну природу й нагадує піч, декоровану мальованими кахлями<sup>39</sup>. У другому варіанті дзеркало, хоча й виділене підводкою, свою домінуючу роль втрачає: площину переднього фасаду щільно заповнюють три рівнозначних «вазони» (один – у дзеркалі, два – обабіч), отже, малювання розставляє свої, не залежні від пластичного декору, акценти.

Архітектурно-художнє вирішення печей зі Спаського має інші співвідношення форми й декору. Форма, зумовлена конструктивними особливостями, відрізняється легкістю й елегантністю, а декор майже втрачає зв'язок з її основними елементами, перетворюючись на деталь, що вносить у композицію власний ритм і масштаб. У печах зі Спаського, як і в печах з Личкового, декорований комин контрастує з білою поверхнею, але цей ефект створюється за допомогою інших прийомів. У загальній композиції декору активно використано принцип оптичних ілюзій: контрасту, іррадіації, виступаючих та відступаючих кольорів, заповненого проміжку. На відміну від традиційних рішень, де дзеркало печі є осібним акцентом, у печах зі Спаського такого акценту немає. Подвійні хрещаті дзеркала, розташовані рядами на передньому та боковому фасадах комина (три – на передньому, один – на боковому), дроблять і видозмінюють площини, збагачуючи фактуру й створюючи цікаві світлотіньові ефекти. Активнішої ролі набуває й колір, за допомогою якого не тільки підкреслюють окремі елементи, але й виділяють, протиставляють або членують дзеркала, що надає загальній композиції ще більшої різноманітності й виразності. Головною в композиції є гра фактури й кольору, тоді як квіткове малювання лише віртуозно їх доповнює.

Замальовки, зроблені Є. Евенбах у Петриківці й Шульгівці, відтворюють лише передні фасади коминів, тому загальну композицію печей можна визначити досить приблизно. З огляду на матеріали Є. Берченко 1920-х років можна припустити, що то були печі з «полегшеним» підпіччям. Порівняно зі зразками з альбому М. Валукінського, вони мають розвиненіший пластичний декор, що разом з малюванням надає особливої святкової піднесеності, «празниковості» загальному образу.

Окрім фігурних дзеркал і пічурок, печі декоровано складнопрофільованими поясами та вінцевими карнизами, пілястрами та зв'язаними колонками. Усі основні елементи конструкції

<sup>39</sup> Бутник-Сіверский Б. Народные украинские рисунки. – М., 1971. – С. 13.

та пластичного декору підкреслено або кольором (підводки, розфарбування), або квітковим малюванням («обводки», «букети», «квітки»). Але загальна композиція пишного мальованого декору має ще і яскраво виражену самостійність. На всіх комінах рівнозначні «вазони» розміщено як у дзеркалах, так і обабіч, на шульгівських взірцях – ще й обабіч прорізу й над пічуркою запічка, а квіткові гірлянди на одному з коминів, вочевидь, імітують арки, що зв'язують розписані пілястри.

За загальним архітектурно-художнім вирішенням печі з Петриківки й Шульгівки нагадують печі Полтавщини другої половини ХІХ ст., декоровані мальованими кахлями, зокрема опубліковані Олесем Пошивайлом печі 1880–1890-х років роботи Пилипа Явдака<sup>40</sup>. На нашу думку, подібні зразки були прототипами петриківської мальованої печі як художнього феномену, і якщо ширше – одним із джерел петриківського малювання.

Колористика мальованих печей з Котовки, Личкового та Спаського (альбом М. Валукінського) ґрунтується на співвідношеннях червоного, зеленого та синього (в одній з личковських печей – ще й жовтого) кольорів різної насиченості й відтінків. Колористична гама мальованих печей з Петриківки та Шульгівки не містить, на відміну від інших осередків, відкритого зеленого та синього кольорів і будується на зіставленні глибокого червоного, жовтого (жовтогарячого, жовто-зеленого) та червоно-брунатного, причому останній подається в розфарбуванні, підводках та невеличких елементах квіткового малювання (квітках, пуп'янках). Декоративно насиченішою, яскравішою є петриківська піч, від якої шульгівська відрізняється витонченою прозорістю композиційних та колористичних вирішень.

Декор печей із с. Обухівка репрезентують замальовки (імовірно, також зроблені Є. Евенбах) дзеркал та обводок двох коминів. Дзеркала, що мають складні обриси арочних завершень, демонструють два варіанти використання мальованого декору: в одному дзеркалі розміщено композицію вазонного типу, а по його зовнішньому контуру – маленькі «квітки»; друге – суцільно пофарбоване, а рослинні «гілки» розміщено по зовнішніх кутах. Так само різниться й колірна палітра: традиційний добір кольорів

(червоний, зелений, синій, жовто-зелений) у першому варіанті, незвична холодна гама (темно-зелений, жовто-зелений, фіалковий різної світлоти, що контрастує із жовтогарячим) – у другому.

Загалом замальовки М. Валукінського та Є. Евенбах не дають можливості точно визначити різновид квіткового декору печей (стінопис, малювання на папері або змішаний варіант). Так, за характером мальованих композицій печі з Котовки, Спаського, одна піч з Личкового (із трьома «вазонами») – це стінописи, інші – імовірно, малювки або малювки в поєднанні зі стінописом.

Імена майстринь-малювальниць Катеринославщини здебільшого невідомі, їх було частково зафіксовано лише в деяких осередках. Так, на Правобережжі – це Оксана Білоус (Мишурич Ріг), Горпина Коваленко (Романкове), Р. Ткаченко (Нові Кайдаки), Килина Прус та М. Скрип (Капулівка), Текля Безсмертна (Олексіївка), С. Мала (Попове), М. Ткаченко (Ракове), Єгор Ортеменко (Городище). На Лівобережжі – П. Ярушевська (Чаплі), Параска Пружко (Василівка), Мотря Касяненко (Кам'янка).

Найбільш досліджене в цьому аспекті малювання Петриківки. Відомо, що наприкінці ХІХ – початку ХХ століття почали працювати Параска Павленко, Тетяна Пата, Надія Білокінь; у 1920-х роках – Ганна Пилипенко, Марія Грива, Марія Клешня; у 1930-х – Векла Кучеренко, Пелагея Глущенко, сестри Віра та Ганна Павленко<sup>41</sup>.

Малювання Катеринославщини є яскравим і багатогранним явищем в історії українського народного мистецтва. Належачи до одного типу декору, твори більшості осередків демонструють різні підходи до вирішення композиції, форми, колористики, що зумовлює різноманітність загальної стилістики. Якщо ж говорити про причини відмінності, слід насамперед зважати на те, що Катеринославщина – це українські землі пізнішого заселення, а переселенці привнесли свою духовну й матеріальну культуру. Щось забувалося, щось розвивалося або перетворювалося на інше під впливом оточення, а щось лишалося стабільним. Тому зразки народного мистецтва Катеринославщини демонструють дуже різноманітні як новітні, так і усталі

<sup>40</sup> Пошивайло О. Унікальна пам'ятка кахлярського мистецтва Полтавщини // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа. – К.; Опішне, 1993. – С. 400–410; Пошивайло О. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. – К., 1993. – С. 150, 151, 286.

<sup>41</sup> Смолій Ю. Петриківський розпис: до питання про функціонування локальної традиції в образотворчому фольклорі // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології (примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч...): Колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань. – К., 1996. – С. 160–166.



ні, архаїчні форми, призабуті навіть у місцях виходу переселенців.

Чи не найбільшого поширення стінопис набув у народній традиції **Поділля** – краю, відомого своїми унікальними природно-кліматичними умовами, надрами, багатими на поклади глини.

Збір зразків хатнього малювання в цьому регіоні запроваджено на початку ХХ ст. Данилом Щербаківським та Костянтином Широцьким. А в 1920-х роках активно продовжено зусиллями Володимира Гагенмейстера, Костя Кржемінського, Миколи Горбачевського, Марії Щепотьєвої, Стефана Таранушенка, Лизавети Левитської, Наталі Коцюбинської, Олексія Кривицького, Бориса Крижанівського, Аркадія Зарембського та Марії Фріде. Нині кальки, замальовки й автентичні розписи на папері, зібрані цими дослідниками, зберігаються в музеях Києва, Харкова, Кам'янець-Подільського та Санкт-Петербурга<sup>42</sup>.

У подільських селах першої половини ХХ ст. стінопис був невід'ємною складовою побуту, сакрального простору, у якому існував. Потреба розписувати житло була неодмінною традицією – неписаним законом, яким керувалися в найдрібніших щоденних справах. Розписи рідко зберігалися більше року, їх зазвичай поновлювали до Трійці, Пасхи, Покрови, Різдва, особливо до Зелених свят.

Об'ємно-просторова композиція подільської хати – проста та лаконічна. Художньої виразності житло набувало завдяки використанню різноманітних прийомів пластичної обробки солом'яних дахів і традиційного стінопису: поліхромний декор доповнював, підкреслював конструктивні особливості споруди, надавав оселі естетичної завершеності.

Найпростіше оздоблення фасадних (передньої та бічної) стін на Поділлі – пофарбування в холодні світлі кольори та чистий білий. Після побілки ззовні та всередині житла кольоровим обрамленням розмежовували просторові рівні, ділили площини, підкреслювали конструктивні особливості, окремі деталі споруди. Контрастне до основного тла підведення вирізнялося шириною, насиченістю кольору, конфігурацією. Так, для нижніх частин споруди використовували підведення, збагачене декоративними зубцями різних вигадливих обрисів з гострими кінцями, вигинами із заокругленими деталями. Зовнішнє підведення хати відрізнялося від того, яке по-

бувало в інтер'єрі: часом воно займало половину всієї бічної стіни.

Призьбу фарбували здебільшого в насичений колір – чорний, сірий, коричневий. Чи не найуживанішим на Поділлі був жовтовохристий. Обмазану глиною призьбу відмежовували від стіни підведенням, яке доповнювали найпростішими візерунками – крапками, ритмічно розташованим ланцюжком кружалець тощо. Поліхромією оздоблювали поріг, який відокремлював внутрішній житловий простір від зовнішнього.

Декорування фасадної стіни полягало у виділенні окремих її площин. Загальнопоширене місце розпису – поле стіни під дахом. Стрічковий розпис розташовували під карнизом або трохи нижче під чистою смугою стіни. Він огинав хату, іноді спускався по кутах споруди до призьби. Як правило, малювання виконували на тонованому тлі, відокремивши фриз темною смугою від основної площини стіни. Часом підведення мало вигадливі злами, складні східчасті уступи. Деякі хати мали гладкий тонований, неорнаментований фриз, але поєднання тонів фриза, призьби й віконниць утворювало певну гармонію.

На передньому фасаді хати розписували чи фарбували наріжні кути, пілястри, підвіконня, створювали обрамлення вікон і дверей – межі між внутрішнім та зовнішнім простором. Водночас для досягнення ефекту збільшення площі майстри використовували найрізноманітніші види декорування. Найпростіші з них – обрамлення кольоровими крапками («цятками») та обведення кольоровою смугою завширшки 10–15 см. На тлі кольорового обведення малювали різноманітні візерунки або доповнювали його, набризкуючи фарбу («ляпанка», «бризкання»). Іноді оздоблення зосереджували лише над верхньою частиною отворів.

Двері вирізнялися на світлому тлі стіни завдяки природній фактурі дерева чи пофарбуванню в яскравий тон. Їх доповнювали малюванням у вигляді фриза, суцільної орнаментальної смуги навколо, а також мотивами-акцентами у верхніх або нижніх кутах.

У загальній системі розписів простінки між вікнами як в екстер'єрі, так і в інтер'єрі хати розписували мотивами «вінків», «вазонів», «букетів».

Тильну стіну рідко залишали білою, її змащували жовтою перепаленою глиною, коричневим, червоним, сірим тоном. Це надавало єдиного звучання всьому хатньому декору.

В. Самойлович вказував на особливості декорування тильної стіни на Хмельниччині в першій половині ХХ ст. – малювання (імітація) невеликих символічних дверей («напіль-

<sup>42</sup> Детальніше див.: *Студенець Н.* Традиційний стінопис Поділля кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. – К., 2010.



них», «затильних», «городніх»), «щоб всі хвороби з хати видувалися, як полова»<sup>43</sup>. Цікаво, що в більшості випадків господарі навіть не знали змісту цього зображення. Пофарбування пояснювали тим, що «всі так роблять»<sup>44</sup>. Вікно глухої стіни обводили білою облямівкою.

Прийоми оздоблення тильної стіни досить різноманітні: від простого пофарбування до суцільного розпису, який імітує килим (у випадках, коли ця стіна виходить на вулицю). Тильну стіну фарбували насиченим тоном і при цьому світлими, побіленими, залишали: фриз; фриз з одним або двома верхніми наріжними кутами; фриз з одним або двома кутовими пілястрами; кутові пілястри; один або обидва наріжні кути. Пофарбування глухої стіни іноді поєднували з пофарбуванням призьби. Це створювало своєрідну раму для світлих стін хати.

Декорування тильної стіни збагачували не лише виокремлені світлим тоном фриз, наріжні кути і пілястри, але й орнамент, підведення, вигадливі злами форми – уступи.

Типовий прийом оздоблення північної стіни хати на Уманщині – акцентування наріжного кута. У світлому куті, обведеному яскравими смужками червоного, жовтого, синього, чорного кольору, малювали «вазон», «галузку» або «птаха на гілці»<sup>45</sup>. На Хмельниччині та Вінниччині найпоширенішими в оздобленні глухої стіни хати були стрічкові орнаментальні композиції.

Малюванням у хаті прикрашали стіни, піч, стелю, сволок, двері та глиняну долівку, зберігаючи художні засоби, подібні до тих, що використовували під час оздоблення зовнішніх стін.

Основний орнаментальний декор світлиці зосереджували біля покуті та на печі – двох діагонально розташованих сакральних центрах хатнього простору.

Своїми великими розмірами спонукала майстринь до творчості піч. Вона займала майже третину житла. На Поділлі існувало два типи печей, подібних за конструкцією і різних за декором. Перший – простої архаїчної форми, без пластичних прикрас, другий – справжня архітектурна споруда з нішами-дзеркалами й колонками, спареними напівколонками.

Важливу роль в об'ємно-просторовому вирішенні подільської печі відіграла форма та

спосіб розташування підвісного димозабірною пристрою (комина) над припічком. За уподобанням господаря комин, винесений перед склепінням печі, мав різну форму: куполоподібну, зрізаної піраміди, циліндричну. Складніші конструкції комина поєднували одразу кілька об'ємів. Серед різноманітності форм на Поділлі в кінці XIX – на початку XX ст. перевагу надавали коминам у вигляді чотирикутної дво-, триярусної піраміди без стовпчиків або підпертої одним-двома стовпчиками<sup>46</sup>. Саме комин був композиційним центром розпису всієї оселі.

В архітектоніці печі суттєве значення мала груба, призначена для опалювання житла. Вона також складалася з кількох конструктивних об'ємів. Варисту піч і грубу об'єднували спільна основа й лежак у вигляді півциркульної, прямокутної або багатокутної арки. У кінці XIX – на початку XX ст. у північних районах Поділля піч і груба були компактними, на півдні грубу відділили від печі<sup>47</sup>.

До печей першого типу за принципами об'ємно-просторової побудови подібні печі з елементами пластичного декору, у деталях якого (тягах, поясах вигадливої профіляції) відчувається вплив ордерної системи міських монументальних споруд. На поверхні груби виділяли півколонки, пілястри, різноманітні профіліями утворювали складний карниз (гзимс). Дзеркалами зі складними обрисами пластично збагачували передні та бічні фасадні площини комина та груби.

З практичних міркувань піч билили щосуботи. Темними кольорами (чорним, коричневим і зеленим) фарбували робочі місця – припічок, черінь та стовпчики комина. Широким підведенням підкреслювали конструктивні деталі, грані форм, зокрема карниз та низ печі біля підлоги. Підведення доповнювали кольоровими «цятками», стрічковим орнаментом. Великі площини й окремі деталі фарбували, як правило, у різні кольори.

Композиція розписів не лише підпорядкована, але й визначається формою архітектурних площин комина, груби, а також арки, що їх з'єднує. Карнизи декорували різними кольоровими лініями, «кривульками», зірками чи квітами. Переважно стрічкові композиції з рослинними мотивами зосереджували у верхній частині конструкції. У житлових спорудах кінця XIX – першої чверті XX ст. верхню частину печі фарбували здебільшого у світлі тони (бі-

<sup>43</sup> Самойлович В. Поліхромія в архітектурі народного житла // НТЕ. – 1957. – № 3. – С. 117.

<sup>44</sup> Там само.

<sup>45</sup> Архітектурні деталі хат. Малювання аквареллю. – НА ІА НАНУ. – Ф. 9, спр. 94, арк. 17; Хатній розпис. Малюнки аквареллю. – НА ІА НАНУ. – Ф. 9, спр. 95, арк. 6, 8, 18.

<sup>46</sup> Косміна Т. Сільське житло Поділля. Кінець XIX – XX ст.: Історико-етнографічне дослідження. – К., 1980. – С. 175.

<sup>47</sup> Там само.

лий, блакитний), малювання виконували на світлому тлі. У 1940–1950-х роках поряд зі світлим тлом застосовували пофарбування верхньої частини печі в темні відтінки синього й зеленого кольорів. У цьому випадку розпис виконували по темному тлу.

Кольорове вирішення печі в інтер'єрі хати гармонійно доповнювали орнаментальним обрамленням вікон та дверей. Воно було як аналогічним малюванню зовнішніх стін (стрічкові композиції), так і складнішим – в окремих осередках імітувало вишивані рушники.

В ансамблі подільської хати суттєвого значення набув килимовий розпис, яким вкривали стіни й долівку. Килим малювали на глухій стіні в «чистій хаті», де стоїть ліжко й де належить бути тканому виробу.

Стінопис «під шпалер» розміщували над постіллю, ним заповнювали одну чи всі стіни хати, найчастіше стіну біля покуття. Таке малювання обов'язково облямовували смужкою згори та низу. У більшості випадків поліхромія «під шпалер» імітувала паперові шпалери. Для створення складних композицій використовували графарет, за допомогою якого наносили на поверхню стіни зображення квітів, листя, а потім від руки з'єднували їх лініями гілок (НМУНДМ, інв. № ДР–3653, ДР–3660, ДР–3726).

Шпалерний розпис виконували як по світлому побіленому тлу стіни, так і по фарбованому в зелений, ясно-сірий, блакитний, теракотово-рожевий кольори. Малювання «під шпалер» було поширеним у приміських селах, зокрема Балтського району<sup>48</sup>.

У подільській хаті щосуботи тинькували й розмальовували глинобитну долівку. На ущільнену земляну поверхню укладали шар глини (приблизно 15 см), змоченої водою, трамбували, потім змащували ще раз глиняним розчином. Тинькували долівку рукою або віхтем, наносячи шар темної глини. Стіну на стику з долівкою підводили яскраво-жовтою або червоною смугою завширки 4–10 см. Орнаментували підведення або стіну над ним крапками («цятками»), мотивами невеликих гілок.

Існувало декілька способів оздоблення долівки. В одному випадку землю хати вкривали рапортною композицією, поділивши всю площину на квадрати з хрестами під «кучерями» або «капочками». В іншому випадку на долівці малювали окремі килими – під ліжком, під скринєю. На Могилівщині (Вінниччина), як пише Олена Пчілка, на долівці «часто бувало, що біля столу та перед столом неначе бережки

килимків»<sup>49</sup>. Глиняну підлогу хати розмальовували також довільними композиціями. Розпис постійно оновлювали, замінювали новим, подібним до попереднього.

Значну увагу приділяли малюванню стелі, яку обов'язково білили, і сволюку. На Хмельниччині й Вінниччині стелю розписували в хаті та в сінях (НМУНДМ, інв. № ДР–3888, ДР–3709). Поширеними були центричні композиції, вінки із зображенням птахів. Іноді розпис стелі «вінками» та «букетами» розміщували лише над столом. Малюванням оздоблювали й верхню частину стіни під стелею.

Сволоку – поздовжню балку, яка підтримує стелю хати, – не завжди білили, іноді повністю фарбували темними кольорами. На Тернопільщині використовували жовтий або темно-червоний відтінки. У с. Маків Хмельницької області в 1920-х роках нижню площину сволюка вкривали темним кольором, а дві бічні білили та розписували. Часом на Поділлі декорували лише частину сволюка, ближчу до покуті: розмальовували знаками із захисною символікою, рослинними й орнітоморфними мотивами, у яких домінували стрічкові орнаментальні структури. В окремих місцевостях регіону, зокрема на Вінниччині, сволок оздоблювали паперовими стрічками – «голубами» з розписом і виразно витягим краєм (НМУНДМ, інв. № ДР–3730, ДР–3733, ДР–3854–3855). На Уманщині сволок прикрашали вузькою паперовою смужкою, декорованою геометричним орнаментом<sup>50</sup>.

Малюванням у подільській хаті також оздоблювали сіни. У цих розписах застосовували стрічкові орнаментальні структури, килимові композиції, мотиви «вазонів». Окрім розпису, у декоруванні сіней використовували техніки – імітації фактурних поверхонь.

Взаємозв'язок кольорового декору з конструктивним вирішенням простежується в будівлях для зберігання продуктів землеробства, спорудах для свійської худоби, птиці. З практичних міркувань їх обмазували глинами різних відтінків, доповнювали світлим розписом по темному тлу: стрічковими композиціями, «під килим», рапортною сіткою, довільним малюванням.

<sup>49</sup> Олена Пчілка. Українське селянське малювання на стінах // Записки історико-філологічного відділу. – 1929. – Кн. XXIII. – С. 185.

<sup>50</sup> Буштен В. Настінний розпис у народній архітектурі України. Академія архітектури Української РСР. Інститут художньої промисловості. – К., 1952. – Машинопис (рос. мовою). – Архів НДІТІАМ, методфонд № 266, арк. 10.

<sup>48</sup> Зарембский А. Народное искусство подольских украинцев. – Ленинград, 1928. – С. 25.

Особливості поліхромної орнаменталії хат і господарських будівель відображають естетичні погляди народних майстринь, їхнє інтуїтивне прагнення гармонізувати житло з навколишнім середовищем. Композиційно підпорядкована загальній забудові двору хата виокремлювалася своїм колористичним вирішенням. Білий колір стін з яскравим розписом вирізняв її на тлі тонованих глиною господарських споруд, що сприймалися меншими, ніж хата, і були доповненням ландшафту. Неабияке пошвавлення до цього мальовничого ансамблю привносили маленькі, старанно розписані курники.

Найвищої майстерності творці стінописів досягли використанням найрізноманітніших способів побудови орнаменту. Подільські розписи об'єднуються в типологічні групи: стрічкова композиція; сітчаста рапортна структура; концентрична структура; композиція «під килим»; довільний розпис.

Прості стрічкові композиції побудовані на ритмічному повторі одного-двох елементів («кружальця»), складніші в основі своєї структури мають пряму («стрижень»), хвилясту («виноградик»), ламану лінію («кривулька») або їх комбінації («ланцюжок»). Композиції стрічкового типу набули поширення в розписах піддашся, призьби, наріжних кутів хати, сволака тощо.

Для інтер'єру хати типові мальовані сітчасті структури, побудовані одним-кількома елементами, мотивами «під шпалер». Вони утворюють такі композиційні структури: повтор однієї орнаментальної одиниці по вертикалі; повтор однієї орнаментальної одиниці по горизонталі; членування площі стіни вертикалями та горизонталями на квадрати й ромби з подальшим заповненням їх одним-двома ритмічно повторюваними мотивами; розмежування стіни тільки вертикалями або тільки горизонталями й оздоблення цих смуг орнаментом; розбивка площини стіни вертикальними смугами з орнаментом і чергуванням їх зі смугами без орнаменту; «рясний шпалер» – заповнення всієї площини стіни візерунком.

Концентричні композиції, зокрема у вигляді розети, вінка, застосовували в хатньому малюванні переважно на зовнішніх і внутрішніх стінах та стелі.

Розпис «під килим» здебільшого імітував, наслідував композиційні схеми тканих виробів: концентрично замкнені на загальному тлі; вазонні на загальному тлі; медальонні; з рядовим укладом елементів, замкнені на загальному тлі; поперечносмугасті<sup>51</sup>. На Поділлі переважали

схеми концентрично замкнені на загальному тлі. В окремих випадках розписи імітували не лише композицію килима, але й саму техніку ткання. Назва «під килим» об'єднує також розписи відносно подібних до текстильних прототипів або довільні композиції. Малювання «під килим» розташовували «над полом» (біля ліжка), на підлозі: під ліжком, скринєю, біля столу.

Довільним розписом – композиціями без певної структури, якими заповнювали площини стін візерунками, – суцільно вкривали піч, стелю, долівку.

Основна роль у стінописах подільського регіону належить фітоморфним образам, інші групи мотивів слугують доповненням. Таке взаємопроникнення творить притаманну хатньому малюванню розмаїтість. Цьому сприяє й техніка вільного розпису.

Квітка – один з найулюбленіших образів у хатньому малюванні. Звідси й «квітчаті» хату, тобто оздоблювати розписом. Водночас квітка – це узагальнюючий образ, без подібності до реального прототипу. З нею зазвичай ототожнюють інші групи орнаментики: геометричні, орнітоморфні мотиви, трансформовані в квіти.

Переважають у розписах упізнавані образи садових декоративних квітів – «тюльпани», «гвоздики», «троянди», «рожі» («ружі»), «павонії», «гайстри», «чорнобривці» тощо. Серед лугових квітів у малюванні поширені «кукіль», «мак» та «синьоцвіт» (волошка). Зрідка трапляються образи лісових трав, зокрема тендітного проліска під номінацією «козодрість». Типові трав'яні образи в розписах – «барвінок», «хрещатий барвінок» та «соняшник».

З-посеред улюблених мотивів упізнавані також виткі рослини «в'юн» («в'юнок»), «хміль» («хмелик»), «огірки» («огірочки»).

До поширених фітоморфних мотивів стінопису належать і древоподібні. Дерево, без сумніву, є прототипом більшості рослинних мотивів у хатньому малюванні. Цим мотивом у народному мистецтві відтворено образ міфологічного «Дерева життя», «Світового дерева», «Священного дерева» – графічний вираз найдавніших загальнолюдських уявлень про устрій світу. Найтиповіша схема древоподібного мотиву – це симетрична або асиметрична структура з вертикальним спрямуванням будови та різною кількістю, формою галузок.

З-поміж деревесних мотивів за своїми своєрідними обрисами в розписах упізнавані «дуб», «вишня», «яблуня» та «сосна». У малюванні поширені також зображення елементів деревесних мотивів – листя та суцвіть, плодів (жолуді, виноград, вишні, сливи, яблука, груші тощо), ягід.

Улюбленою інтерпретацією «Дерева життя» в традиційному мистецтві, зокрема в хатньому

<sup>51</sup> Падовська О. Килими Поділля: дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 1994.

малюванні першої половини ХХ ст., є «вазон». Мотив набув поширення майже в усіх осередках Поділля, окрім західних та північних районів.

«Вазон» як художньо автономний орнаментальний мотив у стінописах є і окремою композицією, і складовою різноманітних композиційних структур. Зображення поширене в малюванні екстер'єру та інтер'єру хати, господарських споруд.

За безмежної кількості різновидів «вазона», що свідчить про його значимість в етнічному середовищі, у настінному малюванні Поділля можна виявити певні закономірності й типові схеми побудови цього мотиву: лаконічна дзеркально-симетрична або асиметрична структура з одним центральним стеблом у вигляді паростка; симетрична або асиметрична структура з вертикальним спрямуванням будови, чітко визначеною осью лінією – стовбуром чи стеблом, та різною кількістю, формою галузок; структура у вигляді куща зі значною кількістю галузок; симетрична або асиметрична структура з горизонтальним спрямуванням будови; структура з трьома рівнозначними стеблами; структура з двома основними стеблами, перехрещеними в різний спосіб; структура «вазона-вінка»<sup>52</sup>.

Найчастіше в основі «вазона» малювали трикутник (гострим кутом вгору або вниз), ромб, квадрат, коло або їх комбінації. Траплялися зображення з основою у вигляді розети, квітки, керамічного виробу, кошачка тощо. Верхівки «вазонів» менш різноманітні – квітка (розета), листя, п'яна пави.

Про амбівалентність мотиву, поетичність та образність народного мислення, асоціативне осмислення реального світу свідчать різні його назви в розписах: «квітка», «галузка», «жмуток», «сосонка», «гнучкий жмуток», «кошачок».

Поширеними в малюванні Поділля є також «вінок», «галузка» («гилячка»), «букет».

У «вінках», що мають здебільшого схему розімкненого кола з мотивами рослинного орнаменту, акцентується нижня частина – у вигляді квітки, в окремих випадках квітку малюють у центрі композиційного кола. «Галузки» зображують відгалуження дерева, куща або трав'янистої рослини і найчастіше розташовані діагонально. З-поміж інших особливо поширена на Поділлі гілка горобини. Галузки, гілки, доповнені квітами та листям, об'єднували в «букети».

Орнітоморфні мотиви – друга щодо кількості група орнаментики в стінописах Поділля. Образи птахів є улюбленими в народній традиції. Півні, качки, голуби, орли, павичі, зозулі,

ластівки та горобці влітаються в рослинні мотиви та утворюють самостійні сюжети в розписах. Зображуючи птахів, народні майстри за рахунок силуетної виразності, характерного оперення дотримувалися відтворення видових ознак. Однак часто орнітоморфні образи – це птахи взагалі. У розписах присутні й фрагменти окремих реалій, зокрема п'яні пташиних крил.

Іконографія орнітоморфних мотивів різноманітна. Птах є елементом стрічкової композиції, «вазона» та килимового розпису.

Для орнітоморфного мотиву, що утворює автономну композицію, характерні дві іконографічні схеми: геральдичне зображення та «птах на гілці».

Натомість зооморфні мотиви – рідкість у малюванні. В альбомі В. Гагенмейстера в техніці літографії відтворено композиції хатніх розписів «під килим» із зображенням риби<sup>53</sup>. Образ, можливо, пов'язаний із християнською символікою, переосмислено в побутовому плані. Не менш своєрідним за графічним вирішенням є мотив «лисички», зафіксований К. Широцьким у с. Хутори Ладижинські, що на Вінниччині (РЕМ, кол. 2581, од. зб. 301).

Антропоморфні мотиви також рідкісні в хатньому малюванні. З кількох відомих нині зразків у розписах виокремлюють архаїчні та сюжетні. Архаїчне зображення жіночої постаті, оточеної парною птахів, було зафіксовано дослідником на кальці в першій половині ХХ ст. у Вінницькій області. Сакральний образ, зберігаючи усталену іконографію, переосмислено в побутовому плані, він втратив притаманну йому велич, набув реалістичних рис та нового змісту (НМУНДМ, інв. № ДР-3669).

Умовно-реалістичну композицію із селянином, який пасе гусей, відтворив на кальці К. Широцький у с. Сіюмаки Вінницького повіту (РЕМ, кол. 2581, од. зб. 27/2). На Вінниччині (с. Озаринці), як зазначав В. Гагенмейстер, у стінописах траплялися зображення людських постатей<sup>54</sup>. Можливо, це пов'язано з образами керамічних розписів Бара – єдиного осередку на Східному Поділлі, де в кераміці побутували сюжетні зображення, що мали аналогії з настінним малюванням.

У поодиноких випадках трапляються скевоморфні мотиви, названі за асоціацією з рукотворними предметами. Серед музейних колек-

<sup>53</sup> Гагенмейстер В. Стінні розписи на Кам'янецьчині: Альбом. – Кам'янець-Подільський, 1927. – Табл. 9, 15.

<sup>54</sup> Гагенмейстер В. Настінні розписи Кам'янецьчини. Матеріали до вивчення українського селянського мистецтва 1917–1927 рр. – Кам'янець-Подільський, 1930. – С. 27.

<sup>52</sup> Студенець Н. Зазнач. праця. – С. 78, 79.



цій стінописів вдалося зафіксувати лише одне таке зображення – мотив «вітрячка», який за своїм графічним вирішенням близький до писанкового трактування (РЕМ, кол. 2581, од. зб. 298).

Поширеними структурними складовими більшості орнаментальних утворень у розписах є геометричні та солярні образи – найпростіші риси, смуги, крапки, цятки, кола, ромби, спіралі. З давніми космологічними знаками генетично споріднені хрест, свастика, триквет, розета, хоча в стінописах вони мають переважно декоративний, аніж символічний зміст. Утім, усталене розміщення архаїчних мотивів в оселі свідчить про відповідність образного мислення майстрів традиційній семантиці.

Своєрідність хатнього розпису зумовлена низкою чинників, серед яких суттєве значення мають технологія й техніка виконання. Розчин вапна – класичний тип ґрунту для настінного розпису. Окрім цього матеріалу, у деяких осередках використовували каолінову глину, крейду та гіпс. Матеріал побілки суттєво впливав на загальний характер малювання, інтенсивність кольорів. Так, «ніжна гармонія начеб-то зів'ялих тонів фарб, що приємно вражає у розписах Уманщини, пояснюється особливостями ґрунту стіни» – обмазкою каоліном<sup>55</sup>.

Художні особливості розпису залежали також від тонування ґрунту. Зазвичай подільське житло наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. білило без додавання барвників. У 1920-х роках поширився прийом підфарбовування побілки синькою, зеленкою та попелом.

Крім особливостей ґрунту, важливу роль у створенні палітри розпису в художньому вирішенні житла відігравали фарби, асортимент та якість барвників.

Більшість фарб традиційного малювання в багатьох місцевостях Поділля мали природне походження. Серед них – глини, крейда, вугілля, попіл та найрізноманітніші рослинні барвники. Стінописи, виконані цими фарбами, надавали оселі м'якості, теплоти, виглядали органічними в інтер'єрі, не порушували гармонії із зовнішнім середовищем.

На початку ХХ ст. народні майстри поступово відмовляються від природних барвників домашнього виробництва і надають перевагу купованим синтетичним (так званим аніліновим) фарбам.

Барвники для розпису готували за певними рецептами, виробленими практикою. Розводили в черепках необхідну кількість кольорів.

Зв'язуючою, клейкою речовиною слугували яйце, крохмаль або молоко. Анілінові фарби готували на рідкому мучному клейстері, на воді з молоком, іноді – на яйці. Для надання полиску в розчин додавали цукровий пісок.

Різноманітність технік хатнього малювання визначає приладдя, яким наносять фарбу на поверхню. Опанас Бежкович називає дев'ять прийомів у стінописах Поділля: накат за допомогою ганчірки; розпис щітками; розпис пензлем; штампування; катання кукурудзяних початків, змочених фарбою; розмальовування колоссям; розбризкування; розпис пір'ям з пташиних крил; малювання пальцями<sup>56</sup>.

Подібні прийоми характерні й для розпису в інших регіонах України. Так, В. Федоренко-Коляда виокремлював шість способів нанесення фарби на поверхню в Миколаївському та Херсонському районах: малювання пензлем, малювання щіткою, штампування, катання, малювання колоссям, бризкання<sup>57</sup>.

На Поділлі стінописи виконували переважно пензлями. Застосовували також «квачі» – саморобні пензлі, якими послуговувалися для «описки» гончарних виробів. Пензлі виготовляли зі щетини, гусячого та курячого пір'я тощо. Кількість пензлів відповідала кількості фарб. Розпис виконували не лише тонкими інструментами, але й щіткою для побілки.

Значного поширення в хатньому малюванні набули різноманітні техніки декорування поверхні, які не потребують особливого приладдя, а саме: штампування, бризкання, відбитки колоссям, катання, малювання ганчіркою тощо. Так, для штампування використовували буряк, картоплю, а також листя клена й дуба.

Бризкання застосовували скрізь – на призьбі, підмурках тинів, сараїв. Кольорову площину бризкали колоссям, умоченим у світлішу фарбу.

Для подібної техніки – «ляпанки» – використовували шматок вовни. Зображення на стіні утворювали відбитком змоченої в синьці ганчірки.

Для техніки «катання» послуговувалися певної довжини жмутиком комишу, зв'язаного ниткою, або просто качаном кукурудзи, який умочували у фарбу й прокочували по підготовленому тлу.

Пальцями та ганчіркою малювали невеликі деталі, наприклад, «цяточки» у винограді.

<sup>55</sup> Кржемінський К. Стінні розписи на Уманщині. Мотиви орнаменту. – Кам'янець-Подільський, 1927. – С. 7.

<sup>56</sup> Бежкович А. Настенная роспись украинской хаты // СЭ. – 1954. – № 2. – С. 122.

<sup>57</sup> Федоренко-Коляда В. Стінні розписи в Миколаївському та Херсонському районах // Архітектура Радянської України. – 1938. – № 45. – С. 52–56.



Хатній розпис, як правило, виконувала одна людина, без попереднього контуру олівцем або чимось іншим. Якщо траплявся несподіваний для малярки відхід від задуму, то такі місця замащували або малюнок доповнювали деталями.

На Кам'яниччині та Уманщині поширений був такий спосіб малювання: «спершу малярка робить “розвід”, цеб-то самі гілки, без квіток: при чому проводить спершу основне стебло, потім більші паростки, потім по-між ними вміщує ще дрібніші. Коли розвід зовсім готовий, малярка малює квіти: спершу усі квіти одною фарбою, потім усі інші, так що в роботі у неї лише одна фарба»<sup>58</sup>.

З часом матеріали розпису зазнали суттєвої еволюції. Природні глини та соки рослин, а потім і синтетичні (анілінові) барвники в другій половині ХХ ст. замінили олійні фарби. Це зумовило тенденцію до поліхромності, підкресленої звучності кольору. Такий стінопис втратив багатство відтінків. Розписи природними барвами виконували по білому чи тонованому тлу, яке просвічувало крізь фарбу, нерівномірність кольору породжувала багатство відтінків. Малювання, створене аніліновими та олійними фарбами, було позбавлене цієї фрескової м'якості.

За характером поліхромної орнаменталізації хат на Поділлі виокремлюють декілька підрегійонів.

Зовнішня орнаменталізація житлових споруд Західного Поділля, зокрема Тернопільської області, підпорядкована усталеним місцям розташування – це пофарбування призьби й тильної стіни. В окремих районах (Теребовлянському), стінописами оздоблювали фасадну стіну хати, а саме: простір між вікнами.

В інтер'єрі житла Західного Поділля розписи не набули такого поширення, як на Східному Поділлі. Естетичні принципи, які сформували систему хатнього декору на Тернопільщині, пов'язані насамперед з художніми особливостями вишивки, ткацтва й килимарства<sup>59</sup>. В інтер'єрних розписах перевагу надавали геометризованим рослинним мотивам. З поширенням на захід у стінописах переважають суто геометричні мотиви. У світлиці розписи зосереджували здебільшого на окремих площинах печі, зокрема на фасадах комина. За своїми стильовими ознаками малювання подібне до витинанок – важливої складової хатнього деко-

ру. Графічні розписи, вирішені у два-три кольори, доповнювали паперовими фіранками – «штемпелівками».

Стінописи побутували переважно на півдні Тернопільщини – у Чортківському, Борщівському та Заліщицькому районах<sup>60</sup>.

Спільні риси зафіксовано в хатніх розписах Східного Поділля (центральні р-ни Хмельницької, Вінницької обл., Уманський р-н Черкаської обл.). Типовим для цих місцевостей є прийом фіксації кольором каркаса стін та підкреслення окремих деталей (вікон, дверей). Розпис зовнішніх стін (фасадної, тильної) делікатний, легкий, натомість в інтер'єрі насичений. Центри побутування – Летичівський, Ярмолинецький райони Хмельницької області; Брацлавський, Тульчинський, Гайсинський райони Вінницької області.

Відомими у 20-х роках ХХ ст. осередками малювання колишнього Летичівського повіту були села Вовковинці, Калинівка, Царицино, Адамівка та Зіньків. У розписах с. Вовковинці переважають мотиви дерева, зокрема «дуб», «сосна», а також в'юнких рослин – «огірки», «барвінок» (РЕМ, кол. 2581, од. зб. 158, 301).

Особливої виразності малюванню надає гнучкий пластичний контур. На основі узагальнених динамічних ліній побудовано вертикально спрямовану «сосну» й «дубове листя» (РЕМ, кол. 2581, од. зб. 153–155).

Лаконізм у трактуванні образу характерний і для малювання сіл Калинівка, Адамівка та Зіньків. Силуетне спрощене вирішення рослинних мотивів близьке до розписів неполив'яного посуду, який тут виробляли. Фітоморфні мотиви доповнено свастикою та розетою. Аналоги наявні й у композиціях: стрічкові схеми, розміщені на горловині чи вінцях посуду, повторюються в хатніх стінописах. Здебільшого це технічний декор – смуги, риски, крапки, зигзаги, кривульки. Найпростіше оздоблення хати в Зінькові та Адамівці – виділення фриза зигзагоподібною або ламаною лінією, мальованою синьою. У стінописах використовували обмежену кількість кольорів – дві-три фарби з перевагою синіх та зелених відтінків (РЕМ, кол. 4255, од. зб. 23–26).

У с. Адамівка славилися своїм мистецтвом майстрині Ірина Мільчук, Іван Підмурняк, Марія Шерепа та Ольга Яворська<sup>61</sup>. У місцевостях, де розвинене гончарство, нерідко малярки походили з гончарських родин.

<sup>58</sup> Щепотьєва М. Розписи хат на Кам'яниччині. – К., 1928. – С. 23.

<sup>59</sup> Станкевич М. Українські витинанки. – К., 1986. – С. 48.

<sup>60</sup> Герасимчук Р. Народное искусство Тернопольской области // СЭ. – 1957. – № 1. – С. 84.

<sup>61</sup> Гаєнмейстер В. Настінні розписи Кам'яниччини... – С. 39.

З-поміж осередків малювання Брацлавського району вирізняються села Нестерівка, Богданівка, Мухівці та Крищинці.

За стильовими рисами подібні розписи сіл Мухівці та Крищинці (РЕМ, кол. 4255, од. зб. 1–10, 12–16, 25). Художньо-образне вирішення мотивів «вазона», «гілки» й «дерева» ґрунтується на зіставленні соковитих колірних площин з яскравими акцентами. Невеликі компактні «вазони» зображували на фасадних площинах комина та груби, повторювали в мальованих килимах, які за композицією наслідують тип вазонного килима-залавника. «Вазони» розміщували на всю висоту середнього поля, обрамленого подвійною каймою<sup>62</sup>.

У малюванні сіл Клебань і Гнатівка Тульчинського району «вазони» набули монументального звучання, стали значно більшими. Так само монументальні вони й у розписах «під килим». У цих стінописах переважають горизонтально орієнтовані композиції з рядовим укладом мотивів на загальному тлі без облямівки. Так, килими Миколи Осики з Гнатівки мають дворядовий уклад чотирьох-п'яти зображень «вазона» (НМУНДМ, інв. № ДР–3659). Для заповнення вільних проміжків між основними мотивами вміщено додаткові, менші за розміром.

На території Східного Поділля було чимало килимарських осередків, зокрема Тульчин. На думку дослідниці подільського килимарства Олени Падовської, «саме килими Східного Поділля дали найхарактерніші зразки вазонного орнаменту»<sup>63</sup>. У розписах, як і в тканих виробках, домінує сіре або жовте тло, що надає малюванню гармонійної м'якості.

У стінописах Тульчинщини наявні трансформації композиційних килимових схем. Площину поділено навпіл по горизонталі чи вертикалі й заповнено древоподібними мотивами (НМУНДМ, інв. № ДР–3647, ДР–3661).

Поряд з таким вирішенням трапляється повна імпровізація, малювання без чітко вираженої композиційної структури.

Безперечно, своєрідністю вирізняються розписи майстринь Пелагеї та Ксенії Кондратюк, Докії Перетятко й Тетяни Андрущенко із с. Клебань Тульчинського району (НМУНДМ, інв. № ДР–3650, ДР–3679, ДР–3677, ДР–3648, ДР–3853).

Впливом керамічного декору позначені хатні розписи таких відомих гончарських осеред-

ків, як Гайсин, Білоусівка, Жерденівка та Бубнівка. У стінописах простежуються прямі аналогії мотиву «вилоги», поширеного в контурних розписах ріжком у гончарстві Бубнівки. Образ подібної до тюльпана квітки зі своєрідно вирішеною центральною частиною адаптовано до техніки настінного малювання: виконано енергійними, вільними мазками (РЕМ, кол. 2342, од. зб. 467–468). У стінописах повторюється центральна частина мотиву – симетрична «сосонка з ягідками». Відповідно до керамічних розписів трактується мотив «виноградик» і свастичні мотиви, використано зелені, вохристі та коричневі кольори.

З-поміж осередків малювання Гайсинського району витонченою кольоровою палітрою, виразним графічним вирішенням привертають увагу стінописи с. Хутори Ладижинські, рослини та зооморфні мотиви яких гранично геометризовані, майже схематичні (РЕМ, кол. 2581, од. зб. 290–299).

На сході Поділля стінописами вирізняється Уманський район, а саме: села Городецьке, Кочубієвка, Війтівка, Дмитрушки, Піківці, Маньківка, Антонівка, Паланка, Вільшанська Слобода, Текуча. У зовнішній орнаменталі хат найбільшу увагу зосереджено на розписі фасадної й тильної стін. В інтер'єрі типовими місцями розташування розпису є стіни, сволок і піч. Орнаментальним малюванням прикрашали верхню фризіву частину стіни, нижче на стінах розміщували автономні композиції. Поширення набули розписи «під рушник» та «під шпалер»<sup>64</sup>. Двері та вікна оздоблювали малюванням у вигляді суцільної гірлянди, стрічкової композиції. Розписом увінчували віконні отвори, прикрашали нижні кути дверей. В орнаменталі печі виділяються окремі площини, типовий розпис навколо «челюстей» – «клинці». Серед домінантних мотивів особливо виразні «вазони» з лаконічним силуетом, характерним геометризмом та умовністю трактування. У хатньому малюванні «вазонів» простежуються два напрями. Перший пов'язаний із с. Городецьке, другий – із с. Дмитрушки. У Городецькому розписи виконані на яскраво пофарбованому тлі з перевагою синього кольору. У «вазонах» Дмитрушків домінують коричневий, жовтий та зелений кольори, а тло завжди біле<sup>65</sup>.

У 1920–1930-х роках у с. Городецьке працювало чимало обдарованих майстринь – Марія

<sup>62</sup> Бежкович О. Фото зразків українського настінного розпису. – 1924. – НАФРФ ІМФЕ. – Ф. 51–8, од. зб. 80, арк. 10.

<sup>63</sup> Падовська О. Знач. праця. – С. 106, 107.

<sup>64</sup> Хатній розпис. Малюнки аквареллю. – НА ІА НАНУ. – Ф. 9, спр. 95, арк. 21, 23.

<sup>65</sup> Бутник-Сіверський Б. Українське народне мистецтво. Живопис: Альбом. – К., 1967. – С. 16.

Божко, Домна Жупанкова, Ганна Журовська, Галина Забудська, Марія Зарицька, Мотря Канцир, Ганна Катрич, Степанида та Ялина Король, Євдокія Коронкова, Матрьона Кузьменко, Ксенія Можаява, Христина Поліщук, Ірина Рибак, Гафія Свиначенкова, Ольга Свиначарова, Олена Степанюк та Мотря Яценко.

Домінування виразної чорної графічної лінії, симетрія та лаконізм характерні для малювання с. Дмитрушки, у якому працювали такі майстрині, як Ганна Запорожець, Марія Соболенько, Глікерія Чорна та Мотря Шмайко.

За колористикою до стінописів с. Городецьке близькі розписи сіл Синиця, Маньківка, Добра; с. Дмитрушки – Антонівка, Стерешенівка, Кочубієвка, Бабани та ін.

Територія Подільського Придністров'я охоплює Кам'янець-Подільський, Новоушицький, Могилів-Подільський, Ямпільський, Чечельницький та Балтський райони (Хмельницька, Вінницька, Одеська обл.).

Особливо виразні розписи Кам'янець-Подільського району Хмельницької області. Типовими в зовнішньому оздобленні хати є пофарбування призьби, малювання фриза та вікон. У простінках між вікнами розміщували зображення «вінків», «вазонів», «букетів». В інтер'єрі розписом оздоблювали піч, сволок і стіни. Поширеними були стрічкові, концентричні схеми. Менш значимі, ніж на півдні Поділля, розпис «під килим», «під шпалер». На печі розписи розміщували на фасадних, бічних площинах комина та груби. Крім цього, використовували прийом тонування верхньої частини печі.

Відомі осередки малювання – Верхні Панівці, Цибулівка, Чорна, Бела, Маків, Ходоровці, Кізя, Нове Поріччя та Баговиці. Кожне із цих сіл має свої особливості розпису. У 1920-х роках А. Зарембський констатував, що в сільських розписах можна було визначити свій стиль, своєрідну місцеву «моду». У деяких селах майже в кожній хаті трапляються мальовані «вінки», (села Верхні Панівці та Цибулівка), в інших – простий геометричний та геометризований рослинний орнамент (с. Маків). Близькі географічно одне до одного села мають подібний стиль у стінописах<sup>66</sup>.

Так, хатне малювання сіл Чорна й Бела, як і Макова, розташованих ближче до Західного Поділля, вирізняється лінійно-графічним вирішенням в один-два кольори (РЕМ, кол. 4255, од. зб. 20, 22).

Графічний підхід характерний і для розписів Жищинець (КПДІМЗ, інв. № Кгр-1424, Кгр-1428, Кгр-1429).

<sup>66</sup> Зарембский А. Знач. работа. – С. 23.

Ажурне, деталізоване трактування, дзеркальна симетрія споріднює їх з витинанкою. Часом окремі деталі композиції за своєю стилізацією повторюють витяті «квітки», «зірки» або ж розпис стає органічною складовою паперового хатнього декору. У стінописах Кам'яниччини простежуються аналогії стрічкових композицій з образом птаха та витинанками з рядовим укладом орнітоморфних мотивів. Подібні структури характерні й для декорування подільських верет, килимів-залавників.

У 20-х роках ХХ ст. на Кам'яниччині побутувало різноманітне оздоблення господарських будівель, переважно зі світлим розписом по темному тлу.

Невимушена живописна манера виконання характерна для хатнього малювання сіл Гораївка й Теремці Ушицького району. К. Широцький зафіксував на кальку різні за конструкцією «вазони»: з трьома рівнозначними стеблами та «вазони»-вінки (РЕМ, кол. 2683, од. зб. 7, 14).

У зовнішньому художньому вирішенні житла півдня Поділля, селах Могилів-Подільського, Ямпільського, Піщанського, Чечельницького районів Вінницької області та Балтського району Одеської області кольорову фіксацію каркаса стін і окремих елементів (вікон, дверей) застосовували менше.

Домінування поліхромії простежується в інтер'єрі. Це переважно килимовий або довільний розпис з фітоморфними мотивами на тонованому тлі, найчастіше сірому, інколи синьому.

Особливо насичені за кольором і композицією розписи Могилів-Подільського району Вінницької області. Унікальні географічні, природно-кліматичні умови цього мальовничого краю зумовили поширення своєрідних стінописів у ряді осередків: Борщівці, Воеводчинці, Ізраїлівка (нині – с. Грабарівка), Карпівка, Озаринці, Сказинці, Садова, Шлишківці та ін.<sup>67</sup>

<sup>67</sup> У 1920-х роках про це малювання захоплено писав місцевий учитель-краєзнавець О. Кривицький у листі до Д. Щербаківського: «Посилаю отже за писанками ще тутешні вишивки та копії орнаменту з стін селянських хат нашого куточку (м. Озаринці в 10 кілометрах від Могильова на Дністрі). Те й друге позбирали школярі нашої семилітки [...] Малюнки, що передають не дуже ретельно, орнаментальні мотиви в середині і зовні признаюся складено без системи: просто нас захопила краса та їх геніальний спосіб добору кольорів та композиція...» (Див.: Листування Д. Щербаківського. 150 листів (в тому числі: від Клінгера В. – 14 листів, Кривицького О. – 12, Коцюбинської Н. – 8, Козловської В. – 4, від Курінного П. – 20). Рукописи. – НА ІА НАНУ. – Ф. 9, спр. 168/к 444, арк. 55-58 зв.)

У малюванні осередків Могилів-Подільського району використано до десяти кольорів, серед яких переважають яскраві червоні, жовті, сині барви, поширений чорний контур. В інтер'єрі хати розписом суцільно вкрито стіни й піч. Домінують довільні асиметричні композиції.

Яскраво вираженою індивідуальною манерою виконання вирізнялись у 20-х роках ХХ ст. розписи дев'ятнадцятирічної малярки із с. Сказинці (Могилів-Подільський р-н Вінницької обл.) – Гафії Подоби (НМУНДМ, інв. ДР–3828, ДР–3829, ДР–3830).

У селах нинішнього Піщанського району Вінницької області – Студена, Піщанка, Нові Попелюхи, Городище, Ставки, Рудниця – у розписах переважає монохромний (чорний, білий) або поліхромний чіткий контур, який сподірює це малювання з писанковим. Монументально трактовані писанкові мотиви – «рожа», «грабельки», «сонце», «баранячі ріжки» – набули нового образного звучання (РЕМ, кол. 4279, од. зб. 25-47).

У розписах сіл Студена, Піщанка та Нові Попелюхи мотив «вазона» заввишки до метра перенесено з писанки на площину стіни. Різноманітністю художнього вирішення характеризуються стрічкові композиції Рудниці, Городища, Ставків.

На півночі Одещини, у Кодимському й Балтському районах, ззовні стіни хат не малювали, лише обмазували й білили. Призбу й тильний бік хати підводили жовтою глиною. Якщо будівля була орієнтована напільною стіною до вулиці, то її відповідно декорували – підводили яскраво-синьою фарбою. Цей принцип, безперечно, мав аналогію і за кольором, і за місцем розташування з настінним малюванням килима в хаті.

В осередках, близько розташованих до залізничних станцій, під впливом міської культури особливого поширення набув розпис «під шпалер» з використанням трафарету. Розписи с. Будеї, досліджені Б. Крижанівським, створено з дрібних рослинних мотивів, виконаних за допомогою трафарету та з'єднаних від руки лініями гілок (РЕМ, кол. 4295, од. зб. 1-38).

Подібне малювання з дрібними мотивами на тонованому тлі характерне для Кодими (РЕМ, кол. 4255, од. зб. 69-71).

На півдні Поділля домінує килимовий розпис. Переважають поперечносмугасті композиційні структури укладу елементів, медальйонні композиційні структури – у Ямпільському, Чечельницькому та Балтському районах і композиції з рядовим укладом елементів на замкненому тлі – на півночі Одещини. Трапляються структури, у яких великі ромби й восьмикутні зірки розміщені на спільному тлі, здебільшого

червоному та синьому (НМУНДМ, інв. № ДР–3697, ДР–3726).

Отже, серед численних осередків побутування розпису в першій половині ХХ ст. найбільшу роль колір відігравав на півдні, південному заході та сході Поділля. Менше значення поліхромія мала в західних і центральних районах краю. Художні особливості розпису в локальних осередках зумовлені тісним взаємозв'язком з іншими видами народної творчості, з якими малювання утворює своєрідний орнаментальний комплекс.

На *Гуцульщині* стінопис набув поширення на початку, а особливо в середині ХХ ст. На жаль, це мистецьке явище недостатньо досліджене в регіоні. Для настінного малювання типові симетричні композиції, переважання зооморфних мотивів<sup>68</sup>. Поряд з розписом стін у 1950–1960-х роках у традиційному інтер'єрі набули поширення квіткові мотиви на папері – «шовкові косиці» або «мальовані косиці». Паперові смужки – «лиштви», «серветки», «рушники», оздоблені розписом, побутували в багатьох селах Гуцульщини.

Традиційне житло Карпатського регіону кінця ХІХ – початку ХХ століть було монохромним. Лише в окремих селах *Бойківщини* (Турківський і Старосамбірський р-ни Львівської обл.) та *Закарпаття* (долини річок Тересви, Терєблі, Ріки) у зовнішньому пофарбуванні житла застосовували вапно та глину. Білим кольором виділяли місця стику дерев'яних брусів, торці випусків замків на кутах, одвірки. Розписом оздоблювали вхідні двері.

Особливо своєрідними були розписи українців Західних Карпат – лемків. Стінопис здебільшого побутував у південно-східній частині *Лемківщини*, розташованій уздовж р. Ослава (притока Сяну)<sup>69</sup>.

Лемківська хата, збудована з дерева, мала горизонтальне планування («довга хижа»), під одним двосхилим дахом поєднувала житлову й господарську частини<sup>70</sup>. Фронтальну та дві біч-

<sup>68</sup> Гришок М. Декоративний народний розпис в інтер'єрі гуцульської хати (середина ХІХ – кінець ХХ століть): дис. канд. ... мистецтвознавства. – Л., 1997. – С. 31.

<sup>69</sup> У 1930–1940-х роках розписи цієї території досліджувала І. Добрянська, співробітниця музею «Лемківщина» в Сяноку. Вона виконала понад 70 замальовок хатнього малювання (див.: Добрянська І. Хатні розписи українців Західних Карпат // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1954. – Вип. 1. – С. 46–55; Добрянська І. Настінний розпис Лемківщини // Жовтень. – 1968. – № 7. – С. 97–101).

<sup>70</sup> Від початку ХХ ст. в західній частині Лемківщини поширене будівництво з кількох споруд.



ні стіни фарбували в коричневий колір. Білою фарбою виділяли місця стику дерев'яних брусів, підкреслюючи архітектоніку будівлі. Для різних осередків Лемківщини типові власні способи зовнішнього оздоблення стін. Так, на півдні регіону (Великоберезнянський і Перечинський р-ни) та на півночі (Горлицький р-н) декорування зводилося до підкреслення горизонтальними лініями зрубів, майже не виділяючи вікна, двері й дах. На заході (пограниччя зі Словаччиною) стіни фарбували вапном вертикальними смугами<sup>71</sup>. Найпоширенішим зовнішнє декорування житлових споруд було на Лемківському Посянні (Ліський та Сянницький пов.). Тут розписували одвірки, двері, кути («вугли») хати, облямовували вікна та розмальовували простінки між ними.

Композиційним центром розпису були збиті з грубих дошок низькі вхідні двері прямокутної або арочної форми<sup>72</sup>. Широкі одвірки оздоблювали стрічковими композиціями, на центральній площині дверей, фарбованих нафтовою ропою, білим вапном малювали велике гіллясте дерево або «вазон». Це зображення мало стільки галузок, скільки членів родини живе в хаті від прадіда<sup>73</sup>.

У конструкції лемківської хати профільовані частини брусів – «вугли» («вуглиники») – виступали назовні й залежно від форми колоди мали прямокутну або квадратну форму. Цю поверхню заповнювали мотивами «галузки», «ялиці», «кривульки», «вишиванки», «промінних коліс» тощо. Натомість на кутах стайні візерунки були іншими – «закарлючки», «драбинки». Малюванням оздоблювали й господарчу частину споруди, зокрема ворота стодоли, які робили світлішими за кольором, ніж стіни хати, декорували горизонтальною стрічковою композицією.

На передній фасадній стіні хати мотивами «колічка» та «сонічка» прикрашали широкі рами навколо вікон та простір між ними.

В інтер'єрі малювання підкреслювало конструктивні частини печі, було зосереджене вздовж стін хати, де розміщувалися стіл та

лави. Сволон у лемківській оселі ніколи не білили.

З-посеред композиційних структур у стінописах Лемківщини поширені найпростіші стрічкові композиції на основі ритмічного повтору одного-кількох мотивів, складніші – на основі ламаної лінії («кривулька», «кривулька з лапчатими», «зубката кривулька»). Трапляються композиції з комбінацією перехрещених ламаних ліній – «зюпачна кривулька». У стінописах побутовували і довільний розпис – малювання без певної композиційної структури.

У розписах регіону переважали геометричні мотиви – коло («колічко», «зубкате колічко», «сонічка», «колічко з крапками»), свастика («закулька»), смуги (ламана лінія, «косиця», «кривулька», «косичасте»). Орнітоморфні мотиви «птаха», «курочка» траплялися рідше – лише на стінах господарської частини хати. До того ж мотив птаха був здебільшого частиною стрічкової структури.

Окрему групу становлять рослинні мотиви – древоподібні, «вазон» (місцеві назви у стінописах Лемківщини – «квіт», «лист», «квіт новітній»). Для древоподібних типова здебільшого симетрична структура з вертикальним спрямуванням будови. Серед схем «вазона» можна виокремити три основні: лаконічну дзеркально-симетричну структуру з одним центральним стеблом у вигляді паростка; симетричну структуру з вертикальним спрямуванням будови, чітко визначеною осью лінією та різною кількістю галузок; структуру з трьома рівнозначними стеблами. У стінописах Лемківщини переважають симетричні «вазони» з вертикальною доміантою будови. Основою такого зображення є коло, прямокутник, трикутник, трапеція або прообраз гончарного виробу тощо. Навершя – коло, розета, схематичне зображення квітки.

Основним будівельним матеріалом у регіоні було дерево: хвойні породи – на півночі Лемківщини, ялиця – на сході, листяні породи – у закарпатській частині, смерека та бук – на півдні. Дерев'яні стіни хат вкривали нафтовим сирівцем (ропою) або товченою цеглою, змішаною з олією чи сироваткою та яйцем. Таке пофарбування захищало стіни від гниття та шкідників. Для вирівнювання стін місця стику дерев'яних колод – щілини («спари», «шпари») – заповнювали шматками деревини або мохом, мазали білою та жовтою глиною – «заправкою», вапном<sup>74</sup>. До вапна за бажанням додавали синьку та обов'язково молоко. В інтер'єрі хати стіни обмазували глиною, вапном, стелю не білили.

<sup>71</sup> На думку І. Красовського, це вплив словацького традиційного будівництва (див.: *Красовський І. Матеріальна культура лемків північних схилів Карпат XIX–XX століть* // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – 1988. – № 13. – С. 336).

<sup>72</sup> Прямокутна форма дверей побутовувала по всій Лемківщині, арочна – у західній частині регіону (див.: *Сивак В. Житло та його внутрішнє планування. Екстер'єр* // Лемківщина. Матеріальна культура: У 2 т. – Л., 1999. – Т. 1. – С. 265).

<sup>73</sup> *Добрянська І.* Хатні розписи українців Західних Карпат. – С. 50.

<sup>74</sup> *Тарнович Ю.* Лемківщина. Матеріальна культура. – Краків, 1941. – С. 71.



У стінописах переважали природні барвники – глини кількох відтінків, а починаючи з 1940-х років, використовували синтетичні барвники – синю, жовту, зелену барви. Користувалися однією-двома фарбами, ганчіркою або щіткою, пензликом-«квачиком» з ганчірки, намотаної на патик.

Найархаїчніші розписи зафіксовано І. Добрянською в південно-східних селах Лемківщини<sup>75</sup>. Гранично спрощені стінописи сіл Зубраче та Довжиця поєднували декілька основних мотивів («колічка», «кривулька», «писанки», «драбинки»). «Квіт» на дверях малювали у вигляді лаконічної розети або «ялички», доповнюючи зображення крапковим контуром. Натомість у селах Репедь, Туринське та Щавне малюванням оздоблювали лише одвірок та віконні рами. Для хатнього стінопису с. Команча типові свастичні мотиви («закульки»). Багатою графічною деталізацією вирізняються розписи с. Ми-

гова Воля, у яких поширені мотиви «косичасте», «зюпачна кривулька» (особливо в малюванні одвірків). Для малювання цього села типові різноманітні «вазонні» як симетричні, так і асиметричні структури. З усіх осередків найбільше кольорів (червоний, зелений та синій) використовували в стінописах с. Смільник.

Настінний розпис активно побутував у багатьох регіонах України в першій чверті ХХ ст. У 1930–1940-х роках цей вид мистецтва поступово занепадав, трансформуючись у практичніший різновид декору – орнаментальну пластику. У житловому будівництві виникли нові прийоми оздоблення – штучні фактури з інтенсивним пофарбуванням. На ґрунті хатнього малювання у деяких регіонах розвинулося станкове малювання.

Ю. СМОЛІЙ  
Н. СТУДЕНЕЦЬ

### Список ілюстрацій

1–3. Малювання на комині (фрагменти). 1911 р. с. Мишурич Ріг, Катеринославська губ. Замальовки Є. Евенбах. Папір, акварель. ДНІМ. Фото Ю. Смолій.

4. Малювання в інтер'єрі хати (макет у натуральну величину на Південно-Російській обласній сільськогосподарській, промисловій та кустарній виставці. м. Катеринослав. 1910 р.). с. Мишурич Ріг, Катеринославська губ. Оpubліковано у виданні: Альбом Южно-Русской областной сельскохозяйственной, промышленной и кустарной выставки в Екатеринославе 1910 года. – Екатеринослав, 1910. – С. 119.

5. Мальована піч. Друга половина 1920-х рр. с. Авули, Катеринославська губ. Оpubліковано у виданні: Берченко Є. Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. Дніпропетровщина. – Х.; К., 1930. – Зош. 1. – Табл. XLVI.

6. Мальована піч (груба). Друга половина 1920-х рр. с. Капулівка, Катеринославська губ. Оpubліковано у виданні: Берченко Є. Настінне малювання українських хат... – Табл. XLIII.

7. Мальована піч (груба). Друга половина 1920-х рр. с. Олексіївка, Катеринославська губ. Оpubліковано у виданні: Берченко Є. Настінне малювання українських хат... – Табл. XLVII.

8, 9. Малювання на комині (фрагменти). 1911 р. с. Лоцманська Кам'янка, Катеринославська губ. Замальовки Є. Евенбах. Папір, акварель. ДНІМ. Фото Ю. Смолій.

10. Мальований комин (боковий фасад). 1911 р. с. Нові Кайдаки, Катеринославська губ. Замальовка Є. Евенбах. Папір, акварель. ДНІМ. Фото Ю. Смолій.

11. Мальована піч. 1914 р. с. Личкове, Катеринославська губ. Замальовка М. Валукінського. Папір, акварель. НМУНДМ. Фото Ю. Смолій.

12. Мальована піч. 1914 р. с. Спаське, Катеринославська губ. Замальовка М. Валукінського. Папір, акварель. НМУНДМ. Фото Ю. Смолій

13. Мальований комин (фасад). 1913 р. с. Петриківка, Катеринославська губ. Замальовка Є. Евенбах. Папір, акварель. ДНІМ. Фото Ю. Смолій.

14. Мальована піч. Друга половина 1920-х рр. с. Петриківка, Катеринославська губ. Оpubліковано у виданні: Берченко Є. Настінне малювання українських хат... – Табл. XL.

15. Т. Пата. Мальований рушник (фрагмент). Друга половина 1920-х рр. с. Петриківка, Катеринославська губ. Папір, анілінові барвники, яйце. Оpubліковано у виданні: Берченко Є. Настінне малювання українських хат... – Табл. XXXII-3.

<sup>75</sup> Добрянська І. Хатні розписи українців Західних Карпат. – С. 52–55.

16. Комплект мальовок. Друга половина 1920-х рр. с. Петриківка, Катеринославська губ. Папір, анілінові барвники, яйце. ДНІМ. Фото Ю. Смолій.
17. Мальована лиштва. Друга половина 1920-х рр. с. Підгородне, Катеринославська губ. Папір, анілінові барвники, яйце. ДНІМ. Фото Ю. Смолій.
18. Мальована лиштва. Друга половина 1920-х рр. с. Кам'янка, Катеринославська губ. Папір, анілінові барвники, яйце. ДНІМ. Фото Ю. Смолій.
19. Мальований комин. 1913 р. с. Шульгівка, Катеринославська губ. Замальовка Є. Евенбах. Папір, акварель. ДНІМ. Фото Ю. Смолій.
20. Малювання на комині (фрагмент). 1913 р. с. Шульгівка, Катеринославська губ. Калька Є. Евенбах. Папір, акварель. ДНІМ. Фото Ю. Смолій.
21. Малювання на комині (фрагмент). 1913 р. с. Могилів, Катеринославська губ. Калька Є. Евенбах. Папір, акварель. ДНІМ. Фото Ю. Смолій.
22. *Т. Андрущенко*. Малювання на комині. 1930-ті рр. с. Клебань, Вінницька обл. Папір, фарби на основі синтетичних барвників. НМУНДМ. Фото С. Шестакова. Оpubліковано у виданні: *Студенець Н.* Традиційний стінопис Поділля кінця ХІХ– першої половини ХХ століття. – К., 2010. – Іл. 94.
23. Мальована піч. 1924 р. с. Верхні Панівці, Подільська губ. ІР НБУВ. Фото С. Таранушенка. Оpubліковано у виданні: *Студенець Н.* Традиційний стінопис Поділля... – Іл. 24.
24. Малювання в інтер'єрі хати (фрагмент). 1924 р. с. Верхні Панівці, Подільська губ. ІР НБУВ. Фото С. Таранушенка. Оpubліковано у виданні: *Студенець Н.* Традиційний стінопис Поділля... – Іл. 59.
25. Малювання на грубі (фрагмент). 1924 р. с. Цибулівка, Подільська губ. Калька М. Фріде. Папір, фарби на основі мінеральних барвників. РЕМ. Фото Н. Студенець. Оpubліковано у виданні: *Студенець Н.* Традиційний стінопис Поділля... – Іл. 92.
26. Малювання в інтер'єрі хати (фрагмент). 1909 р. с. Білоусівка, Подільська губ. Калька К. Широцького. Папір, фарби на основі мінеральних та синтетичних барвників. РЕМ. Фото Н. Студенець. Оpubліковано у виданні: *Студенець Н.* Традиційний стінопис Поділля... – Іл. 1.
27. Малювання на стіні хати (фрагмент). 1912 р. с. Вовковинці, Подільська губ. Калька К. Широцького. Папір, фарби на основі мінеральних барвників. РЕМ. Фото Н. Студенець.
28. *Д. Швець*. Малювання в інтер'єрі хати (фрагмент). 1926 р. с. Воеводчинці, Подільська губ. Калька Н. Коцюбинської. Папір, фарби на основі мінеральних барвників. НМУНДМ. Фото С. Шестакова.
29. *П. та К. Кондратюк*. Малювання в інтер'єрі хати (фрагмент). 1930-і рр. с. Клебань, Вінницька обл. Папір, фарби на основі синтетичних барвників. НМУНДМ. Фото С. Шестакова. Оpubліковано у виданні: *Студенець Н.* Традиційний стінопис Поділля... – Іл. 65.
30. Малювання на комині (фрагмент). 1924 р. с. Сказинці, Подільська губ. 1924 р. Калька М. Фріде. Папір, фарби на основі мінеральних та синтетичних барвників. РЕМ. Фото Н. Студенець. Оpubліковано у виданні: *Студенець Н.* Традиційний стінопис Поділля... – Іл. 100.
31. Малювання на стіні хати (фрагмент). 1922 р. с. Війтівка, Київська губ. Замальовка М. Горбачевського. Папір, акварель. НМНАПУ. Фото Н. Студенець.
32. Малювання на стіні хати (фрагмент). 1922 р. с. Городецьке, Київська губ. Замальовка М. Горбачевського. Папір, акварель. НМНАПУ. Фото Н. Студенець.
33. Інтер'єр хати (фрагмент). 1923 р. Київська губ. Замальовка М. Мухи. Папір, акварель. НМНАПУ. Фото Н. Студенець.
34. Малювання на стіні хати (фрагмент). 1922 р. с. Городецьке, Київська губ. Замальовка М. Горбачевського. Папір, акварель. НМНАПУ. Фото Н. Студенець.
35. Малювання на стіні хати (фрагмент). 1922 р. Київська губ. Замальовка М. Горбачевського. Папір, акварель. НМНАПУ. Фото Н. Студенець.
36. Мальована хата. Перша половина ХХ ст. с. Радошиці, Ліський пов. (нині – територія Польщі). НМНАПУ. Фото І. Добрянської (?).
37. Мальовані хатні двері. Перша половина ХХ ст. с. Мигова Воля, Ліський пов. (нині – територія Польщі). Замальовка І. Добрянської. Папір, гуаш. НМНАПУ. Фото Н. Студенець.
38. Мальовані ворота стодоли (фрагмент). Перша половина ХХ ст. с. Солинка, Ліський пов. (нині – територія Польщі). Замальовка І. Добрянської. Папір, гуаш. НМНАПУ. Фото Н. Студенець.

1



2



3



4



5



6



7

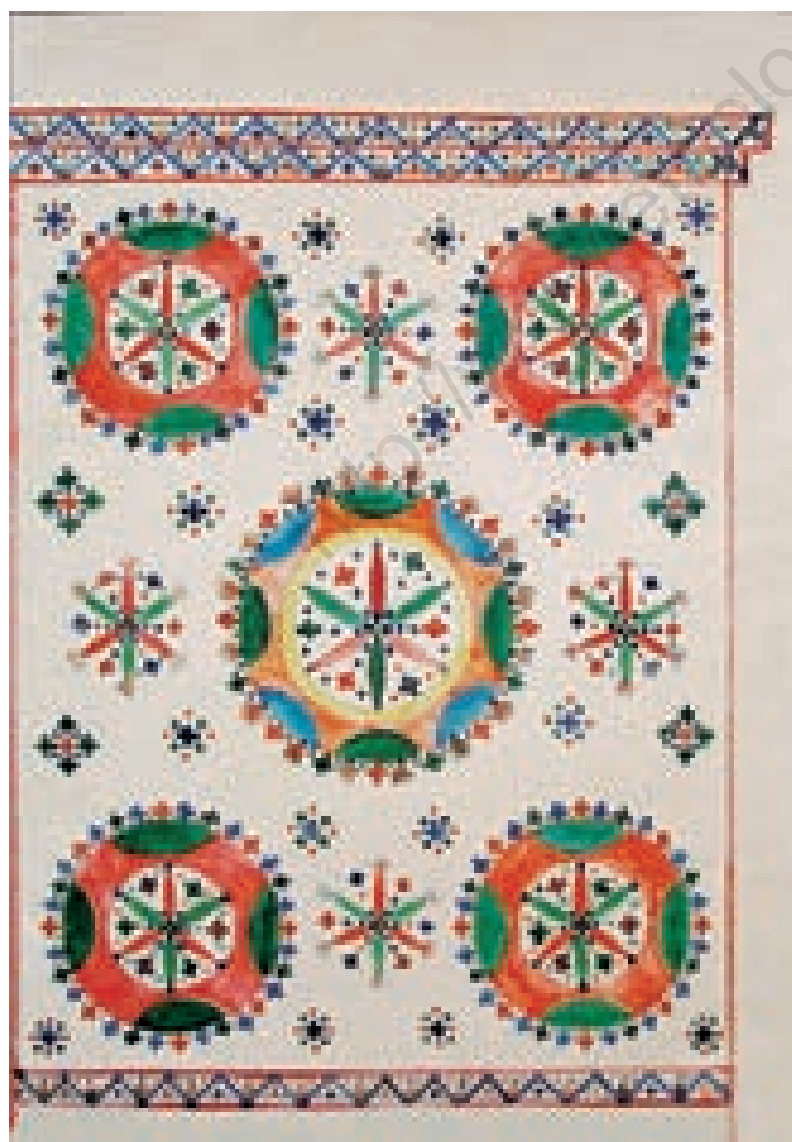




8



9



10

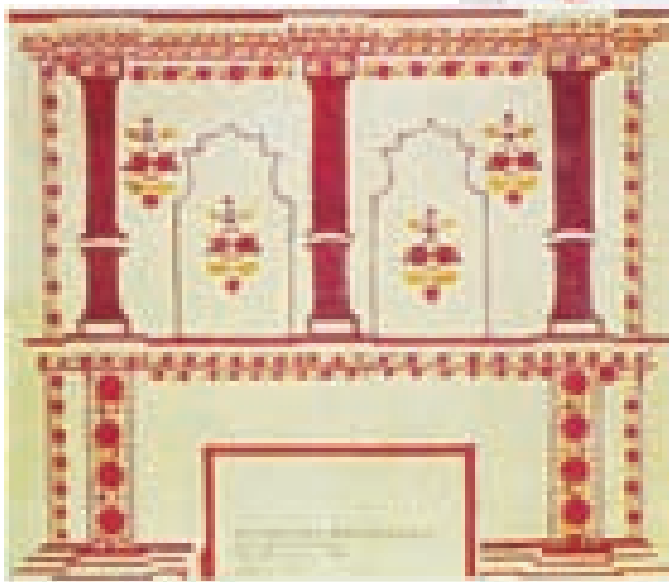




11



12



13

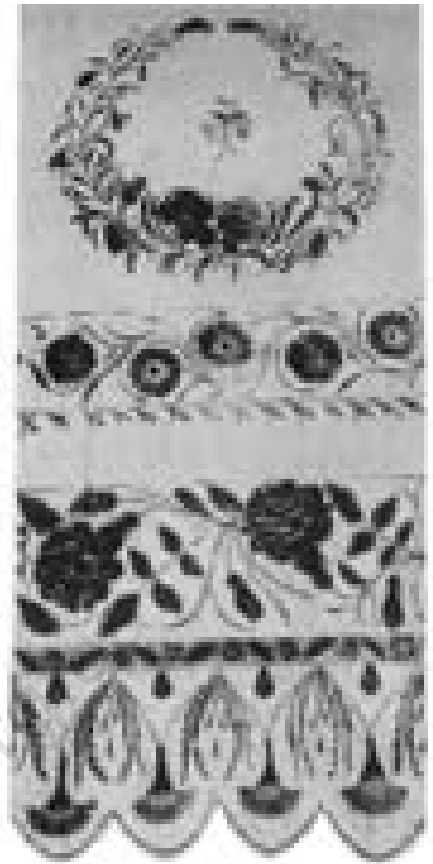
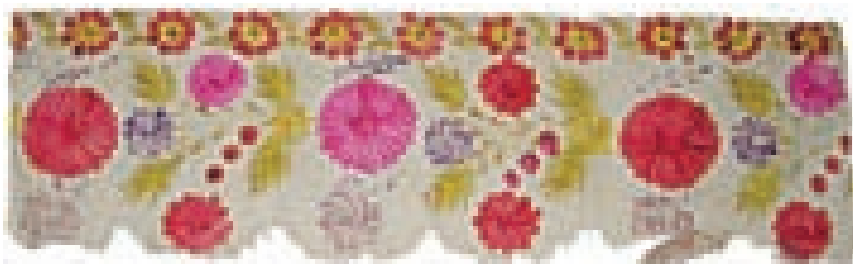


14

17

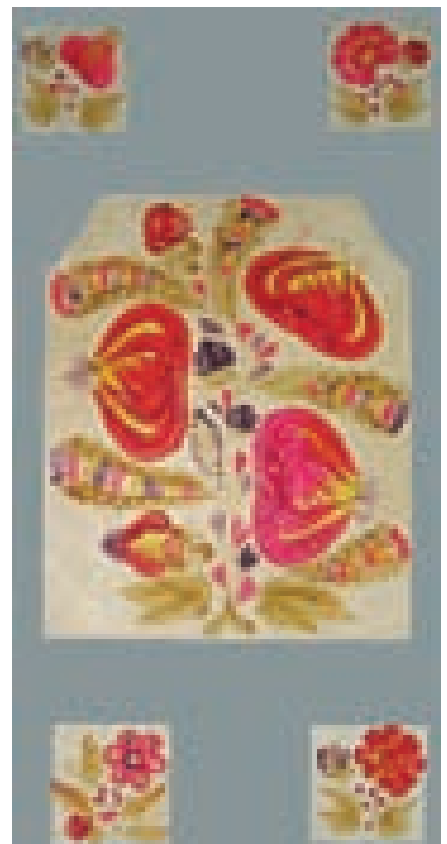


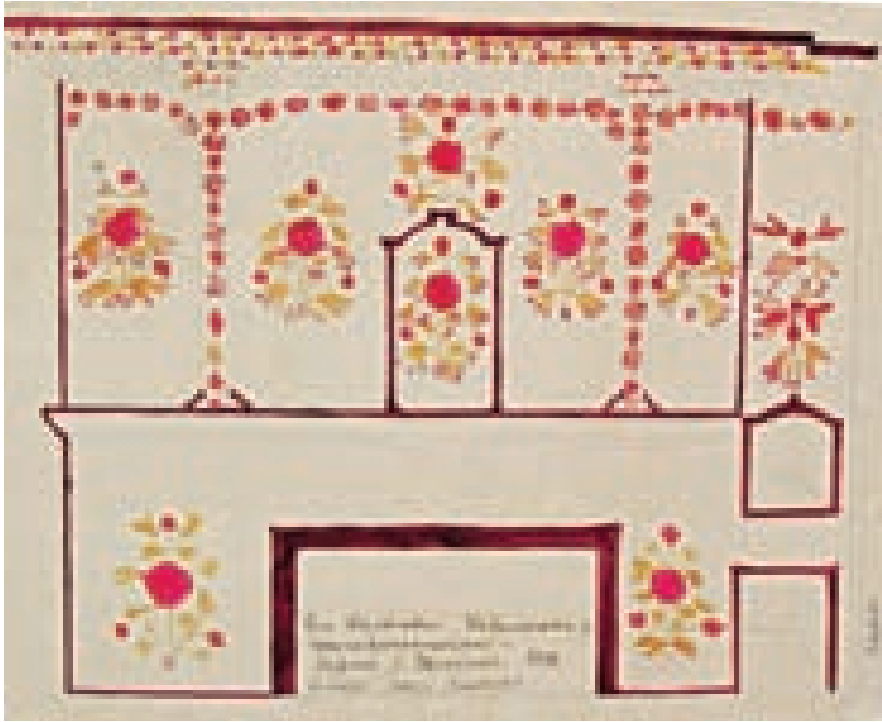
18



15

16





19



21



20



22



23



24

25



26



27





28



29



30



31



32

33



34



35



36



37



38

## СТАНКОВЕ МАЛЮВАННЯ

Початок ХХ ст. ознаменований народженням станкового малювання, або, як його називали деякі дослідники, «станкової графіки», «станкового народного живопису». Упродовж століття відбувалися процеси його трансформації та видозмін і, нарешті, набуття протягом другої половини чітко окреслених художніх форм та вияскравлення творчих індивідуальностей майстрів цієї справи. Зародження станкового малярства, виокремлення його з-поміж традиційного настінного малярства й творення «кальовок» було результатом активних соціально-культурних процесів. Початок ХХ ст. позначений бурхливим розвитком капіталістичних відносин, що спричинили зміни економічної та виробничо-організаційної структури художнього виробництва. Відбувалися глибокі зрушення в народному мистецтві, пов'язані зі змінами в духовному житті, знищенням традиційного патріархального укладу життя. Активувалася зацікавленість творчої інтелігенції, ліберальних поміщиків, діячів земств народним мистецтвом, було організовано широку мережу навчальних закладів і художніх майстерень. Здійснювалося осучаснення промислів, створювалися вироби для міського побуту та інтер'єру, залучалися до промислів художники, які співпрацювали з народними майстрами. Відбувалися зміни художньо-образної мови народного мистецтва, його трансформація. Повсюдно організовували мережі артілей, учбових майстерень, шкіл, де виготовляли предмети сучасного побуту, які з успіхом демонстрували на міжнародних виставках і ярмарках, продавали за кордоном. Формується новий тип народного майстра, надання художньої освіти. Замість анонімних народних майстрів з'явилися яскраві творчі особистості, які брали участь у міжнародних і вітчизняних виставках. У зв'язку зі зміною селянського побуту, зникненням патріархального способу життя сільського населення, а отже, і руйнацією цілісності народного мистецтва, виникли нові форми й види народного мистецтва.

У художні кустарні артілі, що їх очолювали професійні художники, запрошували талановитих народних майстрів, які творили нове мистецтво, розраховане на нового споживача, новий уклад життя, виготовляли речі, орієнтовані здебільшого на експонування на виставках. Саме такі процеси відбувалися в с. Скопці в маетку А. Семигратової та в с. Вербівка в маетку Н. Давидової.

У 1910 році художниця Є. Прибильська очолила художнє керівництво навчально-показовою килимарською майстернею і вишивальним пунктом у с. Скопці Переяславського повіту Полтавської губернії (нині – с. Веселинівка Баришівського р-ну Київської обл.), де вона працювала до 1916 року<sup>1</sup>. Заслуга художниці в тому, що вона залучила до праці в майстерні талановитих народних майстринь – Параску Власенко, Ганну Собачко, Глікерію Цибульову та сестер Дериболот.

П. Власенко (1900–1960) та Г. Собачко-Шостак (1883–1965) народилися в Скопцях. Їхній творчий талант зростав серед краси вишивок, виробів ткацтва, килимарства, під благотворним впливом художниці Є. Прибильської, яка працювала в місцевій ткацько-вишивальній школі.

У своїх виробах майстрині запозичили від Є. Прибильської «декоративні задуми, гостроту і вишуканість мотивів, сміливість кольорових сполучень, у яких вражають, поруч з найвими відгуками сільського малювання на скринях та писанках, якась виняткова смілива екзотичність та буйність»<sup>2</sup>. Майстрині виконували малюнки, за якими виготовляли килими, вишиті декоративні панно, подушки, а також окремі роботи на папері, які саме й були початком формування станкового малювання як самостійного виду мистецтва.

Є. Прибильська скерувала свою творчість і творчість Г. Собачко, Г. Цибульової та П. Власенко на переосмислення орнаментів бароко, виявляючи при цьому не реалістичну чутливість і правдоподібність конкретних мотивів, їх об'ємно-просторову передачу, а їхню площинність, декоративні особливості. Саме тому в роботах Г. Собачко на перший план виступає не реалістичність мотивів, а їх фантастичність, небуденність, посилення міфологізації образів.

Шлях Є. Прибильської – це не стилізаторство, а сміливий творчий пошук, новаторський підхід у розробці орнаментальних форм і побудови кольору, насичення його певним емоційним настроєм.

Енергійні пошуки нових шляхів і форм у мистецтві вишивки Є. Прибильської нерозривно були пов'язані з уважним ставленням й підвищеним інтересом до народного мистецтва.

<sup>1</sup> Кара-Васильєва Т. Стиль модерн в мистецтві української вишивки // Українська академія мистецтв. Спеціальний випуск. До 50-річчя факультету теорії та історії мистецтва. – К., 2010. – С. 114–123.

<sup>2</sup> НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 48-5, од. зб. 49, арк. 6.



Саме ці джерела живили й наповнювали енергією та особливим відчуттям кольору творчу наснагу художниці.

Є. Прибильська відзначила серед інших майстринь талановиту дівчину: «На третій рік існування пункту стали вирізнятися талановиті люди з молоді. Серед вишивальниць добре відчувала колір, соковито укладала шов Ганна Собачко.., що невдовзі заявила про себе декоративними композиціями на папері»<sup>3</sup>.

Саме завдяки її інтелігентній мудрості була виплекана творчість П. Власенко й Г. Собачко, пишнobarв'ям розквітнув їхній небуденний талант. За малюнками художниць у майстерні створювали вишиті панно, декоративні подушки, а також окремо намальовані композиції на папері, що експонувалися на численних виставках, привертаючи увагу своєю самобутністю.

Про навчання в майстерні та співпрацю з Є. Прибильською красномовно писала й сама Г. Собачко: «Спочатку малювала на продаж паперові рушники, коли мене залучили малювати у майстерні, я отримала гарні закордонні фарби й папір і почала дивитись книжки з орнаменту – робота в мене пішла краще, хоч я не перемальовувала, а робила все з голови. Я відчула що росту. Щотижня ми з Євгенією Іванівною клали малюнки на підлогу й розглядали і я повинна була сама судити, що я встигла зробити і чи є успіх в роботі»<sup>4</sup>.

Однією з особливостей художнього напряму майстерні була «міфологізація», переосмислення сюжетів, вторгнення світу фантазії, яка виходила за межі буденності, що простежується в роботах Г. Собачко. У малюнках майстрині головною ознакою є лінія, її абриси, саме вона є формоутворюючим елементом.

Г. Собачко – сміливий новатор, творець нового змісту й форми творів. Її композиції, виконані на папері («Вихор» (1911), «Тривога» (1917), «Червоний травень» (1917), «У червоному полі» (1918), «Український вінок» (1918), «Кольоровий рух» (1919)), доводять, що у творчості Г. Собачко на зміну традиційним схемам народного розпису з їхньою статикою, симетрією, рівновагою приходять композиції, сповнені експресії та динаміки форм, напруженого кольору. Декоративні композиції «Квітка-редька», «Дарунок землі» «Коники», «Птиці-чарівниці» – це фантастичні квіти, композиція яких побудована на своєрідній пластичній рівновазі інтенсивних кольорових мас.

У них домінує лінія, яка творить малюнок і створює точно вивірений ритм кольорових плям і мотивів.

Творчість Г. Собачко-Шостак – яскрава сторінка в історії українського народного мистецтва. Її малюнки передають стрімку ритміку руху, яскраву гаму кольорів, побудовану на контрасті синього, фіолетового та червоного. У творах майстрині чітко виділяється композиційний центр, з якого починається вихор барв та орнаментальних форм, спрямованих по колу. У її роботах вражають тонке відчуття кольору, поетичність світосприйняття, здатність художниці напруженістю барв передати гострий психологізм своєї епохи. Крім декоративних композицій на білому тлі паперу, Г. Собачко часто використовувала кольорове тло. Досконало володіла мазком, що густо лягав на площину. Вона працювала у змішаній техніці акварелі та гуаші, іноді додавала трохи позолоти. Новаторські, глибоко самобутні витвори Г. Собачко-Шостак у 1920-х роках завоювали міжнародну славу. Її твори з успіхом експонувалися в Україні та за кордоном: у Києві в Товаристві діячів мистецтв (1918) та на виставці «Селянська творчість українського села»; у Москві на виставці «Мистецтво народів СРСР» (1927); у Берліні, Дрездені, Мюнхені на виставці «Селянське мистецтво СРСР» (1922, 1924, 1925); у Празі в павільйоні України на Міжнародній виставці (1922 р.; потім ці роботи було перевезено до Гамбурга та Лондона); у Парижі на Міжнародній виставці (1925)<sup>5</sup>.

У 1932 році Г. Собачко переїхала до Московської області в селище Черкізово, де працювала над створенням малюнків для тканин на фабриці «Експортнабивткань». У 1935 році для підготовки Республіканської виставки українського народного мистецтва в Києві на базі Музею українського мистецтва організували школу народних майстрів, яку в 1936 році реорганізували в Центральні експериментальні майстерні. Для навчання та підготовки творів до виставки з усієї України було запрошено талановитих народних майстрів з усіх видів мистецтва. Серед них і Г. Собачко. Її твори були експоновані на Першій республіканській виставці 1936 року, яка потім експонувалась у Москві та Ленінграді. Саме тоді художниці було присвоєно звання майстра народного мистецтва УРСР. Перебуваючи в Черкізово, Г. Собачко-Шостак була відірвана від загального розвитку народного мистецтва України.

<sup>3</sup> Кара-Васильєва Т. Стиль модерн... – С. 121.

<sup>4</sup> Лист Собачко до Новицької. – НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 48-2, оп.12.

<sup>5</sup> Ганна Собачко-Шостак: Мистецький альбом / Авт.-упоряд. Шевченко Є. І., Шестакова О. І. – К., 2008. – С. 11.

Її повернення відбулося в 1965 році, коли в Києві організували персональну виставку її робіт, об'єднаних одним циклом «Квіти України». Це оповідь про щедрість пізнього літа, про мудрість осені. Свої твори вона малювала на білому аркуші ватману, використовувала гуаш, акварель та чорну туш. Очевидно, праця над створенням робіт для тканин, насамперед батика, вплинула на художню манеру майстрині. Її роботи насичені кольором, контури чітко окреслені лінією, композиції врівноважені, гармонійні, образи насичені ліричним настроєм («Зустріч у квітах» (1963), «Зустріч риб» (1963), «Весняні квіти» (1962), «Жнива» (1965)).

Народна майстриня П. Власенко так само привернула увагу своїми роботами. Вона в майбутньому уславилась як видатна килимарниця. Її вишиті вироби наповнені яскравими кольорами, певним рухом. За ескізами майстрині у вишивальних артілях працювали ще тривалий час, до 1940-х років.

П. Власенко – учасниця багатьох міжнародних виставок. Її талант сповна розкрився в 30-х роках ХХ ст., коли художниця виконувала замовлення на монументальні розписи архітектурних споруд. Вона оформляла павільйон України на Всесоюзній сільськогосподарській виставці в Москві в 1940 році<sup>6</sup>. У своїх роботах майстриня відтворювала особисті враження за допомогою квітів, зображуючи їх з пам'яті, рослинний світ трактувала площинно, як заведено в народному мистецтві: стебла, листя, вазон – профільно, квіти – анфас. Щоб передати внутрішню красу квітки, вона немовби розтиснула її навпіл. Часто створювала нереальні, казкові квіти, у яких ніби прагнула передати всю красу трав і луків, усе квітання рідної землі. У НМУНДМ зберігаються роботи майстрині 1930-х років. Вони експонувалися в 2011 році на її персональній виставці з нагоди 100-річчя майстрині. Це переважно пишні букети квітів у корзині, іноді із зображенням райського птаха, з гронами винограду, листям і пуп'янками квітів, умовної, узагальненої форми. Вона активно заявила про себе як майстер станкових розписів. Гама її малюнків стала насиченішою, переважають малинові, голубі, оранжеві фарби. У зв'язку з підготовкою до Першої республіканської виставки українського народного мистецтва, яка відбулася в 1936 році, майстриню було запрошено до Києва в Центральні експериментальні майстерні разом з іншими талановитими митцями. Відтоді вона створювала композиції та ескізи для килимів

(килим 1936 року) і в подальшому пов'язала свою діяльність з килимарством. Для її станкових робіт, виконаних гуашшю на білому аркуші паперу, характерними є вільні композиції, побудовані на певній урівноваженості кольорових плям, логічному розміщенні акцентів, які підкреслюють і збагачують загальну гаму декоративних малюнків.

Серед митців, виплеканих Наталією Давидовою і Олександром Екстер, були народні майстри розпису Василь Довгошия та Євмен Пшеченко із с. Вербівка Кам'янського повіту Київської губернії (нині – Кам'янського р-ну Черкаської обл.). Тут у 1912 році Н. Давидова організувала майстерню, де вишивали за ескізами як художників авангарду, так і народних майстрів<sup>7</sup>.

Є. Пшеченко вперше брав участь у виставці декоративного мистецтва в галереї Лемерсьє (1915). Він привернув увагу як «художник-примітивіст, з прекрасним ніжним поетичним світосприйняттям», як відзначила О. Екстер у передмові до каталогу виставки 1915 року<sup>8</sup>. Головним досягненням цього заходу стало «залучення до справи сучасної народної творчості». Є. Пшеченко брав участь і в наступній виставці 1917 року в Салоні Михайлової. Він активно працював і після революції та є одним з учасників виставки «Мистецтво народів СРСР» у Москві 1927 року, де його роботи, особливо ескізи рушників, були особливо відзначені.

Починаючи з 1914 року, Є. Пшеченко працював у майстерні Н. Давидової, допомагаючи дружині у створенні малюнків для вишивок, переважно рушників. Поступово перейшов до самостійної роботи, створюючи декоративні композиції. Це були малюнки на папері, які в подальшому вишивальниці втілювали в матеріалі. Декоративні панно Є. Пшеченка, виконані гуашшю на папері, вирізняються широкою палітрою фарб. Вони характерні вживанням яскравих, чистих кольорів – від ніжних до інтенсивних і напружених, але завжди суцільних і незмішаних. Увагу привертають роботи майстра, де він звертається до зображення фантастичних звірів і птахів, образи яких органічно поєднані з орнаментальними рослинними мотивами. Особливий інтерес становлять роботи, об'єднані загальною темою та образами циркових вистав, які сприймаються майстром як народне свято, ярмарок, що сягають традиції народних видовищ, виступів скоморохів, ряже-

<sup>6</sup> Бутник-Сиверський Б. Народные украинские рисунки. – М., 1971. – С. 30.

<sup>7</sup> Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. – К., 2008. – С. 330–336.

<sup>8</sup> Каталог выставки современного декоративного искусства: Вышивки, ковры по эскизам художников. – М., 1915. – С. 3.

них. Це ескізи «Блазень», «Велетень», «Акробат», «Жонглер», виконані темперою на папері. Вони приваблюють ширістю, наївністю образів, сповнених сили й спритності міцних циркових акторів. Загальну атмосферу свята майстер передав за допомогою яскравих, декоративних поєднань кольорів. Вони вирізняються високою культурою кольору, узагальненістю форми зображення з чітко промальованим контуром лінії всього силуету. Роботи Є. Пшеченка наївні й безпосередні, у них органічно поєднуються реальність зображених деталей з наївним символизмом і умовністю.

Активно працював у майстерні Н. Давидової Василь Довгошия. Збереглися ескізи його декоративних панно «Заєць», «Рожевий лебідь», «Півень», «Казковий птах» (НМУНДМ). Вони виявляють тонкого майстра кольору, який створює свої умовні, узагальнені образи за допомогою яскравих кольорових плям, а головне – віртуозної лінії, що окреслює й виділяє зображення. Його композиції побудовані на укрупнених стилізованих зображеннях тварин і рослин, забарвлених якимось одним суцільним кольором. Народний майстер любляв екзотичних птахів, яких наділяв яскравими дуже умовними, але завжди вишуканими поєднаннями кольорів («Папуга», «Птах»).

У творчій майстерні відбувався складний процес взаємозбагачення народного й професійного мистецтва. В. Довгошия був учасником виставки 1917 року в Салоні Михайлової, а після революції тривалий час з успіхом представляв українську народну творчість на виставках, зокрема, на міжнародних виставках «Селянське мистецтво СРСР» у Берліні, Дрездені, Мюнхені (1922, 1924, 1925) та ін. Роботи Є. Пшеченка та В. Довгошиї – це унікальне явище «сільського супрематизму»<sup>9</sup>.

Отже, декоративні композиції Г. Собачко, П. Власенко, Є. Пшеченка та В. Довгошиї, що призначені насамперед для їх подальшого застосування у вишивці, килимарстві, оздобленні одягу та інтер'єру, були тим першим етапом формування станкового малювання, що знайшов свій розквіт у подальшому розвитку.

Мабуть, у жодному осередку народного мистецтва не було такої кількості художників, як у Петриківці. Кожний з них – самобутній і неповторний творець зі своїм власним почерком. Водночас їх об'єднують спільні витоки – традиційне, народне малювання. Їхні роботи характеризуються надзвичайною декоративністю, яскравим святковим буянням барв і разом з

тим – витонченістю малюнка, віртуозністю, своєрідністю засобів виконання. Виразні, яскраві квіти майстрів органічно вплетені в композицію кожної роботи.

Малювали петриківці темперними фарбами, розведеними на яєчному жовтку, молоці, вишневому клеї. Це надає розписам легкості, прозорості, підсилює інтенсивність кольору. В основі петриківського розпису лежать прийоми вільного живописного малювання пензлем.

Перед майстриною немає задалегідь приготованого зразка, вона малює з пам'яті, «з голови». У процесі поступової роботи на папері «розкидають» спочатку головні, «ударні» кольорові плями, а вже потім прорисовують увесь малюнок до найдрібніших деталей. Для традиційного декоративного розпису характерним є те, що народна майстриня спочатку уважно розглядає аркуш паперу, потім умочує у фарбу кінчик мізинця й швидко накладає фарбу в різних його місцях. Далі пензликом окремими швидкими віртуозними мазками вимальовує пелюстки майбутніх квітів. Завдяки пластичності мазка по-різному наноситься фарба на поверхню – на початку інтенсивний, насичений колір поступово стає дедалі прозорішим і світлішим наприкінці. У результаті цього пелюстки здаються насиченішими в середині квітки, а на кінцях – наче пронизані сонячним промінням. Використовували майстрині й метод «перехідного мазка». Для цього пензель умочують посплідовно в кілька різних фарб, завдяки чому пелюстки квітів і листочки виходять багатоклірними. Заокруглені пелюстки поєднують з гострокінцевими. Вістрями паличок на пелюстках жоржин та айстр, зафарбованих суцільним кольором, прокладають прожилки. Це створює враження, ніби квіти пульсують соками, життям. Потім легенькими, ледь помітними дотиками пензля прорисовують попередній малюнок, що підсилює його об'ємність, опуклість. Після того, як намальовано основні квіти композиції, домальовують дрібніші деталі: пагінці, листочки, пуп'янки, а закінчують виноградними вусиками.

Петриківські майстри в орнаменти розписів вплітають садові й польові квіти, колосся різних злаків, грона винограду, кетяги калини. Серед усього цього різнобарв'я вміщують усіляких птахів: павичів, зозуль та ін. Причому майстрині не намагаються передати натуральну, природну схожість кожної квітки чи птаха, їхня мета – втілити в одній красі всіх. Квітка в уявленні петриківців – це символ пишності природи, її розкішного квітування, щедрості плодів. Щоб наголосити на цьому, художниці вдаються до фантастичних перебільшень, творять власний,

<sup>9</sup> Кара-Васильєва Т., Коваленко Г. Відроджені шедеври. – К., 2009. – С. 81, 82.

петриківський, світ краси. Секрет своєрідності їхнього розпису багато в чому залежить від саморобних пензлів з котячої шерсті, якими й донині користуються народні майстрині. Але існували й інші способи нанесення малюнка. Ягоди калини малювали так: брали очеретинку, умочували у фарбу й наносили на папір, утворюючи однакові ягідки. А коли потрібні були великі квіти, то вирізували з картоплини форму й штампували. А ягоди суниці просто малювали пальцем.

Класикою петриківських розписів того часу вважаються вироби Тетяни Пати, Надії Білокінь та Параски Павленко. Саме вони першими отримали звання майстра народної творчості та диплом I ступеня на великих виставках народного мистецтва: Першій республіканській (1935) та Декаді українського мистецтва в Москві й Ленінграді (1936). Т. Пату було запрошено на викладацьку роботу до школи декоративного малювання (створена 1936 р.). Починаючи з 30-х років ХХ ст., роботи петриківського розпису стали неодмінними експонатами всіх художніх виставок. І саме цей вид творчості найяскравіше ілюструє ті зміни, що сталися пізніше в народному мистецтві.

У 1930–1940-х роках петриківське малювання, як і все народне мистецтво, було затиснуте ідеологією: воно мало ілюструвати тезу «мистецтво належить народу». Це виявилось у нехтуванні його родовою, колективною природою та ототожненні з індивідуальною професійною творчістю. Руйнація звичаїв села призвела до втрати традиційного середовища та споживача.

Нова ідеологічна політика й обмежене середовище прояву петриківського малювання – художні виставки й музеї – спричинили посилення станковізму виробів, уподібнення їх до образотворчого мистецтва, пізніше охарактеризованого як «народна декоративна станкова графіка» (Б. Бутник-Сіверський).

Т. Пата ще за життя вважалася «класиком», родоначальником «школи петриківського розпису». Саме її стилістика, живописне спрямування були основними в художніх пошуках петриківського промислу, саме їй судилося стати тим еталоном, за яким потім розглядали всі надбання петриківських майстрів<sup>10</sup>.

Художниця малювала саморобними пензликами з котячої шерсті. Це всього кілька волосків: легенько торкалася ними паперу й виходив дрібненький, тоненький мазок, декілька десятків таких мазків – уже квітка.

Малюнок у Т. Пати завжди легкий, витончений. У її творчості, поряд з дотриманням

традиції настінного малювання, завжди відчувалося тяжіння до новацій. Вона – майстер рослинних композицій, до яких згодом додалися пави, зображення людей і звірів. У кожній роботі відчувається неповторне авторське емоційне сприйняття та «образ» зображеної квітки або плоду. Художниця досконало володіла всім арсеналом традиційних прийомів. Її «квітки», «букети», «стьожки» на комин, «лиштви» на сволоки й полиці, «рушники» й «килимки» на стіни були взірцями для наслідування. Т. Пата користувалася щіточкою і змішувала фарби для отримання бажаної колористичної гами, тоді як інші народні майстрині малювали тільки очеретинкою й пучками пальців та надавали перевагу світлим тонам. Вона запровадила новий спосіб приготування фарб. У процесі малювання майстриня змішувала вже готові фарби, набираючи по дві фарби різного кольору, які на папері «перетікають» одна в другу. Художниця спочатку розписувала печі, потім перейшла до «мальвок», а згодом малювала великі композиції на папері для виставок і музеїв.

Широковідомі шедеври Т. Пати «Павичі» (1949) й «Калиновий гай» (1960) демонструють тонкий ліризм і віртуозну манеру її квіткового малювання та композиції типу «птаха у квітах». Живописність, помітна ще в перших відомих нам творах 1913 року, стягнула тут свого апогею, перетворивши традиційний «букет» із птахом на калиновий гай, де кує сива зозуля, або на райські кущі із зображенням фантастичних павичів. Художня образність малювання Т. Пати тісно пов'язана з народною пісенністю, проте це не прямі ілюстрації, а, швидше, багатопланові асоціації. Вражає величезний діапазон її технічних прийомів, особливо в роботі «Павичі».

Н. Білокінь увійшла в історію народного петриківського малювання як майстриня своєрідних композицій на сюжети весільних поїздів. Уже в 1921–1922 роках вона почала робити «мальовки», які в селі відразу перетворилися на своєрідний «доморобний промисел». У своїй творчості майстриня наслідувала здобутки традиційних видів (стінопису та вишивання) й переробляла це в розписах «мальвок» із зображенням мотивів – від натурних до найекзотичніших. Асортимент її «мальвок» був різноманітним – від окремих квітів до довгих «стьожок» на комин, «лиштв» на сволок і полиці, «рушників» на вікна. Творчий доробок майстрині має два напрями: традиційне квіткове малювання й незвичні для осередку фігурні композиції – «чисті» пейзажі та «весільні поїзди»<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Смолій Ю. Надія Білокінь // НМ. – 1999. – № 1/2. – С. 10.

<sup>11</sup> Там само. – С. 22–25.



Особливістю творчого методу Н. Білокінь було прагнення до ансамблевості, гармонії в хатньому інтер'єрі, художньої цілісності в стінописах, «мальовках», вишивці, ткацтві та кераміці.

Вироби майстрині побудовані на контрастах кольорів, які вона ніколи не змішувала, а протиставляла; у композиціях усе врівноважено, згармонізовано. Її манері властивий рівномірний, сильний, рухливий мазок, що членує великі форми та узагальнює малі. Це досягається завдяки користуванню очеретиною і пучками пальців, а згодом – і м'якою щіточкою. Саме Н. Білокінь запровадила в петриківський розпис сюжет «весільного поїзда». Цей жанр еволюціонував з витинанки або «мальовки» на комині в станковий розпис із численними фігурами дійства. З часом весільні поїзди набули більшої історичної та символічної образності, стали втіленням традиційної України.

Спокійна, велична врівноваженість квіткового малювання Орини Пилипенко якнайбільше відповідає естетиці традиційного стінопису. Певно, це найдавніша лінія розвитку петриківської мальовки. У її роботах мотиви «гілки», «вазони», «віночки» набувають чітких, підкреслено симетричних композиційних побудов, монументальності узагальненості форм, контрастного протиставлення масивних, цілком «залитих» кольором рослинних елементів і білого тла.

Поряд з визнаними майстрами декоративно-розрапису створювали свої композиції Параска Павленко, Надія Тимошенко, Пелагея Глущенко та Василь Вовк. Після виставки 1936 року в Києві, де відбулося офіційне визнання творів петриківських майстрів, Орина Пилипенко та Ганна Ісаєва одержали диплом I ступеня, а Т. Пата та Н. Білокінь – звання майстра народної творчості<sup>12</sup>.

Протягом 1950–1970-х років петриківське малювання набуло офіційно організованої виробничої форми. Те, що узагальнено називали «художнім промислом», було системою підприємств під керівництвом Міністерства місцевої промисловості й Співки художників. 1958 року було створено цех підлакового розпису на базі художньо-виробничої артілі «Вільна селянка», яку трьома роками по тому реорганізували у фабрику сувенірних виробів «Дружба». 1970 року засновано експериментальний цех петриківського розпису Художнього фонду УРСР.

У 60–80-х роках ХХ ст. працювали учні Т. Пати – Ф. Панко, В. Соколенко, художники О. Пікуш, Г. Самарська та ін.

У червні 2000 року в Українському домі експонувалася виставка «Петриківський дивоцвіт». Експозиція була побудована на фондових матеріалах Дніпропетровського художнього та Дніпропетровського історичного музеїв (нині ДНІМ), які представили близько 100 взірців петриківського малювання на папері (і декілька на дереві) кінця 1940 – початку 1990-х років. Метою було не тільки якнайповніше ознайомити з особливостями художнього процесу певного періоду, але й привернути увагу до сучасних проблем і, головне, до майбутнього цього провідного осередку.

Виставка «Петриківський дивоцвіт» – перша ретроспектива, що всебічно висвітила як повоєнний етап розвитку петриківського малювання, так і її нинішній стан. Важливо те, що експозиція виставки була детально проаналізована, що дало змогу окреслити цілісний шлях розвитку станкового малювання в Петриківці<sup>13</sup>.

Першими до роботи на промислі приступили випускники школи декоративного малювання, що існувала в осередку протягом 1936–1941 років, творчість яких репрезентована доробком кількох поколінь майстрів, серед яких вирізняються постаті Федора Панка, Василя Соколенка, Івана Завгороднього, Олександра Пікуша, Галини Пруднікової, Марії Шишацької, Надії Шулик, Зої Кудіш, Векли Кучеренко, Євдокії Ключи. Засвоєні ними формальні здобутки Т. Пати, яка викладала в школі, у поєднанні зі специфічними прийомами, що виникли в процесі опанування технікою підлакового розпису, та певними стилістичними впливами «київської групи» петриківчанок (Марфи Тимченко, Віри та Ганни Павленко, Віри Клименко, П. Глущенко) зумовили загальний характер нового петриківського малювання. Свого часу майстри-петриківці пререїхали до Києва, прийшли в українську фарфорову промисловість, працювали на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі. Вони утвердили самобутній і оригінальний стиль, що сформувався на основі петриківського розпису.

Найпомітнішими мистецькими постатями цього покоління є Ф. Панко й В. Соколенко, які впродовж багатьох років очолювали промисел, плідно й творчо працювали та викладали. На відміну від майстринь-одноліток, які додержувалися в творчості більш камерної інтонації,

<sup>12</sup> Петриківка: Альбом репродукцій. – Д., 2001. – С. 22.

<sup>13</sup> Смолий Ю. Петриківський цвіт на Володимирській гірці // НМ. – 2001. – № 3/4. – С. 16–19.



вони активно розширювали сферу застосування малювання, першими опанували нові техніки й технології, увели й опрацювали нові теми, образи, мотиви, експериментували в галузі художньо-виражальних засобів. Проте за характером світосприйняття й художнього обдарування це дуже різні митці.

Експансивна віртуозність, перейнята від Ф. Панка його численними учнями й послідовниками, була домінуючою тенденцією в малюванні 1960–1970-х років. Гонитва за зовнішніми ефектами поступово призвела до втрати художньої образності й «матеріальності» творів, що перетворювалися на ілюстрацію пісень і поезій<sup>14</sup>.

Серед творів Ф. Панка слід назвати роботи 1970-х років: «Павичі», «Горлиця», «Соняшники цвітуть». У 70–80-х роках ХХ ст. майстер багато експериментував, малював на картоні, широко використовував темперу. Це його серія робіт «Легенда про Петриківську вишню» (1972), твори на теми українських пісень – «Верба», «Журавлі», у яких орнамент насичений поетичним змістом, де ритм мелодії народжує художній образ. У колориті його творів переважають інтенсивні червоні, сині, зелені кольори. Орнамент соковитий, крупний, без подібнення форми.

Наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років з'явилися дещо відмінні від загальної стилістики твори Андрія та Марії Пікушів та їхніх учениць Олени Зінчук і Наталки Рибак, які є своєрідними ремінісценціями композицій старших малювальниць.

Окремо слід сказати про творчість Ганни Самарської. Вона народилася в с. Богданівка Київської області, звідки родом Катерина Білокур, яка всіляко заохочувала дівчину до малювання. У 1961 році переїхала до Петриківки й почала працювати на фабриці «Дружба». Починаючи з 1967 року, її твори помітно вирізняються на виставках, адже в них органічно поєднано й переосмислено надбання творчості К. Білокур і художню стилістику петриківського розпису. Майстриня вміло сприйняла розпис ячною темперою на папері, оволодівши стилістикою петриківчан, а останнім часом працює олійними фарбами на полотні. У 1998 році вона стала лауреатом Премії імені Катерини Білокур.

У 1980-х роках станкове петриківське малювання поповнилося молодого генерацією майстрів, серед яких вирізняються роботи Наталки Рибак, Валентини Панко, Надії Васильківської, Валентини Капець, Олени

Зінчук, Тетяни Лапшин, Ірини Назаренко та Валентини Міленко<sup>15</sup>.

На жаль, у 1990-х роках організаційні форми художніх промислів у всіх регіонах України припинили своє існування. Петриківка як центр народного малювання переживала важкі часи. Унаслідок економічного спаду, податкового тиску, відсутності державної підтримки припинили свою діяльність фабрика «Петриківський розпис», експериментальний цех Худфонду та центр народного мистецтва «Петриківка». Особливо небезпечною виявилася руйнація чітко вибудованої системи художньої освіти, запровадженої в Петриківці. Лише окремі ентузіасти продовжують працювати в цьому осередку.

Більше шістдесяти років М. Тимченко плідно працює на мистецькій ниві. Вона – широко знана майстриня декоративного розпису в усіх його проявах – від станкового малювання до розписів на фарфорі, монументальних розписів для оздоблення інтер'єрів. Народилася художниця в 1922 році в с. Петриківка Дніпропетровської області, а 1938 року закінчила місцеву школу майстрів декоративного розпису, де вчителями з фаху були Олександр Статива й знаменита майстриня розпису Т. Пата. Потім вступила до Київської школи майстрів народного мистецтва, створеної на базі Центральних експериментальних майстерень при Київському державному музеї українського мистецтва (у 1940 р. школу було реорганізовано в художньо-промислове училище)<sup>16</sup>. М. Тимченко – член Національної спілки художників і Національної спілки майстрів народного мистецтва, перший лауреат Премії імені Катерини Білокур. У 2000 році художниця стала лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка. Упродовж своєї творчої діяльності майстриня створювала квіткові й сюжетно-тематичні композиції на папері, полотні, картоні, використовувала ячну темперу, потім перейшла на гуаш, почала користуватися олійними фарбами, розвиваючи традиції петриківського розпису. Серед декоративно трактованих квітів, птахів і звірів вона вплітає сюжети фольклорних переказів, казок («Крилатий птах», «Пава в кульбабах», «Свято Івана Купала», «Гуси-лебеді»). У 1990-х роках відкрилася нова грань її обдарування – інтерес до декоративного пейзажу та народної картини. Роботи в цій царині ста-

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Петриківка: Альбом репродукцій. – С. 34.

<sup>16</sup> Марфа Тимченко: Альбом-каталог / Автор і упоряд. Є. Шевченко; вступ. ст. Є. Шевченко, В. Щербак. – К., 2007. – С. 8.

ли неповторним явищем в українському декоративному мистецтві. Опановуючи нові теми, художниця перейшла до інших засобів художньої виразності – малювання темперними або олійними фарбами на полотні чи картоні. Вона полюбляє чисті, незмішані тони, широкі динамічні мазки, завдяки чому досягає вражаючих художніх ефектів. Створені майстринею пейзажі – декоративні, казково-наївні й водночас глибоко поетичні. Вони є не зображенням конкретного куточка з природи, а відбиттям творчої уяви, епічною казковою розповіддю про красу природи («Текла річка в чистім полі»), її весняне оновлення («Кульбаби»). Пейзаж пропущено крізь особисте світовідчуття, наповнено власним настроєм художниці – часом задумливо-мрійливим («Аж гульк, зима впала»), часом драматично-схвильованим («Реве та стогне») чи оптимістично-піднесеним («Вербі»). Пейзажі переростають у цілком реальні й водночас казкові архітектурні краєвиди («Свята Софія»). Іноді вони поєднуються з елементами петриківського орнаменту, який ажурним мереживом вкриває полотно. Саме в цих картинах природа сприймається квітучою і плодоносною («Вродило», «Оновлений вітряк»). На основі мотивів сільської природи художниця створює напівфантастичні, напівреальні пейзажі, прикметною ознакою яких є узагальнений образ України як квітучого й щедрого краю.

Художниця захоплена працювала над серією спогадів, які вона назвала «Мое дитинство». Ці спогади переносять майстриню в далекі роки дитинства в її рідну Петриківку – патріархальне село 1920-х років з розміреним сільським побутом, побудованим на культурі праці, з традиційно побіленими хатами серед квітників, в оточенні чарівного краєвиду. Це наївні народні картини, де реальне й казкове, фантастичне й конкретне органічно поєднано, де зворушливо передано неповторність кожної хвилини дитинства, опоетизованого уявою М. Тимченко через багато років.

Художниця мала особливу манеру бачення. Продовжуючи традиції наївного малярства, вона намагалася охопити весь світ на невеликій площині полотна, кожний сюжет представити як вікно у світ далекого дитинства. Її картини «Ідуть дівчата в поле жати», «Я на току», «Мої творчі мрії» сповнені щирості, народної поетики – усім тим одвічно прекрасним, що оточувало Марфу в дитинстві, запало в душу й вилилося в її роботах. Разом з нею працювали чоловік Іваном Скицюк і донька Олена Скицюк. Вони спільно розробляли декоративне оздоблення інтер'єрів громадських споруд (магазин «Казка» в Києві, бібліотека

для дітей у Білій Церкві). О. Скицюк працює над розробкою живописно-декоративних композицій, темами для яких слугують фольклорно-літературні мотиви («Дідова дочка», «Гуси-лебеді»), враження від реальної природи («В саду», «Одуди») або ж образи, вибудовані творчою уявою («Золоті квіти», «Пушинки») <sup>17</sup>.

Традиції петриківського розпису були своєрідно сприйняті, індивідуально переосмислені й розвинені у творчості народних малювальниць Київщини. Це насамперед Людмила Вітковська, Галина Калениченко, майстри молодієї генерації Ольга Шинкаренко та Ольга Тишковець <sup>18</sup>.

О. Шинкаренко, опанувавши стилістику петриківського розпису, розвиває його в контексті вивчення традицій київського малювання, а також оздоблення вишивок, килимів, розписних скринь. Вона працює гуашшю на картоні, палітра її фарб яскрава, насичена. Роботи майстрині – це врівноважені симетричні композиції, що відтворюють образи навколишньої природи, народні свята («Квітка любови», «Приїхали до дівчини три козаки», «А я у гай ходила, по квітку»).

Л. Вітковська, починаючи з 1975 року, очолювала студію декоративного розпису «Чонгарсад» на Хесонщині, а нині керує студією «Червона калина» в рідному с. Лишне Макарівського району на Київщині. Вона використовує темперу на білому або кольоровому папері. Останнім часом застосовує картон. Серед творів майстрині слід назвати «На Івана Купала», «Весна – веснянка», «Ранковий птах», «Веселка над селом».

Славиться своїми майстрами Черкащина, де й нині широко побутує настінний живопис. Тут працював заслужений майстер народної творчості України (1967) Макар Муха (1906–1990) із с. Михайлівка. Прославилися також сестри Ірина (1913–1989) та Софія (1921–2000) Гоменюк із с. Родниківка.

М. Муха впродовж 1937–1940 років навчався в Київській школі майстрів народного мистецтва. Його розписи – це яскраві, життєрадісні орнаменти з лісових, садових, польових та кімнатних квітів. У квітковий вінок майстер вдало вписує півнів, павичів та інших птахів. Багато творів присвячено шевченківській темі. М. Муха виконав ілюстрації до поем «Катерина», «Сон», панно «Лілея та цвіт королевий» (1950).

<sup>17</sup> Марфа Тимченко: Альбом-каталог. – С. 12.

<sup>18</sup> Нестеренко П. Барвисте дерево Київщини // НМ. – 1997. – № 2. – С. 36–39.

Загадковий, чарівний світ барв і образів, тонке відчуття кольору характерні для робіт сестер І. та С. Гоменюк. Привертають увагу фантастичні квіти Ярини в розписах «Квітка, що розкрилась», «Квіти, що танцюють», «Осінній віночок». Її роботи – це своєрідне сприйняття навколишнього світу й відтворення його в образах. Малювала майстриня на аркушах картону пензликами, які виготовляла з лісової трави. Для кожної фарби мала окремий пензлик з коротким держальцем. Особливістю творів Я. Гуменюк є те, що малювала вона переважно на синювато-сірому або голубому тлі. Це давало можливість звертатися не тільки до темних тонів, але й до білої фарби, що споріднює її роботи з настінними розписами, типовими для Уманщини<sup>19</sup>.

У творах молодшої сестри Софії відображені казкові фольклорні враження, передані через небачені, народжені в уяві майстрині квіти. Це «Осіння квітка», «Голубочки», «Красуня», «Закошичена» тощо. Вони сповнені народної пісенності, життєстверджуючого, оптимістичного звучання. Чимало робіт майстрині створені на теми народних казок, фольклорних переказів («Мое село», 1980 р.). Вона також працювала трав'яними пензликами, створювала свої роботи на червоному, жовтому, зеленому або синьому тлі. У 2000 році С. Гоменюк-Мельник було вручено Премію Співки майстрів народного мистецтва України імені Данила Щербаківського.

Марія Буряк із с. Ковалин Київської області – заслужений майстер народної творчості (1995), лауреат Премії імені Катерини Білокур. Попри всі життєві негаразди, важку інвалідність, вона творить свій власний казковий світ, наповнений квітами, казковими птахами, зокрема пишними жар-птицями. Улюбленими сюжетами є зображення української хати, сільського обійстя, які в творчості сучасних майстрів декоративного малювання асоціюються з рідним краєм і в цілому з Україною («Чарівна птаха», 1969 р.; «Павичі та троянди птаха», 1961 р.; «Орел та сорока», 1972 р.; «Горлиця», 1973 р.). Її твори розмаїті за темами й жанрами. Малює М. Буряк переважно на папері гуашшю, іноді темперою, часто використовує кольорове тло паперу. Вона має власний яскраво виражений стиль, в основі якого – своєрідне асоціативне сприйняття навколишньої дійсності. Це орнаментально-рослинні композиції із зображенням світу птахів і тварин: «Птаха щастя» (1883), «Перед святом» (1984);

сюжетно-тематичні композиції, пов'язані з історичним минулим, його звичаями та обрядами: «Дівич-вечір» (1974), «Сільська церква» (1971), «Хата моя біла» (1975); твори, пов'язані з поезією української народної пісні: «Ой чий то кінь стоїть» (1971), «Ковальська пісня» (1972), «Ой під калиною» (1972). У неї щирий, чистий талант із тонким світовідчуттям. Художниця любить різнобарв'я квітів, серед яких – фантастичні птахи («Пава», «Щасливе літо», «Вірність») або ж традиційні герої народної картинки – козак з дівчиною («Чумак один зостався», «Веде коня Ярина») <sup>20</sup>.

Понад двадцять років плідно працює в галузі декоративного розпису земляк М. Буряк Григорій Сокіл. Починаючи з 1977 року, він керував студією «Рушничок». Його роботам властивий сюжетний характер, спокійна оповідальна манера зображення. Твори майстра – це опоетизовані дитячі уявлення і враження про втрачений світ дитинства; це сільські свята й будні, пісенний світ народної творчості.

Чарівницею української природи називають К. Білокур (1900–1961) – народну художницю України із с. Богданівка. Олесь Гончар писав, що саме Богданівка «повієм весняних вітрів чи журавлиним скриком із піднебесся пробудила в юній душі сільської дівчини неспокій митця, жагу творчості, нестримної сили потяг до того святого малярства... Проста українська жінка усвідомила його як своє покликання високе» <sup>21</sup>.

Постійним учителем К. Білокур була сама природа: краса золотаво-стиглих широких ланів пшениці, буяння різноманітних польових та городніх квітів, щедрі своїми дарами поля й сади. Вона прискіпливо вивчала будову кожної рослини й травинки, спостерігала зміну кольору квітки протягом дня, зміну життя природи кожної пори року. Усе побачене й пережите переносила на полотно. Так з'явилися її неповторні «Квіти за тином» (1935), «Квіти в тумані» (1940), «Жоржини» (1940), «Квіти на блакитному тлі» (1942–1943). Малювала К. Білокур олійними фарбами на полотні, самотужки опановуючи секрети живопису.

Часто в роботах майстрині її фантазія об'єднує воедино квіти різних пір року. Вони дивують своєю гармонією «якоїсь майже магичної сили, майже фантастичної краси». Шедеврами стали такі витвори художниці, як «Буйна» (1944–1947), «Декоративні квіти», «Привіт

<sup>19</sup> Гай Т. Квіти, що співають // НМ. – 2006. – № 1/2. – С. 18–20.

<sup>20</sup> Марія Буряк: Альбом / Автор-упоряд. Є. Шевченко; вступ. ст. Є. Шевченко, В. Щербак. – К., 2005. – С. 3.

<sup>21</sup> Гончар О. Чарівний світ Катерини Білокур. – К., 1972. – С. 7.

урожаю» (1946). Картини «Цар-колос» (1949), «Колгоспне поле» (1948–1949) – це натхненна оповідь про красу, радість, людське щастя, це гімн на честь простого сільського трудівника. Сама К. Білокур у радості творчості вбачала своє щастя: «Ой, як радісно, як є можливість кожного дня працювати: не відчувається ні старість, ні самотність, бо з-під вашого пензля кожного дня на полотні виростає щось нове, прекрасне і чудове»<sup>22</sup>.

Майстриня бачила квітку «живою», шанувала її красу, вклонялась їй, саме тому жанр робіт К. Білокур називають «квітковим іконостабом»<sup>23</sup>. Передчуттям раннього творчого й життєвого кінця пройнята її остання робота «Осінь». У ній художниця немовби прощається з тим, що було для неї найдорожчим, сповнювало душу, серце. Це була остання осінь у її житті. Нині в центрі Богданівки височить пам'ятник, що увінчує славу й людську пам'ять про К. Білокур.

Доля народних художниць невіддільно пов'язана із землею, де вони народилися. Болотня Київської області – рідне село для Марії Примаченко. Талант художниці визнаний у всьому світі, її твори полонили глядачів у Парижі, Варшаві, Софії, Монреалі та Празі. Вона – заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка. Світ образів М. Примаченко – казковий, фантастичний, у його основі лежать фольклорні легенди, народні казки та оповідання, враження від них органічно переплетені з довкіллям. У її творах фантастичне – життєве, а реальне – фантастичне. Усе так, як у казці: звірі, дерева, квіти діють, розмовляють, борються за добро й стверджують його, знищуючи зло.

Свої думки художниця передавала через персоніфіковані, небачені квіти. Птахів зображувала казковими істотами, часто квіткоподібними, з крилами-вишиванками, химерних форм, небачених обрисів. Проте завжди вони в М. Примаченко добрі, симпатичні («Захотів слоник моряком бути», «Молодий ведмідь по лісу ходить і людям зла не робить»). Вражають глядача й незвичні кольори, якими художниця зображувала звірів: то сині, то жовті чи темно-зелені, часто вкриті орнаментом, розмальовані квітами. Колір несе основне змістове навантаження, за його допомогою вона передавала свої думки, настрої.

Твори М. Примаченко за своєю образною спрямованістю споріднені з народними лубочними картинами. Часто вона підписує їх примовками моралізаторського змісту: «Лежень ліг під яблунею, щоб яблуко само упало в рот, а воно його – у лоб». Фантастичні образи майстрині сповнені глибокої життєствердної правди. У 1960–1965 роках художниця створила цикл декоративних розписів «Людам на радість». «Роблю сонячні квіти, – говорила художниця, – бо люблю людей, роблю на щастя людям, щоб квіти мої були, як саме життя народу, щоб усі народи один одного любили, щоб люди жили, як квіти цвіли б на всій землі».

Творчість М. Примаченко стала взірцем для її сина Федора. Він продовжує сімейну традицію створення казкових звірів («Морський рак», «Танцює лебедиха», цикл робіт «Людина на землі»).

Майстер народної творчості Марія Банник з Василькова Київської області народилася в с. Татарівка (тепер – с. Комишувате) на Кіровоградщині. Творчість майстрині нерозривно пов'язана з традиціями народного мистецтва її рідного краю. Одним з її улюблених мотивів є «Дерево життя», який вона наповнює глибоким емоційним змістом. Роботи М. Банник відтворюють власне, глибоко індивідуальне ставлення до явищ і подій життя, до навколишнього світу. В узагальнених символічних образах вона передає як конкретні явища («Півень», «Дерево», «Квітка»), так і стан людської душі («Самота», «Сум», «Задума»), у вихорі барв і ліній намагається побачити й вирішити певні асоціативні образи («Рух», «Вогонь»).

Світ радості стверджують роботи Параски Хоми з Чернятина, що на Івано-Франківщині. Її твори – це квіткове багатство землі, де кожна квітка через колір передає особливий настрій. Барви її малюнків часом полум'яніють полуденним літнім сонцем у жоржинах, часом багряним цвітом – у трояндах або жовтогарячим – в осінньому листі. Кожна квітка у творах «Садові квіти», «Польові квіти», «Врожай», «Квіткові пісні» та інших ніби милується красою життя, радістю, світом і щастям. Малює художниця на папері акварельними фарбами та зеленою тушшю, розведеною білою гуашшю. Малює по пам'яті. Спочатку на аркуші розміщує основні квіти, потім komponує їх у букети: «Я не знаю, якими будуть усі квіти, аж поки не закінчу». П. Хома любить лишати тло аркуша білим. Чимало робіт майстрині виконані під впливом народних пісень, зокрема, «Рушничок», «Два кольори», «Червона рута», «Чорнобривці»<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Гончар О. Знач. праця. – С. 6.

<sup>23</sup> Конєва И. Растительные «лики бытия»: (о живописи Катерины Белокур) // ДИ. – 1978. – № 11. – С. 18–22.

<sup>24</sup> Параска Хома: Альбом / Автор і упоряд. В. А. Качкан. – К., 1983.



Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. станкове малювання зазнало якісних змін. Найбільшого розвитку набуло малярство, зокрема народна картина. Популярність цього різновиду народного малювання свідчить про вплив засад станкового мистецтва, переорієнтацію з орнаментальності, що формує образ народного мистецтва, на сюжетність і фігуративність, що притаманні професіональному образотворенню. Цей жанр приваблює майстрів оповідальністю та зрозумілістю теми. Попри яскраво виражені риси індивідуальності, автори тяжіють до відтворення в народній картині тем і сюжетів, які генетично споріднені з традиційною етнокультурою, найтісніше пов'язані з життям, відбивають естетичний ідеал народу, нації в цілому, закорінені у фольклорних уявленнях про красу, кохання, щастя, відтворюють традиційні сюжети з історичного минулого, розкривають народні звичаї та обряди.

Майстри оспівують передусім позитивних героїв – козака-воїна, козака-бандуриста, ушавлених у легендах і народних піснях. Ці картини, виконані олійними фарбами на полотні, тяжіють до станкового живопису. З-поміж них вирізняються роботи Івана Новобранця (Полтава), Георгія Кожокаря, Володимира Претеїна (Запоріжжя), Михайла Онацька (Полтавщина), Юрія Шмиголя (Київ), Василя Ороса (Ужгород) та Івана Лисенка (Золотоноша). Виставка «Трієнале наївного малярства», яка вперше експонувалася 1996 року, відкрила могутній пласт цього виду народної творчості, потужне річище якого набуло особливого розмаху в 1990-х роках<sup>25</sup>.

Щира й наївна творчість Івана Приходька із с. Дударків на Київщині відбиває народні уявлення про патріархальність та одвічність сільської краси. Майстер малює світ, у якому він сам живе: пасе худобу, доїть кіз, їздить верхи; він залюблений у кожне дерево, гілочку, озеро. Дивосвіт його картин побудований на переказах, легендах, сюжетах з народних пісень («Козаченько», «Свято Маковія», 1991 р.; «Один місяць сходить, а другий заходить», 1992 р.; «Ой у полі верба», 1993 р.). З любов'ю, фантазією і добротою вималювані козаки, вершники, дівчата в національному вбранні, розмальовані орнаментом коні, олені, вівці, птахи. Його композиції чітко побудовані, виразно монументальні, яскраво декоративні. Майстер сповна опанував можливість гуаші й темпері, його роботи вирізняються потужною кольоровою гамою.

М. Онацько свідомо й наполегливо розвиває і продовжує класичні традиції народної кар-

тинки. Він малює село таким, яким його уявляє українець – як рай на землі. Це благородний край, омріяний куточок його рідних Диканьки та Шишак, де люди спрадавна живуть тихим працьовитим життям серед домашніх птахів і тварин. Художник використовує й канонічні сюжети, які черпає з фольклору. Це традиційні козак і дівчина біля криниці, сільські опоетизовані краєвиди з мальвами, біленькими хатами, тихими ставками, вітряками, пасторальними сюжетами. Народного маляра приваблюють гоголівські сюжети з чарівливими ночами, чортами й відьмами. Він використовує олійні фарби й малює зазвичай на картоні або склі («Везуть снопи», «Чумаки», «Мое село», «Неділя», «Добрий вечір»).

Твори І. Лисенка увійшли до всесвітньої енциклопедії наївного малярства. Кожна його робота має етнографічно-пізнавальне значення, детально та емоційно розповідає про звичаї, легенди, побут рідної Золотоноші («Йордань у Золотоноші»).

Цікаво працює майстер Федір Панчук з Вінниці. Його роботи «З життя баби Теклі» – це пристрасна розповідь про важливі морально-етичні питання ставлення до життєвих цінностей, заглибленість у зміст людського існування.

Прагнення до ідеалів прекрасного, гармонії людини та природи – основна тема полотен Марії Деркач із с. Носівка Вінницької області.

Одвічні питання любові, щастя, самотності, опоетизовані через образи фольклору, народної пісні, легенд і переказів, – у центрі уваги відомої майстрині з Галичини Г. Калениченко із с. Дударків («Їде козак у похід»).

Події останніх десятиліть, зокрема здобуття Україною незалежності, активізували небувалий масовий інтерес до рідної історії, особливо її замовчуваних героїчних сторінок та політичних діячів. Саме історичній минушині присвячують свої роботи І. Новобранець («Іван Мазепа»), Володимир Яковина з Вінниці («Митрополит»), Жанна Шевченко («Козак Нечай»), Ю. Шмиголь («Іван Мазепа»).

Важливою постаттю в розвитку народної картини є І. Новобранець. У його творчому доробку переважають дві основні теми: історія України й народна пісня. Вони переплітаються між собою, доповнюють одна одну і, власне, є відбитком авторського бачення минушини. Майстер залучає з минулого лише героїчні сторінки, сюжети доблесті й звитяги українського народу в боротьбі за свободу й незалежність («Дума про козака», «Закувала та сива зозуля», «Лист до Мострі», «Іван Мазепа», «Донос Кочубея»). У роботах І. Новобранця, попри конкретність сюжету, етнографічну ретельність

<sup>25</sup> *Прядка В.* Трієнале наївного малярства // НМ. – 1997. – № 1. – С. 12–17.



у зображенні реалій, основним є образне узагальнення та глибокий символічний підтекст. Майстер працює олійними фарбами на полотні, вибирає яскраві, чисті тони, усі його композиції чітко, лаконічно й виразно побудовані («Чумацький шлях», «Ой летіли дикі гуси»).

Серед широкого річища сучасного народного мистецтва вирізняється відомий митець Іван Сколоздра (с. Розвадів Львівської обл.), витoki творчості якого сягають народної ікони на склі. Його картинам притаманна яскрава декоративність та орнаментальність у вирішенні всієї площини. Він вибудовує композицію за принципом багатоярусності й різномасштабності, промальовуючи найдрібніші деталі, заповнюючи весь простір неба й землі. Творчість І. Сколозри яскраво відбиває основи народного світобачення, авторське міфологічне підґрунтя й сюжетну знаковість, а головне – відображає й передає оптимістичність і народну життєстверджувальну силу та мудрість. Коло сюжетів надзвичайно широке. Це й українська обрядовість («Колядки», «Обжинки», «Заручини», «Весілля»), сюжети з народних пісень, легенд і переказів («Несе Галя воду», «Чумацький шлях», «Ой не світи, місяченьку») та історико-героїчна тематика («Козак Мамай», «Скасування кріпацтва», «Страта»). Знаковим у його роботах є постійне звернення до мотиву «Дерево життя» – основи творчості, дерева, що символізує рай – на землі, на небі, у людській уяві («Сільська ідилія», «Зустріч», «Гуцульське мистецтво»). Значну увагу митець приділяє пізнанню глибин духовності, возвелічує творчість та її видатних представників («Катерина Білокур», «Параска Хома», «Олекса Бахматюк»), зображує себе під Рай-деревом в оточенні своїх образів, уявлень і мрій («Мрії художника»).

Розпис на склі привернув увагу вже доволі літньої майстрині Анастасії Рак. Її роботи – це найвніше малярство, що увібрало в себе уявлення народної картини, мова якої узагальнена й символічна. Теми й сюжети демонструють залюбленість у просте селянське життя, а також знання трафаретних канонів цього жанру. Вона малює краєвиди ідеалізованого українського села із церквою, хатою, річкою чи ставком, розкішними квітами, домашніми тваринами, парубками й дівчатами в національному вбранні біля колодязя. Майстерно володіючи технікою розпису на склі, художниця прорисовує контур малюнка чорною тушшю пером, користується темперою, олією, гуашшю, застосовує для більшої яскравості фольгу та кольоровий папір. Це надає її роботам відтінку так званого базарного малярства, поширеного колись на ярмарках.

Важливе місце в українському малярстві початку ХХІ ст. посідає творчість художниці Марини Семесюк – активної учасниці українських та міжнародних виставок, пленерів, різноманітних мистецьких акцій. Її творчість – це подальший шлях розвитку мистецтва розпису на сучасному етапі розвитку декоративного мистецтва, вона демонструє як прихильність до традицій народного розпису, так і новітнє ставлення до розвитку народної картини. Роботи М. Семесюк окреслені індивідуальністю й водночас вони відтворюють теми, споріднені з традиційною етнокультурою, відбивають естетичний ідеал, закорінені у фольклорній свідомості уявлення про красу, кохання та щастя.

Особливістю творчості художниці є те, що вона сповідує красу в простоті форм, кольору. У своїх роботах М. Семесюк здатна знаходити і виявляти велике й значне в простих побутових речах, які під пензлем художниці втрачають свою звичайну побутовість і набувають символіко-алегоричного звучання. Її роботи вирізняються статичністю чітко побудованих композицій, часто багатопланових, де дія розгортається в часовому вимірі. У малюнках простежується специфічна перспектива, що нагадує погляд з висоти пташиного польоту<sup>26</sup>. Визначне місце в творчості М. Семесюк належить циклу творів «Земле моя», над яким вона працювала протягом 1991–2008 років і за які була відзначена Премією імені Катерини Білокур. Слід виокремити такі її роботи, як «Очікування весни», «Осінь», «Щедра земля», «Ранок», «Гарбуз», «Іванкове дитинство» та ін.

Особливістю творчої манери художниці є те, що її малюнки сповнені тонкої мініатюрної проробки форм, деталізованого відтворення всіх деталей композиції та водночас – широких масштабних узагальнень. М. Семесюк творить власний казковий світ, і в цьому умовному, декоративному, фантастичному й водночас реальному світі живуть її персонажі; іноді він наповнений розгорнутими сюжетами з українських народних пісень і казок. Працює майстриня переважно в техніці темпері, акварелі. Поверхня робіт М. Семесюк формується дрібними мазками, неймовірною кількістю мініатюрних деталей, але вони не існують автономно, не є самоціллю – вони гармонізують і взаємодіють, складаючись в єдиний візерунок і створюючи нову реальність<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Сом-Сердюкова О. Життя без архіву. – К., 2006. – С. 148.

<sup>27</sup> Джулай В. Рецензія на цикл творів «Земле моя» // МІСТ. – 2008. – № 4/5. – С. 95.

У царині орнаментальної народної картини працює Інна Вапнярська. Вона виводить народне малярство на сучасний рівень образотворчості, поєднуючи засади орнаментального розпису з традиційною народною сюжетною картиною, наповнюючи її світом фантастики й мрії («Запрошення на весілля», «Закохані», «У Пирогові»).

Отже, народне станкове малювання, що виникло як яскраве явище художньої культури на початку ХХ ст., упродовж століття набуло нових якостей і художньо-образних засобів ви-

разності. Ця галузь народного мистецтва, що генетично споріднена з народним настінним розписом, народними «малювками», перетворилася на могутнє річище народної культури з яскравими творчими особистостями, індивідуальними манерами виконання, своєрідним світоглядом і його відображенням у роботах. Особливістю останніх двох десятиліть є перетворення орнаментальних композицій на сюжетно-тематичні, а також поширення народної картини.

Т. КАРА-ВАСИЛЬЄВА

### Список ілюстрацій

1. *Г. Собачко*. «Полудень». 1913 р. с. Скопці, Полтавська губ. (нині с. Веселинівка, Київська обл.). Папір, акварель, гуаш. НМУНДМ.
2. *Г. Собачко*. «Казковий павук». 1916 р. с. Скопці, Полтавська губ. (нині с. Веселинівка, Київська обл.). Папір, акварель, гуаш. НМУНДМ.
3. *П. Власенко*. «Вазон». 1935 р. м. Київ. Папір, акварель. НМУНДМ.
4. *П. Власенко*. Ескіз вишивки. 1935 р. м. Київ. Папір, акварель. НМУНДМ.
5. *Є. Пшеченко*. Декоративне панно «Ваза з квітами». 1920 р. с. Вербівка, Київська губ. Папір, акварель, гуаш. НМУНДМ.
6. *Є. Пшеченко*. Декоративне панно «Паяц». 1920 р. с. Вербівка, Київська губ. Папір, акварель, гуаш. НМУНДМ.
7. *В. Довгошия*. Декоративне панно «Заєць». 1920 р. с. Вербівка, Київська губ. Папір, акварель, гуаш. НМУНДМ.
8. *Т. Пата*. «Павичі». 1949 р. с. Петриківка, Дніпропетровська обл. Папір, яєчна темпера. ДХМ.
9. *Н. Білокінь*. Килимок «Весільний поїзд». 1978 р. с. Петриківка, Дніпропетровська обл. Папір, яєчна темпера. ДХМ.
10. *О. Пилипенко*. «Квітухий куц». 1978 р. с. Петриківка, Дніпропетровська обл. Папір, яєчна темпера. ДХМ.
11. *А. Пікуш*. «Шпаки на винограді». 1977 р. с. Петриківка, Дніпропетровська обл. Папір, яєчна темпера. ДХМ.
12. *В. Соколенко*. «Одуд». 1963 р. с. Петриківка, Дніпропетровська обл. Папір, яєчна темпера. ДХМ.
13. *Ф. Панко*. «Сови». 1977 р. с. Петриківка, Дніпропетровська обл. Папір, яєчна темпера. ДХМ.
14. *П. Хома*. «Сонячний травень». 1974 р. с. Чернятин, Івано-Франківська обл. Папір, акварель, гуаш. Оpubліковано у виданні: Параска Хома: Альбом / Авт.-упоряд. В. Качкан. – К., 1983. – Ілюстр. 55.
15. *М. Муха*. «Мисливець». 1950 р. с. Михайлівка, Київська обл. Папір, гуаш. НМУНДМ.
16. *М. Буряк*. «Горлиця». 1973 р. с. Ковалин, Київська обл. Папір, гуаш. Оpubліковано у виданні: Марія Буряк: Альбом / Авт.-упоряд. Є. Шевченко, вступ. ст. Є. Шевченко, В. Щербак. – К., 2005. – Ілюстр. 22.
17. *М. Тимченко*. «Вітер». 1985 р. м. Київ. Полотно, олія. Оpubліковано у виданні: Марфа Тимченко: Альбом-каталог. – К., 1989. – С. 59.
18. *М. Тимченко*. «Озимина». 1985–1988 рр. м. Київ. Картон, темпера. Оpubліковано у виданні: Марфа Тимченко: Альбом-каталог. – С. 34.
19. *К. Білокур*. Натюрморт «Снідання». 1950 р. с. Богданівка, Київська обл. Полотно, олія. НМУНДМ.
20. *К. Білокур*. Натюрморт «Кавун, морква, квіти». 1951 р. с. Богданівка, Київська обл. Полотно, олія. НМУНДМ.

21. *К. Білокур*. «Колгоспне поле». 1948–1949 рр. с. Богданівка, Київська обл. Полотно, олія. НМУНДМ.
22. *М. Примаченко*. «Віл». 1965 р. с. Болотня, Київська обл. Папір, гуаш. НМУНДМ.
23. *М. Примаченко*. «Весна». 1965 р. с. Болотня, Київська обл. Папір, гуаш. НМУНДМ.
24. *І. Гоменюк*. «Слава труду». 1977 р. с. Родниківка, Черкаська обл. Папір, гуаш. УКМ.
25. *І. Гоменюк*. «Літо». 1973 р. с. Родниківка, Черкаська обл. Папір, гуаш. УКМ.
26. *І. Приходько*. «Свято Маковія». 1991 р. с. Дударків, Київська обл. Папір, гуаш. Оpubліковано у виданні: Народне мистецтво. – 1997. – № 2. – С. 25.
27. *І. Новобранець*. «Телець». 1993 р. с. Березоточа, Полтавська обл. Полотно, олія. Оpubліковано у виданні: Народне мистецтво. – 2006. – № 1/2. – С. 37.
28. *М. Онацько*. «На ярмарок». 2001 р. Полтавська обл. Оргаліт, олія. Оpubліковано у виданні: Народне мистецтво. – 2006. – № 1/2. – С. 37.
29. *В. Наконечний*. «Осінь меланхолія». 1997 р. с. Клембівка, Вінницька обл. Олія, темпера. Оpubліковано у виданні: Українське народне малярство. – К., 2005. – С. 31.
30. *М. Семесюк*. «Іванкове дитинство». 1991 р. ДВП, темпера. Приватна колекція.

1



2



3



4







5



6

7



8



9



10



11



10



11





14



15

16





17



18



19



20

21



22



23



24



25







27



28





29



30

# Писанкарство



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

З. Сташук. Писанки. м. Київ. Фото З. Сташук

## ПИСАНКАРСТВО

Писанки – шедевр мініатюрного живопису, у якому народ виявив неабиякий мистецький хист, свою здатність до творчого осмислення та художнього узагальнення навколишнього світу.

За технікою виконання писанки поділяються на «галунки», «крапанки» – з різними кольоровими плямами на тлі чорного, зеленого або іншого кольору; власне писанки – розписані восковою технікою декоративним орнаментом; «крашанки» – вкриті одним суцільним кольором; «мальованки» – вільно розмальовані пензлем від руки; «скробанки», або «дряпанки». Останні є унікальним різновидом писанкарства. Яйце фарбують у темний колір, а потім металевим вістря зшкрябують верхній шар фарби, утворюючи найрізноманітніші ажурні орнаменти.

У 50–70-х роках ХХ ст. вітчизняне мистецтво писанкарства почало занепадати. У багатьох місцевостях, передусім на території Центральної України, цей вид народної творчості майже припинив своє існування. Лише українці з діаспори, що дбайливо зберігали пам'ять про рідну землю, виготовляли писанки, ознайомлюючи весь світ із цими шедеврами мініатюрного живопису. І тільки наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років по-новому почали ставитися й до писанки. Повсюдно ожили забуті колись центри писанкарства. Цьому сприяв і Перший всеукраїнський з'їзд писанкарів, що відбувся 1992 року в Києві. Він консолідував творчі пошуки вітчизняних народних майстрів і відомих писанкарів усього світу, насамперед таких знаних майстринь, як Одарка Онищук, Тетяна Осадца, Оксана Ярош (Канада), Ярослав та Зенон Елієві (США) та ін.

Писанкарством займаються переважно жінки. Цей вид народної творчості вимагає не тільки тонкого відчуття ритму, узгодження кольорів, але й копіткої, наполегливої праці. Особливість техніки полягає в тому, щоб зберегти узор, виконаний воском, коли писанку опускають у фарбу. Малюнок на яйце наносять розтопленим воском за допомогою спеціальної конусоподібної трубочки – писачка. Яйце послідовно занурюють у різні фарби, починаючи з найсвітлішої: спочатку в жовту, потім у червону, зелену, чорну. Світлий колір перебивається темнішим. Після цього яйце нагрівають, віск розтоплюється і його знімають – писанка готова. На ледь змашеній жиром писанці колір стає інтенсивнішим і виразнішим. Вражає вміння

майстринь на сферичній поверхні яйця створювати досконалу, закінчену композицію, побудовану на чергуванні різних елементів і мотивів, меридіанних й діагональних ліній, що утворюють сітки. Орнаментальні мотиви розміщують на поясах і полюсах писанки.

За художніми особливостями розрізняють писанки Наддніпрянщини, Поділля, Полісся, Волині, Прикарпаття та Карпат. Так, писанки Наддніпрянщини мають зазвичай чорний, темно-вишневий (зрідка – зеленуватий) кольори, без поділу на поля. На них вільно, невимушено прорисовані білим контуром мотиви «дубового листа», «рожі», «тюльпана», «гвоздики».

Для писанок Поділля характерні рослинні і геометричні орнаменти на чорному, червоному та фіолетовому тлі з дво-, чотири- або восьмичастинним поділом. Переважають такі мотиви, як «рожа», «грабельки», «клинчики», «гребінці». Часто трапляються й зображення півня, павича, голуба, візерунок «вовчі зуби». На Західному Поділлі поширеним мотивом є сонце, на Східному – варіанти солярних знаків, «павучки», «крутороги». На Бойківщині (гірські райони Львівської, Івано-Франківської, Закарпатської обл.) у писанках домінують мотиви «клинці», «пуста рожа», «церковці». Найбільше писанок виготовляють у Сколівському районі Львівської області. Особливим хистом і майстерністю позначені розписи Гафії Мущинки (с. Верхнячка), Варвари Проців (с. Підгородці), Софії Ілик (с. Новий Яричів), Михайла Гладія (с. Ялинкувате) та Володимира Бойка (м. Сколе).

Буковинські писанки вирізняються темним колоритом з переважанням таких геометричних елементів, як «сорок клинців», ромби, трикутники. Писанкарство уславили талановиті майстрині Параска Олексюк, Катерина Ватрич, Василина Палій та ін. Буковинські писанки збирали Михайло Фірчук із с. Виженки та Юрій Ференчук із с. Берегомет Вижицького району. Їхні колекції є найбільшими в Україні.

Активно відроджуються традиції писанкарства на Волині та Чернігівщині. На Поліссі в орнаменталії писанок переважають геометричні мотиви, розміщені ритмічно на окремих полях. Улюблені мотиви – різноманітні зірки, «баранячі ріжки», «вітрячок», «гребінчастий», «хрещата».

За кожним орнаментальним мотивом закріпилися народні назви. На Полтавщині були поширені такі візерунки писанок, як «сороки», «баранячі ріжки», «березняк»; на Київщині – «дубовий лист», «калиновий лист»; на Чернігівщині – «дзвіночки», «квітки»; на Поділлі –



«заячі зуби», «крутороги», «вітряки», «циганські дороги», «павичі» тощо. На українських писанках часто зображують народну архітектуру: «дзвіночки», «віконця», «дашки». Ці назви яскраво характеризують народну спостережливість, здатність до творчого узагальнення та образного мислення.

Високою майстерністю виконання славлять гуцульські писанки. Вони характеризуються чіткістю графічного орнаменту, багатством філігранно розроблених геометричних і рослинних мотивів. Так, у селах Соколівка й Річка в сітку дрібних орнаментальних мотивів майстри вмільно вплітають медальйони зі стилізованими зображеннями півника, коня, оленя, баранців та павичів. На писанках Верховинського району можна побачити мотиви народної архітектури, різноманітні сюжетні сцени.

У таких центрах, як Шешори, Великий Бичків, Розтоки, Чорний Потік та Усть-Путиля дуже багато майстринь займаються писанкарством. Серед них Ганна Чонтуляк, Марія Джуряк, Василина Чепіль, Одарка Федюк, Ганна Богдан та Катерина Крилюк. Далеко за межами України відомі вироби родини Паращуків із с. Криворівня.

Провідним центром писанкарства справедливо вважається с. Космач, де в 70–80-х роках ХХ ст. майже всі займалися цим ремеслом. Зокрема, вироби уславлених майстринь Ганни Линдюк, Ганни Кокуцяк, Палагни Пожоджук, Гафії Мохнатчук та Палагни Боб'юк є значним внеском у розвиток і збагачення мистецтва писанкарства. Особливої шани заслуговує творча діяльність відомого писанкаря, заслуженого майстра народної творчості України Дмитра Пожоджука.

Космацькі писанки прикрашені дрібними, надзвичайно вишуканими орнаментальними мотивами, якими суцільно вкрито всю поверхню. Нині користуються аніліновими барвниками, а раніше в селі золотисту фарбу добували з лушпиння цибулі, коричневу – з гречаної полови, зелену – з польового хвоща. Розмальовування писанок – копітка справа й водночас це своєрідний святковий ритуал. Майстриня має заздалегідь уявити цілісний узор і з геометричною точністю розмістити його на сферичній поверхні яйця, знайти пропорційність окремих декоративних елементів, досягти художнього силуетного й контурного трактування рослинних і тваринних мотивів.

У народі побутує безліч улюблених рисунків – «клинці», «сорок клинців», «волове вічко», «дубовий лист», «баранячі ріжки», «колосок» тощо. Незмінними є зображення оленів, птахів, риб. Невичерпна фантазія кожної майстрині породжує нові поєднання цих поширених

мотивів. Писанки мають свої назви, що походять від прізвища чи імені писанкарки, назви села або орнаментального мотиву. Так, відомо писанки «грабельки», «космацька», «клинці», «сорокаклинна», «безконечна», «річенька» та ін. На честь весни на Гуцульщині створювали писанки із зображенням гірлянд, весняних квітів, дерев – «юріївна», «парасочка», «вуставочка» тощо.

1990-ті роки з повним правом можна назвати періодом відродження писанкарства. Серед різноманітних видів і жанрів українського народного мистецтва воно вирізняється яскравістю і самобутністю. Орнаменти писанок пройшли складний шлях – від первісних символів, що несли магічний зміст, до сучасних декоративних зображень. У свідомості широкого загалу писанка є символом України, саме тому її відродження майстри сприймають як справу національної ваги, розцінюють як «пошук України і самих себе». Вагомим стимулом у цьому стали Міжнародний з'їзд писанкарів (1991) та організація Музею писанкарства в Коломиї.

У писанкарстві останнім часом намітилося дві тенденції. З одного боку, у західних областях України, де цей вид мистецтва залишався традиційним, майстри продовжували працювати й передавати навички розпису. З другого, у центральних та східних областях, де за часів тоталітаризму мистецтво писанки зазнало утисків і занепаду, відбулася насильницька перерваність у спадкоємності традицій і було порушено природну еволюцію народної культури, окремі ентузіасти взялися за відновлення писанкарства. Загалом у країні поширився патріотичний рух щодо популяризації, вивчення особливостей писанкового розпису та відродження старовинних технік, навіть складу барвників.

Ідея збирання писанок належала свого часу Катерині Скаржинській, яка 1885 року в Круглику, поблизу Лубен, організувала приватний музей і видала каталог «Описание коллекции народных писанок». На жаль, у воєнні роки всі експонати музею було втрачено. Таким чином, каталог став єдиним джерелом інформації про унікальне зібрання, яке налічувало понад 3000 експонатів з усіх місцевостей України. Історія відновлення цієї колекції розпочалася із заслужених майстрів народної творчості Оксани Білоус та Зої Сташук. Їм вдалося відновити майже 2000 писанок. Це і позначені пишним стилізованим орнаментом взірці з передмість Києва – рожево-червоні на чорному тлі із жовтими закрутками («виноград», «рачок», «п'явки»), і писанки колишнього Радомишльського повіту з традиційним геомет-

ричним орнаментом («балкажечка», «дубове листя», «рожа в чобітках», «безконечник»), і вироби зі Східного Поділля, виконані в червоно-чорній гамі, із зображенням хреста із завитками – одного з найдавніших знаків, пов'язаних з аграрною символікою. Майстрині ретельно відтворили нові зразки видання 1896 року «Писанки Галицької Волині» Мирона Кордуби. Колекцію поповнили писанки Західного Полісся із зображеннями на чорному та червоному тлі закруток, стилізованих гілок і фігур; бойківські писанки із солярною символікою; гуцульські з філігранно розробленими мотивами; зразки писанок Закарпаття, Покуття та Полісся. Майстрині є учасниками понад 30-ти художніх виставок в Україні, Білорусії, Росії, Франції та Німеччині. Їхня головна мета – зберегти автентичність писанки, її зв'язок з побутом, святами та обрядами<sup>1</sup>.

Метою сучасних майстринь є ретельне вивчення і продовження традиції певних етнографічних регіонів: Слобожанщини (Юрій та Валентина Тітінюки), Поділля (Марина Юрченко), Лемківщини (Надія Нагловська). Ганна Гаврилюк з Коломиї відтворює писанки Львівської, Тернопільської та Київської областей. Вона вигадує і власний світ орнаментального мистецтва – уводить традиційні мотиви спіралей, звитків, солярних символів і змієподібних знаків.

На Гуцульщині, Прикарпатті, Закарпатті, Буковині, на всій території Карпат писанкарс-

тво було й залишається традиційним видом народного мистецтва. Найвідомішим далеко за межами краю (у Канаді, Франції, США, Польщі) є творчий доробок заслуженого майстра народної творчості Д. Походжука. Побачити його витвори приїзять до Космача звідусіль. У селі працюють чудові майстрині, серед яких Параска Багрій, Євдоха Поляк, Параска Рибенчук, Гафія Линдюк та Ганна Чонтуляк. Орнаментами їхніх писанок є геометричні малюнки із зубчиків, прямокутників, традиційних оленів, коників, баранів, півників, а також деревця із симетричними галузками, казковими птахами чи голубами («радянське дерево», «дерево роду», «центр світу»).

Одним із традиційних осередків писанкарства є с. Замагорів Верховинського району Івано-Франківської області. Писанки тут вирізняються неповторною самобутністю, прадавньою символікою. В орнаментах поширені давні антропоморфні, зооморфні, орнітоморфні зображення: олені, коники, казкові птахи, фантастичні істоти. Самобутні писанки створюють у селах Криворівня, Чорний Потік та Видинів Снятинського району.

Таким чином, писанка є згустком орнаментального мистецтва нашого народу. У ній, як у краплині води, найсильніше й найвиразніше виявилася суть духовності, національної культури.

Т. КАРА-ВАСИЛЬЄВА

### Список ілюстрацій

1. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. Подільська губ. (нині – Вінницька обл.). НМУНДМ.
2. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. Подільська губ. (нині – Хмельницька обл.). НМУНДМ.
3. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. Подільська губ. (нині – Вінницька обл.). НМУНДМ.
4. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. Подільська губ. (нині – Вінницька обл.). НМУНДМ.
5. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. Подільська губ. (нині – Хмельницька обл.). НМУНДМ.
6. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. Подільська губ. (нині – Хмельницька обл.). НМУНДМ.
7. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. Подільська губ. (нині – Хмельницька обл.). НМУНДМ.
8. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. Подільська губ. (нині – Вінницька обл.). НМУНДМ.
9. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. Подільська губ. (нині – Хмельницька обл.). НМУНДМ.

<sup>1</sup> Пономар Л. Диво рукописне // НМ. – 2000. – № 3/4. – С. 32–35.

10. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. Подільська губ. (нині – Хмельницька обл.). НМУНДМ.
11. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. Подільська губ. (нині – Вінницька обл.). НМУНДМ.
12. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. Подільська губ. (нині – Хмельницька обл.). НМУНДМ.
13. Писанка. Початок XX ст. Івано-Франківська обл. НМУНДМ.
14. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. НМУНДМ.
15. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. Подільська губ. (нині – Хмельницька обл.). НМУНДМ.
16. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. Подільська губ. (нині – Хмельницька обл.). НМУНДМ.
17. *З. Сташук*. Писанки. м. Київ. Фото З. Сташук.
18. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. Подільська губ. (нині – Хмельницька обл.). НМУНДМ.
19. Писанка. 1975–1979 рр. с. Розтоки, Чернівецька обл. НМУНДМ.
20. *М. Степан*. Писанка. 1970 р. НМУНДМ.
21. Писанка. 1990 р. Стрийський р-н, Івано-Франківська обл. НМУНДМ.
22. Писанка. Початок XX ст. Київська губ. НМУНДМ.
23. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. Київська губ. НМУНДМ.
24. Писанка. Початок XX ст. Київська губ. НМУНДМ.
25. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. Полтавська губ. НМУНДМ.
26. Писанка. Початок XX ст. с. Войтівка, Вінницька обл. НМУНДМ.
27. *Ю. Безпалько*. Писанка. 1945 р. с. Червона Мотовилівка, Київська обл. НМУНДМ.
28. Писанка. Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. НМУНДМ.
29. Писанка. Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. НМУНДМ.
30. *Г. Вінтоняк*. Писанка. м. Коломия, Івано-Франківська обл. НМУНДМ.
31. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. Київська обл. НМУНДМ.
32. Писанка. Кінець XIX – початок XX ст. Київська обл. НМУНДМ.
33. Писанка. Початок XX ст. Київська обл. НМУНДМ.
34. Писанка. 1992 р. Коломийський р-н, Івано-Франківська обл. НМУНДМ.
35. Писанка. с. Шешори, Івано-Франківська обл. НМУНДМ.
36. *П. Трутяк*. Писанка. 1960 р. с. Космач, Івано-Франківська обл. НМУНДМ.
37. *А. Богдан*. Писанка. 1980-ті рр. с. Розтоки, Чернівецька обл. НМУНДМ.
38. *М. Чепиль*. Писанка. 1980 р. Чернівецька обл. НМУНДМ.
39. Писанка. с. Вашківці, Чернівецька обл. НМУНДМ.
40. *Г. Кочерган*. Писанка. Кінець 1978 – 1979 рр. с. Підзахарчі, Чернівецька обл. НМУНДМ.
41. *В. Романюк*. Писанка. 1973 р. с. Підзахарчі, Чернівецька обл. НМУНДМ.
42. *Н. Ковалик*. Писанка. с. Підзахарчі, Чернівецька обл. НМУНДМ.
43. *Г. Вінтоняк*. Писанка. 1990 р. м. Коломия, Івано-Франківська обл. НМУНДМ.
44. *Г. Вінтоняк*. Писанка. 1990 р. м. Коломия, Івано-Франківська обл. НМУНДМ.
45. Писанка. 1990 р. с. Космач, Івано-Франківська обл. НМУНДМ.
46. *Г. Вінтоняк*. Писанка. 1990 р. м. Коломия, Івано-Франківська обл. НМУНДМ.
47. *Г. Вінтоняк*. Писанка. 1990 р. м. Коломия, Івано-Франківська обл. НМУНДМ.
48. Писанка. 1990 р. Снятинський р-н, Івано-Франківська обл. НМУНДМ.
49. *О. Білоус*. Писанка. м. Київ. Фото О. Білоус.
- 50–81. *Д. Походжук*. с. Космач, Івано-Франківська обл. Власність автора.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16







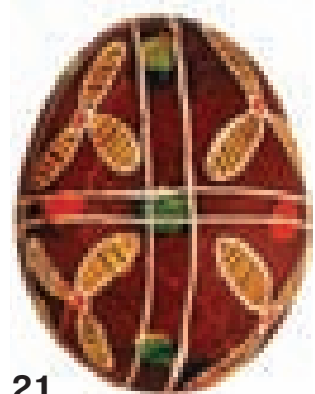
18



19



20



21



22



23



24



25



26



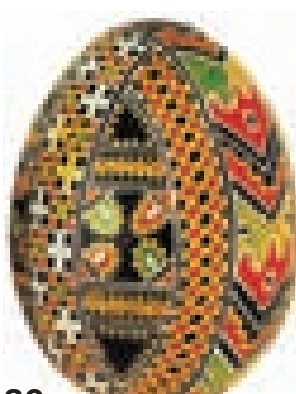
27



28



29



30



31



32



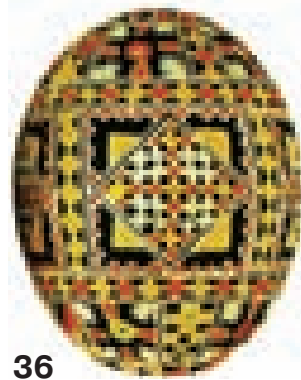
33



34



35



36



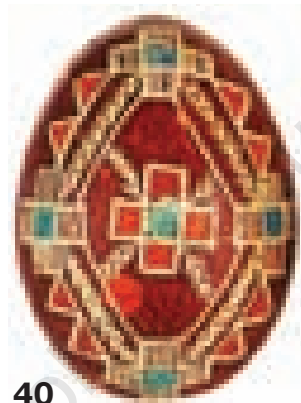
37



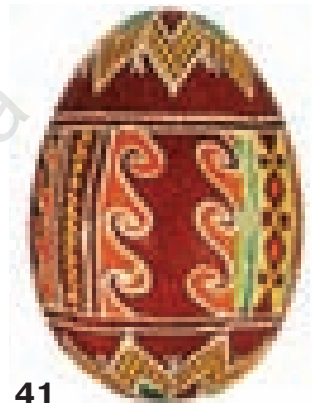
38



39



40



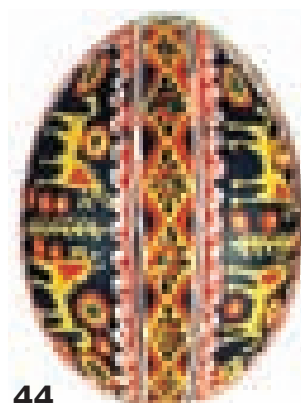
41



42



43



44



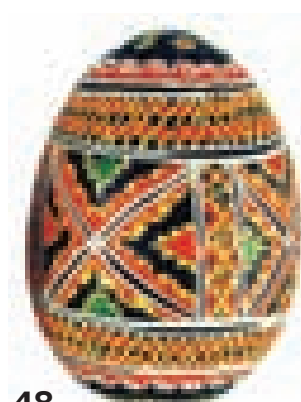
45



46



47



48



49



50



51



52



53



54



55



56



57



58



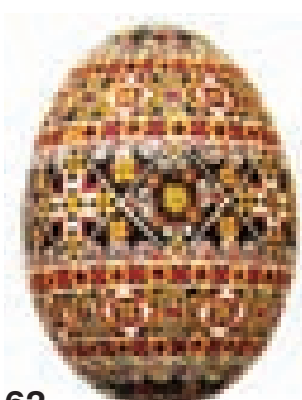
59



60



61



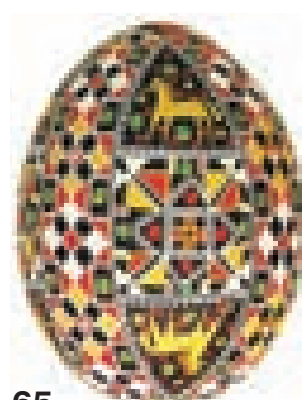
62



63



64



65



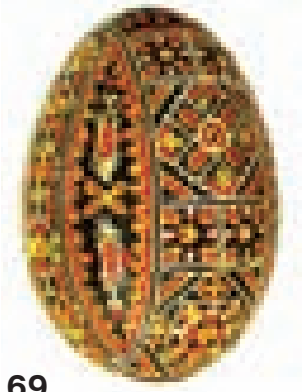
66



67



68



69



70



71



72



73



74



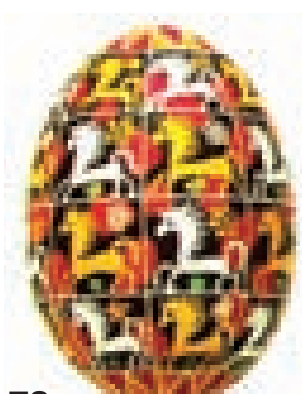
75



76



77



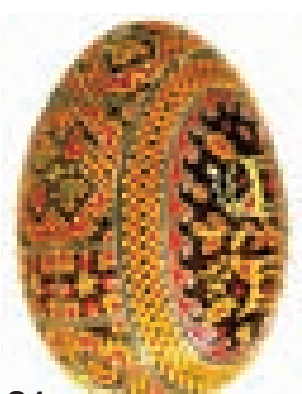
78



79



80



81

# Іграшка





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

*Г. та Є. Пошивайли.* Бариня. 1987 р. смт Опішне, Полтавська обл.  
Глина; виточуння на гончарному крузі, ліплення, розпис. НМЗУГО

## ІГРАШКА

Українська народна іграшка XX ст. репрезентує окремий вид декоративно-вжиткового мистецтва, що за спільною функціональною ознакою об'єднує призначені для гри, розвитку та виховання дітей, виразно орієнтовані на внутрішньо-етнічну ціннісну систему дрібні пластичні зображення, які з природних гігієнічних та безпечних для здоров'я матеріалів моделюють людське середовище, живу природу та предметний світ.

Розвиток іграшки значною мірою зумовлювався духовними запитами дитини, притаманною людині потребою в передачі життєвого досвіду та матеріальними можливостями (наявністю сировини, еволюцією засобів виробництва тощо), залежними у свою чергу від природно-географічних умов, соціально-економічного стану, міжетнічних взаємин. Відповідно до особливостей функціонування її як предмету розваги й водночас засобу виховання, іграшка впродовж усього періоду розвитку відображала явища історичного буття, соціальні, етичні, естетичні уявлення людей та різні прояви їхньої діяльності.

У XIX ст. під впливом соціально-економічних умов (скасування цехового устрою, закриття поміщицьких майстерень та мануфактур, звільнення селян від особистої залежності) виробництво іграшок, яке розвивалося в єдиному руслі з іншими видами традиційної предметно-художньої творчості (гончарством, деревообробництвом, лозоплетінням тощо), зосередилось у селах, де набуло найвищого розквіту. Властиво, саме середовище побутування, активного розвитку та формування етнічних рис і локальних стилістичних відмінностей української іграшки й визначило її назву «народна».

Виготовлення іграшок переважно було побічною справою. Їх виробляли у вільний від землеробства час селяни для своїх та сусідських дітей. Залюбки іграшки виготовляли й самі діти та підлітки, які опанували ремесло. Принагідно до виготовлення іграшок зверталися досвідчені майстри. З поширенням на сферу народної творчості торговельно-грошових відносин у зручно розташованих для торгівлі місцях виготовлення іграшок стало справою багатьох майстрів і виокремлюється в промисел.

Протягом XIX ст. викристалізувалися загальноетнічні риси та локальні відмінності української народної іграшки. Проте з кінця

XIX ст. іграшка зазнала тиску з боку фабрично-заводської продукції.

Розвиток української народної іграшки у XX ст. значною мірою визначило зацікавлення нею як складовою традиційної культури в руслі розгорнутого наприкінці XIX – на початку XX ст. суспільного руху за збереження національної культури. Одними з ранніх свідчень уваги до української народної іграшки є її експонування на етнографічних виставках у 1877 році у Львові<sup>1</sup> й 1887 року в Тернополі<sup>2</sup> та в 1894 році у Львові<sup>3</sup>.

У 1901 році Полтавською комісією з підготовки етнографічної виставки при XII Археологічному з'їзді у Харкові було складено окрему Програму для збирання колекцій дитячих іграшок та матеріалів з дитячих ігор і забав. Ця програма акцентує виняткову важливість дитячої гри та іграшки як промовистого джерела, що надає «прекрасний матеріал для повного представлення тих вражень і відчуттів, з яких складається у майбутньому наш народ»<sup>4</sup>. Програму, вірогідно, з огляду на актуальність проблеми двічі передруковували<sup>5</sup>.

Поглиблення інтересу до іграшки в Україні, очевидно, було викликане ґрунтовними дослідженнями в галузі психології дитини Г. Спенсера<sup>6</sup>, К. Гросса<sup>7</sup>, Ф. Кейри<sup>8</sup> та інших, які привели до нового розуміння ігрової діяльності дитини та ролі іграшки як вагомого атрибуту гри й особливого посередника зв'язку дитини з навколишнім світом. У згаданій Програмі для збирання колекцій дитячих іграшок та матеріалів з дитячих ігор і забав, зокрема, було порушено проблему вивчення народної іграшки: «у той час, як закордонними ученими давно вже зверталась увага на життя дітей і існує багаточисель-

<sup>1</sup> Katalog Krajowej wystawy rolniczej i przemysłowej we Lwowie. – Lwów, 1877. – S. 133.

<sup>2</sup> Програма Етнографічної виставки у Тернополі // Діло. – 1887. – № 49; Przewodnik informacji Wystawy etnograficznej w Tarnopolu. – Tarnopol, 1887. – S. 7, 13.

<sup>3</sup> Katalog powszechnej wystawy Krajowej we Lwowie roku 1894. – Lwów, 1894. – S. 137.

<sup>4</sup> Программа для собиранія коллекцій детских игрушек и материалов по детским играм и забавам // КС. – 1901. – Т. 74. – № 78. – С. 13–15.

<sup>5</sup> Програма для збирання діточих забавок і матеріалів до діточих забав // Літературно-науковий вісник. – Л., 1901. – Т. XV. – Кн. IX. – С. 38, 39; Программа для собиранія коллекцій детских игрушек и материалов по детским играм и забавам // Археологическая летопись Южной Руси. – К., 1903. – Т. 3. – С. 115–118.

<sup>6</sup> Спенсер Г. Основание психологии. – М., 1876. – Т. 4. – С. 330–332.

<sup>7</sup> Гросс К. Игры людей. – М., 1901.

<sup>8</sup> Кейра Ф. Детские игры. – М., 1908.

на література та багаті колекції, в нашій етнографічній літературі ми не маємо жодної праці, яка всебічно розглядає життя наших українських дітей»<sup>9</sup>.

Першу в Україні етнографічну працю про народну іграшку написав священик, громадський діяч, етнограф Марко Грушевський на основі спостережень за грою та іграшками дітей Чигиринщини колишньої Київської губернії. Вона вийшла друком у 1904 році<sup>10</sup>.

На початку ХХ ст. було вкомплектовано окремі збірки народної іграшки в музеях Харкова, Києва, Львова, Катеринослава, Чернігова, Єлизаветграда та інших міст<sup>11</sup>. У 1905 році збірка іграшок Катеринославського обласного музею ім. О. Н. Поля налічувала 86 пам'яток<sup>12</sup>, у 1913 році збірка Музею наукового товариства імені Т. Шевченка – 75 пам'яток<sup>13</sup>. Створення збірок поважно підтримали М. Біляшівський, О. Лазаревський, Я. Музика, Я. Пастернак, О. Поль, П. Рябков, В. Червінський, К. Широцький, В. Шухевич, які передали до музеїв власні колекції.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. в межах суспільного руху за збереження української традиційної культури зусиллями товариств сприяння народному мистецтву, земств, громадських діячів та меценатів робилися спроби економічно підтримати та розвинути виробництво іграшок відповідно до естетичних потреб і технічних можливостей часу.

Під опікою Кустарного складу, організованого при Полтавському губернському земстві, виготовлення іграшок запровадили в навчально-гончарній майстерні, що з 1894 року існувала в Опішному, у художньо-промисловій школі ім. М. В. Гоголя, відкритій 1896 року в Миргороді, а також у навчально-гончарних майстернях у Постава-Муці Лохвицького повіту, Глинську Роменського повіту<sup>14</sup>. У заснованій

1895 року зразковою кошикарській майстерні в Полтаві плели мініатюрні кошики з лози<sup>15</sup>.

З метою «очищення елементів давньої народної творчості від пізніших нашарувань»<sup>16</sup> було вкомплектовано збірки автентичних пам'яток народного мистецтва в етнографічному відділі Полтавського губернського музею. З дозволу Губернських земських зборів і за сприяння Відділу сільської економії і сільськогосподарської статистики Головного управління землевпорядкування й землеробства Кустарним складом налагоджено видавництво альбомів, ілюстрованих «кращими зразками, що зберігаються у місцевих провінційних та столичних музеях, і тими сучасними кустарними виробами, у яких особливо вдало відображена творча фантазія кустаря у наслідуванні тих зразків»<sup>17</sup>. До першого альбому<sup>18</sup> гончарних виробів увійшли малюнки глиняної іграшки Зінківського, Миргородського та Роменського повітів.

Діячі заснованого в 1906 році Київського кустарного товариства, зокрема, підтримали творчість майстрів художнього дерева Липовця, Бандурова та інших сіл Середньої Наддніпрянщини<sup>19</sup>, які виготовляли й дерев'яні іграшки.

У 1896 році в Яворові (тепер Львівська обл.) клопотанням голови повітової ради Івана Шептицького було відкрито першу та єдину на території України забавкарську школу<sup>20</sup>. Її головне завдання полягало в розвитку та вдосконаленні деревообробного промислу й, зокрема, виготовленні дерев'яних іграшок. Для досягнення цієї мети було взято до уваги локальні особливості деревообробництва та вивчення європейського досвіду сприяння розвитку народного забавкарства<sup>21</sup>.

Іграшки українських майстрів кінця ХІХ – початку ХХ ст. мали попит. Їхнім продажем

<sup>9</sup> Програма для собиранія коллекцій детских игрушек... – Т. 74. – С. 13.

<sup>10</sup> М. Г. [Грушевський Марко]. Дыгтячи забавкы та гры усякы // КС. – 1904. – Т. 86. – С. 51–105.

<sup>11</sup> Скрипник Г. А. Етнографічні музеї України. – К., 1989. – С. 47, 53, 58, 65.

<sup>12</sup> Каталог Екатеринославского областного музея имени А. Н. Поля // Археология и этнография. – Екатеринослав, 1905. – С. 286–288.

<sup>13</sup> Тимчасовий каталог Українського Національного музею при Науковім товаристві імені Шевченка у Львові. Відділи археології та етнографії. – Л., 1913. – С. 31.

<sup>14</sup> Каталог изделий, вырабатываемых кустарями Полтавской губернии и в земских учебных мастерских и продаваемых через земский склад. – С.Пб., 1912. – С. 10; Украинское народное творчество: В VI сериях. – Серия VI. Гончарные изделия. – Вып. 1. Типы украинской гончарной посуды. – М., 1913. – С. 26.

<sup>15</sup> Каталог изделий, вырабатываемых кустарями Полтавской губернии... – С. 10, 42, 48.

<sup>16</sup> Украинское народное творчество... – С. 10.

<sup>17</sup> Украинское народное творчество... – С. 10; Каталог изделий, вырабатываемых кустарями Полтавской губернии... – С. 12.

<sup>18</sup> Украинское народное творчество... – Табл. IX–XII.

<sup>19</sup> Біляшівський Б., Лашук Ю. Київське кустарне товариство // НТЕ. – 1987. – № 4. – С. 42.

<sup>20</sup> Герус Л. Яворівська народна іграшка: Історія розвитку та сучасні проблеми промислу // ЗНТШ. – 1995. – Т. ССXXX. Праці Секції етнографії та фольклористики. – С. 177–179.

<sup>21</sup> Sprawozdanie p. Teofila Merunowicza z podróży odbytej kosztem funduszu krajowego w celu studjów nad przemysłem wyrobu zabawek dla dzieci. – Lwów, 1882. – S. 27; Niemczynowski W. Przemysł zabawkarski za granicą // Przewodnik przemysłowy. – 1896. – N 1. – S. 22.

займалися самі майстри, члени їхніх родин та перекупники, які постачали іграшки на місцеві ярмарки й у сусідні країни. Відомо, що за посередництвом перекупників та «розносчиків», які розносили вироби у прив'язаних до спини кошиках, дерев'яні іграшки з Яворова продавали на ринках Польщі, Німеччини та інших країн Європи<sup>22</sup>. Згодом водночас із ярмарковою торгівлею налагодився збут іграшок через крамниці, склади. Організацією продажу та популяризацією народної іграшки, як і забезпеченням майстрів сировиною та засобами виробництва, зайнялися навчально-виробничі заклади. Так, за сприяння Полтавського земства глиняні вироби гончарів Полтавської губернії, значну частину яких становила іграшка<sup>23</sup>, мали «масовий збут у губерніях: Херсонській, Катеринославській, Харківській, Чернігівській, Курській області Війська Донського і навіть у Криму»<sup>24</sup>. Найбільший попит мали вироби гончарів Зінківського повіту. Висока якість і налагоджене постачання кераміки із Зінківського повіту, на думку В. Бабенка<sup>25</sup>, стали причиною згасання гончарства в Катеринославській губернії.

Збутом іграшок, виготовлених учнями та майстрами осередку, опікувалась яворівська забавкарська школа. Спочатку для цього було призначено крамницю, розташовану в одному з приміщень школи. Згодом – організовано продаж іграшок через ринок Крайового промислового зв'язку, Постійну виставку крайового промислу у Львові, а також склади в довколишніх містах, зокрема в Долині, Калуші, Перемишлі, Ярославі<sup>26</sup>.

Члени Київського кустарного товариства налагодили реалізацію виробів народних майстрів Київської та сусідніх губерній через кустарний склад, що існував від 1907 року, а також у крамницях «Просвіти» в Києві та Петрограді, планували виробництво альбомів-каталогів узірцевих творів<sup>27</sup>.

У перших десятиліттях ХХ ст. під впливом історичних, соціально-економічних умов навчально-виробничі заклади втратили свою діє-

здатність. У період Першої світової війни було закрито яворівську забавкарську школу. Однак слід зазначити, що діяльність цих закладів активізувала виготовлення іграшки, вплинула на зростання її популярності.

На початку ХХ ст. збереженню української народної іграшки вельми сприяла збирацька та виставкова діяльність. При міському промислово-музеї у Львові влаштовували виставки, на яких експонували іграшки українських та зарубіжних майстрів: «Sztuka dla dziecka»<sup>28</sup> (1903); виставка забавок та їхніх проектів з Німеччини й Чехії<sup>29</sup> (1907), де було представлено іграшки з Яворова; «Für Frau und Kind»<sup>30</sup> (1908), що демонструвала іграшки яворівської забавкарської школи, майстерні глиняних іграшок із Жовкви та майстерні ляльок з Лемківщини. Виставка «Für Frau und Kind» у листопаді – грудні того самого року експонувалася в Штутгарті та Карлсруе. У 1904 році Міський промисловий музей у Львові оголосив конкурс на кращі проекти іграшок<sup>31</sup>. З-посеред виробів, які надійшли на конкурс, відзначили десять зразків, виготовлених у яворівській забавкарській школі<sup>32</sup>. Логічним поступом цієї низки заходів стало залучення іграшки в 1905 році до постійної експозиції Міського промислового музею у Львові<sup>33</sup>.

У межах просвітницького руху за ініціативою М. Біляшівського в 1907 році збирали дитячі іграшки для виставки «Дошкільне виховання» в Києві<sup>34</sup>.

У 1912 році на виставці домашнього промислу в Коломиї (Івано-Франківська обл.) було показано три колекції забавок для хлоп'ячих ігор та колекцію ляльок, які в селах Снятинського повіту зібрали учасники Етнографічної секції окружного відділу Товариства «Взаїмна поміч галицьких і буковинських учителів і учительок» Антін Оницьук та Марія Слюзарівна<sup>35</sup>. Після закриття ви-

<sup>22</sup> Архів ІН НАНУ. – Ф. 1, оп. 2, спр. 338, зош. 1, с. 10.

<sup>23</sup> Найхарактерніші типи й варіанти представлені 68-ма зразками (див.: Українское народное творчество... – Табл. IX–XII).

<sup>24</sup> Українское народное творчество... – С. 25.

<sup>25</sup> Бабенко В. А. Етнографический очерк народного быта Екатеринославского края. – Екатеринослав, 1905. – С. 89.

<sup>26</sup> Prydatkewicz P. Ze sprawozdań szkół zawodowych w Galicyi za rok 1899/1900 // Przewodnik przemysłowy. – 1900. – N 20. – S. 167, 168.

<sup>27</sup> Біляшівський Б. М., Лащук Ю. П. Зазнач. праця. – С. 42.

<sup>28</sup> Sprawozdanie dyrekcji Miejskiego Muzeum Przemysłowego we Lwowie za lato 1877–1910. – Lwów, 1911. – S. 9.

<sup>29</sup> Ibid. – S. 25.

<sup>30</sup> Ibid. – S. 31.

<sup>31</sup> Konkurs muzeum przemysłowego miejskiego we Lwowie na projekty zabawek dla dzieci. – Lwów, 1904.

<sup>32</sup> Sprawozdanie dyrekcji Miejskiego Muzeum Przemysłowego... – S. 10, 15.

<sup>33</sup> Чугай Р. В. Народне декоративне мистецтво Яворівщини. – К., 1979. – С. 102.

<sup>34</sup> Моценко К. Академік Микола Біляшівський як музейний робітник // Український музей. – К., 1927. – Ч. 1. – С. 9.

<sup>35</sup> Інвентарна книжка Етнографічного музею Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка № 2. – № 14302–14371.



ставки ці колекції, як і передбачали збирачі, подарували Етнографічному музеєві Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові.

У 1915–1916 роках художниці Н. Давидова, О. Екстер, Є. Прибильська (колишні учасниці Київського кустарного товариства), співпрацюючи з народними майстрами Середньої Наддніпряни, звернулися до проектування ляльок на фольклорній основі<sup>36</sup>. За ініціативою Є. Прибильської в 1916 році на Буковині та Східній Галичині було створено кооперативну спілку народних майстрів та художників<sup>37</sup>. Успішну діяльність цієї спілки продемонстрували виставки 1917 року спочатку в Києві, згодом – у Москві, на яких серед близько чотирьохсот експонатів були ляльки, виготовлені народними майстрами за проектами художників.

З пропозицією моделювати дитячу іграшку виступив Георгій Нарбут. Митець, як відомо зі спогадів Степана Таранушенка, «домагався одного – дати дитині високохудожню, національну, пристосовану до дитячої техніки і дешеву іграшку. Хай на цьому хтось заробить, аби збити з позицій халтурну, нехудожню, чужу, незрозумілу базарну іграшку»<sup>38</sup>.

Після 1917 року в Києві діяла майстерня ляльок під керівництвом М. Бойчука та С. Нелипинської-Бойчук<sup>39</sup>. Тоді ж майстерня ляльок існувала в Полтаві<sup>40</sup>.

У 1920-х роках із впровадженням нової економічної політики в традиційних центрах народного мистецтва, переважно на ґрунті колишніх навчально-виробничих закладів, було організовано художньо-промислові артілі. Іграшки виробляли в артілях таких гончарних осередків, як Адамівка, Опішне тощо. Спроби відновити глиняну іграшку здійснювали й у Межигірському керамічному технікумі<sup>41</sup>. Ці намагання не дали очікуваних результатів. Діяльність артілей насамперед спрямовувалася на масове продукування іграшок, творчість

майстрів часто нівелювалася, зводилася до тиражування розроблених художниками, нескладних для виконання, зразків. Не отримали широкого визнання межигірські глиняні іграшки, виготовлення їх призупинилося.

У середині 1930-х років при Київському державному музеї українського мистецтва відкрили Центральні експериментальні майстерні, що об'єднали окремих майстрів з різних осередків України. Зокрема, над виготовленням керамічних виробів тут працював майстер з Кришинців (Вінницька обл.) Іван Гончар. Він виготовляв окремі фігурки, переважно тварин. Проте основну увагу зосередив на створенні декоративної пластики малих форм, зокрема композицій на тогочасні теми та сюжети з літературних творів і казок.

На основі яворівського осередку були спроби поєднати українську народну іграшку з національними виховними ідеалами. У 1943 році, під час німецької окупації, стараннями сестер Стефанії Чижович та Марії Хоминої за допомогою Львівської шкільної референтури в Яворові відкрили Школу деревного промислу. Завданням школи, як згадує її директор Богдан Стебельський<sup>42</sup>, було підготувати спеціалістів з виготовлення іграшок, «які б не лише викликали зацікавлення дитини до гри, але й розвивали естетичний смак, пов'язували дитину з українською духовністю»<sup>43</sup>. Для здійснення цих намірів при школі організували музей народних іграшок, де учні мали можливість вивчати їхні форми, конструкції, принципи оздоблення, колорит. Передбачалося також, що виробництвом спроектованих у школі забавок та постачанням їх у дитячі садки займеться відновлений під керівництвом Андрія Кесли кооператив. Школа проіснувала лише один навчальний рік (1943–1944), протягом якого спільними зусиллями вчителів та учнів було спроектовано гру «Запорозька Січ».

У середині ХХ ст. народна іграшка залишалася невід'ємною частиною життя й побуту українського села. Успадкувавши художнє розмаїття й поліфункціональність, вона виконувала ігрову та розважальну роль і водночас була важливим засобом народної педагогіки – сприяла фізичному, духовному й інтелектуальному розвитку дитини.

Починаючи з 1960-х років, унаслідок посилення впливу соціально-економічних чинників

<sup>36</sup> Нога О. Призначення метелика. – Л., 1994. – С. 111.

<sup>37</sup> Народне мистецтво Галичини й Буковини. – К., 1919. – С. 40, 49, 60.

<sup>38</sup> Яців Р. Георгій Нарбут // Куманець. – 1994. – № 1. – С. 58, 59.

<sup>39</sup> Подаровану автором С. Нелипинською-Бойчук ляльку в полтавському одязі, із зазначеною датою виготовлення – «після 1917 року», Я. Музика передала в 1936 році до Музею Наукового товариства імені Шевченка (див.: Запис в інвентарній книзі IV за № 19961).

<sup>40</sup> Станкевич М. Є. Іграшки // Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Л., 1993. – С. 232.

<sup>41</sup> Динцес Л. А. Русская глиняная игрушка. – М.; Ленинград, 1936. – С. 99.

<sup>42</sup> Стебельський Б. Школа деревного промислу у Яворові і дещо з історії дерев'яних промислів Яворівщини // Яворівщина і Краковеччина: Регіональний історико-мемуарний збірник. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1984. – С. 480.

<sup>43</sup> Там само.



на сферу традиційної культури, зокрема розвитку промисловості, посилюється процес зміни характеру вжитковості української народної іграшки. Вона стала не стільки предметом гри, скільки оздобленням, прикрасою, сувеніром. Зміщення функціональних акцентів у свою чергу спричинило формування інших художніх образів у народній іграшці, позначилося на її стилістичній спрямованості, а також масовості виготовлення.

Для української народної іграшки властивими стали оповідність, звернення до сюжетних композицій. Змінився також зміст творів. У них майстри намагалися відобразити сучасну тематику, навіяну життям, власним досвідом чи запозичену з інших видів мистецтва, фольклорних та літературних творів. Помітно збільшилися розміри фігурок. Усі ці обставини спричинили чіткий поділ творів української народної іграшки на масові, традиційні й виставкові, унікальні, які відображали пошуки нових художніх рішень.

У 1960–1970-х роках розвинути традиції української народної іграшки намагались у Центральній лабораторії об'єднання «Укр-художпром» у Києві, у Косівському виробничо-художньому об'єднанні «Гуцульщина» тощо.

У 1960–1970-х роках іграшки з дерева виготовляли в цехах лісогосподарських та деревообробних підприємств Кременчука, Миргорода, Тетерева, Новгорода-Сіверського, Летишева та ін.

Народні майстри та художники запровадили низку цікавих знахідок, витворили нові форми. Проте не завжди їм вдавалося віднайти у творах необхідну межу умовності між пластикою та декором. Часто невиправдано збільшені розміри фігурок спрощували форму, позбавляли її пластичної виразності, а великі площі поверхні спонукали до надмірного прикрашування. Набуваючи цих ознак, твори переставали сприйматись як іграшка, наблизилися до декоративної пластики малих форм.

У 1980-х роках виробництво іграшок значно скоротилося. Загальною тенденцією стало виготовлення традиційних іграшок на замовлення організаторів фольклорних свят, виставок народного декоративно-вжиткового мистецтва, музеїв та приватних збирачів. Згасала традиція виготовлення іграшок задля творчості або продажу.

Починаючи з 1990-х років, з відновленням державної самостійності України підвищилася увага до народної іграшки з боку громадськості та влади. Народна іграшка посідає дедалі важливіше місце у творчості дітей. При будинках творчості дітей та юнацтва, художніх та загальноосвітніх школах створюють гуртки,

де дітей навчають мистецтва народної іграшки. У 1992 та 2003 роках Міністерство освіти і науки за сприяння Міністерства культури і мистецтв оголосило конкурси української народної іграшки, мета яких «зібрати, зберегти та зробити надбанням прийдешніх поколінь іграшки, виконані в кращих декоративно-пластичних традиціях українського народу»<sup>44</sup>.

У 2000-му році за ініціативою педагогів Будинку творчості дітей та юнацтва Галичини у Львові до програми конкурсу «Таланти твої, Україно» додали номінацію «Українська народна іграшка».

27–29 травня 1998 року в Києві в Українському народному домі відбулася виставка «Національна дитяча іграшка», ініціатором якої виступила Міжнародна громадська організація «Дитячий культурно-просвітницький центр». На виставці експонувалися давні та сучасні іграшки з різних регіонів України та з-поза її меж. Під час культурно-просвітницької акції відбулася бізнес-конференція, яка збрала педагогів, психологів, художників, підприємців та всіх небайдужих до проблеми виховання дітей. В обговоренні перспектив української національної іграшки жваво зацікавлення викликала народна іграшка як духовна основа дизайну сучасних іграшок.

У 2004 році в Києві на основі збірки відділу іграшок Науково-методичного центру засобів навчання Міністерством освіти і науки засновано перший в Україні Державний музей іграшки. За ініціативою музеїв, громадських організацій та приватних колекціонерів у містах України та Європи організують виставки іграшки.

Українська народна іграшка ХХ ст. характеризується розмаїттям матеріалів, художньо-технічних способів її опрацювання, які творять багатство образно-пластичних, конструктивних, орнаментальних, колористичних вирішень, водночас виявляє глибокий зміст і тематичну неоднорідність.

**Дерев'яна іграшка.** Дерево як матеріал декоративно виразний завдяки кольору, фактурі й текстурі, міцний і водночас легкий, пружний, приємний на дотик, а також податливий для обробки задовольняло вимоги до якісної та безпечної іграшки. Його широко використовували для виготовлення народної іграшки. Окрім дерева, з цією метою застосовували також кору, переважно сосни та дуба.

Іграшки виробляли відомими в деревообробництві техніками – вирізуванням, вите-

<sup>44</sup> Положення про проведення Всеукраїнського конкурсу української народної іграшки. – К., 2003.

суванням, столярною та бондарною. Конструктивні частини іграшки скріплювали за допомогою дерев'яних кілочків або «в паз». Для з'єднання застосовували також мотузки, що збільшувало рухові властивості й певною мірою поглиблювало ігровий образ. Рідше скріплювали дротом чи гвіздками. Бондарні іграшки «стягували» обручами, гнутими з тонких прутів ліщини.

Поверхню дерев'яних іграшок переважно залишали чистою, вона виявляла природну текстуру й забарвлення дерева. Роль оздоблення виконували орнаментальні насічки, які водночас зображали елементи одягу у фігурках людей, пір'я, хутро – у фігурках тварин. Для підсилення художніх якостей та безпечності іграшок поверхні натирали бджолиним воском, від чого вони набували гладкості та приємного матового блиску. Як і в декоруванні меблів і транспортних засобів, в іграшках, що їх імітували, різьблення поєднували з профілюванням.

Дерев'яні іграшки оздоблювали випалюванням, яке виконували, прикладаючи до поверхні іграшки розпечений у вогні «писак» – металевий прутик з викарбуванням на одному його кінці рельєфним малюнком («штампом»). Використовували, як правило, кілька «писаків», кожен з яких відтворював інший малюнок – крапку, штрих, квадратик, півкільце, кільце, стилізовану квітку, «сонечко» тощо, відповідно вкомпонований на поверхні іграшки. Температура нагрівання й тривалість витискування дозволяли надавати інтенсивності кольору візерунків – від світло- до темно-коричневого. Токарні іграшки декорували «писаками» з твердого дерева або металевого прута, які прикладали до поверхні під час виточування. Унаслідок тертя між ними довкола утворювалися тонкі коричневі паски.

В оздобленні дерев'яних іграшок застосовували також розпис – нанесення малюнка різнокольоровими фарбами. Однак поширення в Україні він не набув. Мальовані іграшки виробляли в Яворові й частково в осередках Липове, Миронівка, Купчинці в Середній Наддніпрянщині. Фарби наносили виготовленим з хутра домашніх тварин пензликом, без попереднього контурного розмічування, ескізними, проте динамічними мазками. Для розпису яворівських іграшок використовували обмежену, але яскраву палітру, утворену синьою, червоною, зеленою та жовтою барвами. Ще на початку ХХ ст. фарби виготовляли з кори, листя, квітів та плодів місцевих рослин. Починаючи з 1930-х років, природні барвники почали замінювати штучними, аніліновими. Точені іграшки в Яворові декорували малюн-

ком, утвореним з двох або трьох різнокольорних пасків, часто поєднаних з тисненими, різьбленими та випаленими. У Середній Наддніпрянщині дерев'яні іграшки розмальовували червоною, коричневою, чорною та синьою фарбами. Кожен виріб виконували в одному кольорі, рідше – у двох. Не застосовували також складних орнаментальних сполучень. Розпис утворювали з тонких смуг, якими окреслювали контури іграшки, а також невеликих крапок, штрихів, довільно нанесених на її поверхню.

В українській народній дерев'яній іграшці розрізняють дев'ять груп: фігурки людей; фігурки тварин; звукові іграшки та моделі музичних інструментів; моделі меблів; моделі посуду; моделі знарядь праці, господарського інвентаря та кухонного начиння; моделі транспортних засобів; моделі зброї; іграшки, які не мають аналогів у природі та предметному світі.

Кожну з них складає певна кількість типів, специфічні локальні риси яких у різних етнографічних районах та осередках проявилися особливостями форми, конструкції та декору.

Значна частина дерев'яних іграшок – *фігурки людей*. Форми дерев'яних людиноподібних зображень лаконічні й водночас виразні, що досягнуто пластичними засобами – чітким силуетом і декоративним ритмом насічок, які окреслюють пропорції людської фігури, акцентуючи кілька характерних ознак. За конструкцією дерев'яні ляльки бувають статичні та динамічні. Будова динамічних ляльок ґрунтується на використанні рухомих з'єднань. В українській традиції ХХ ст. дерев'яні ляльки представлені такими типами: «Трач», «Комедіант», «Дід», «Скакун» («Руховик»), «Ковалі», «Теслі».

«Трач», основою якого є об'ємна, узагальнено вирішена фігурка чоловіка, приводиться в рух завдяки тягарцю (шматок дерева або каменю), який підвішений знизу до «пилки» – довгої, прикріпленої до рук ляльки, планки з нарізаними з одного боку зубцями. «Трач» належить до найпоширеніших типів іграшок цієї групи.

Динамічна конструкція іграшок «Ковалі», «Теслі» ґрунтується на з'єднанні двох паралельних планок, які можуть зміщуватись одна відносно другої в горизонтальній площині. Посередині планок розташовано модель ковадла. Під час розтягування планок у сторони фігурки ковалів почергово нахилиються й ударами молоточків по ковадлу створюють ритмічний звук. В іграшці «Теслі» замість молоточків фігурки «тримають» рубанок. Ігровий ефект створює розрахована на асоціативну уяву дитини дія, яка імітує роботу коваля або теслі.

Оригінальними конструкціями вирізняються рухомі ляльки «Комедіант», «Дід», «Скакун». У «Комедіанті» з Іллінців (Івано-Франківська обл.) фігурку чоловіка розташовано в середині прямокутної рамки, до якої її прикріплено круглою паличкою, що проходить крізь тулуб, імітуючи розкинуті в сторони руки, і водночас править за вісь обертання фігурки.

В іграшці «Дід»<sup>45</sup> із Прутівки (Івано-Франківська обл.) руки й ноги узагальненої фігурки чоловіка вирізано окремо і з'єднано з тулубом рухомо. За допомогою держака, уставленого в отвір планки, що розташована між руками, лялька здійснює рухи, створюючи образ кумедного чоловіка, який посмикується й підскакує.

Іграшка «Скакун»<sup>46</sup> із Прутівки – фігурка чоловіка, підвішена на шнурку між двома планками, під час стискування яких вона підскакує, виконуючи різні рухи. На відміну від попередніх круглих, об'єм цієї фігурки вирішений за профільним силуетом. Зауважимо, що іграшки з рухомими кінцівками мають давні традиції. Уламки подібної фігурки виявлено в похованні Брно-2 (30–35 тис. років до н. е.) у Чехії<sup>47</sup>. Такий самий принцип побудови застосовано в кістяних та глиняних фігурках V–III ст. з Риму та Греції<sup>48</sup>.

*Фігурки тварин* в українській народній дерев'яній іграшці є зображеннями коника, пташки, рідше трапляється ведмідь та інші тварини. За конструкцією такі іграшки бувають статичними та динамічними.

Найпоширенішим типом цієї групи іграшок є коник. Він переважно має динамічну конструкцію. За основу править прямокутна дощечка із чотирма коліщатами, на якій розташовано силуетну фігурку коника, що крутими вуглуватими зрізами передає властиві риси тварини – голову, видовжений тулуб, ноги та короткий хвіст.

Оздобленням поверхні вирізняються яворівські коники. Рослинні мотиви, виконані в жовто-червоно-зеленій чи синьо-червоній гамі, легко й невимушено вкривають корпус коника; довершують образ: «колка» – концентричні кола на боках, що вказують на силу й міць коника, «вербівки» – гнучкі галузки з листочками вздовж шиї, що поглиблюють враження руху.

З дерева виготовляли фігурки коників, розміри яких дозволяли дитині гойдатися, сидячи верхи. Вони міцної конструкції з окремо вирізаних циліндроподібних об'ємів, що передають голову, тулуб і ноги. На голові рельєфно виділені вуха, рот. Конкретизує образ хвіст зі справжнього кінського волосу. Ноги коників стоять на основі із заокругленими «ходами».

Форму дерев'яних фігурок птахів – голубів і ластівок – утворюють плавні взаємопереходи об'ємів, які передають овальний тулуб, видовжену шийку, невелику піднесену догори або опущену вниз голівку з гострим дзьобом, конічний, іноді роздвоєний посередині, хвіст. У ХХ ст. в принципі стилізації образу птаха з дерева простежуються аналогії зі знайденим на території Києва фрагментом об'ємної, виконаної круглою різьбою, дерев'яної фігурки пташки Х–ХІ ст. Фрагмент відтворює яйцеподібний тулуб, товсту коротку шию, конічний піднятий догори хвіст. У центральній частині фігурки міститься наскрізний отвір, вірогідно, призначений для встановлення руків'я чи стояка.

Деякі фігурки пташок ХХ ст. мають тонкі дротяні ніжки. М'яким плавним обрисам іграшки відповідає гладка, натерта воском поверхня. Рідше такі вироби вкривали розписом, що відтворював особливості забарвлення пір'я і водночас декоративно збагачував іграшку.

У перші десятиліття ХХ ст. в Яворіві Львівської області започаткували іграшкову пташку – «качечку», що вирішена згідно з місцевою традицією за профільним силуетом. Автором іграшки вважається Семен Тиндик<sup>49</sup>. Цей майстер запропонованому в забавкарській школі зразку – гордовитій птиці з віялоподібним хвостом – надав продиктовану місцевими естетичними вподобаннями й особистим талантом форму художнього вираження. «Качечка» має динамічну конструкцію: розташована на прямокутній підставці з коліщатами. Її підкреслені великі округлі крила приєднано до тулуба рухомо; між крилами й коліщатами натягнуто дріт у такий спосіб, що під час поштовху держака, уставленого в отвір підставки, крила, піднімаючись і опускаючись, створюють враження польоту. В оздобленні «качечки» переважає жовтий колір, який є тлом у розпису основними (червоним і зеленим) та доповнюючими (чорним і білим) кольорами.

<sup>45</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 18633.

<sup>46</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 18632.

<sup>47</sup> Елшек Я. Большой иллюстрированный атлас первобытного человека. – Прага, 1982. – С. 411. – Рис. 656.

<sup>48</sup> Новацкий В., Уварова И. В сторону человека // ДИ. – 1983. – № 12. – С. 35.

<sup>49</sup> Фіголь Д. І. Українська народна іграшка // Довідник по фондах Українського Державного музею етнографії та художнього промислу Академії наук УРСР. – К., 1956. – С. 72.

У результаті торговельних відносин та міграції населення пташку аналогічної конструкції почали виробляти в інших осередках Прикарпаття та сусідньої Республіки Польща – у Кошараві, Бжозі Стадницькій<sup>50</sup>. Локальні риси проявилися нюансами пластичного трактування й оздоблення поверхні.

Фігурки тварин поєднували між собою, а часто і з фігурками людей, створюючи тематичні композиції. Зокрема, на Слобожанщині, Прикарпатті та Середній Наддніпрянщині виявлено іграшку, що відтворює сюжет «пташки, які клюють зерно». Іграшка динамічна: під дощечкою на прив'язаних до голівок пташок нитках підвішено кульку, від похитування якої голівки, піднімаючись і опускаючись, імітували метушливі дії птахів. Динамічну пластику іграшки деталізує колір, який позначає поверхню фігурок пташок, лицевий бік дощечки тощо.

Оригінальні сюжети втілюють іграшки «Хлопчик з бараном»<sup>51</sup>, «Козлики»<sup>52</sup> з Холмщини. Їхня конструкція ґрунтується на рухомо з'єднаних планках, до яких прикріплено фігурки. Під час посування планок іграшка «Хлопчик з бараном» імітує боротьбу між хлопчиком і бараном. В іграшці «Козлики» при розтягуванні планок у різні боки фігурки козликів, що розташовані одна супроти одної, нахиляються до середини й ударяються лобами. Від цього до дії додається ще один ефект – звуковий.

*Звукові іграшки та моделі музичних інструментів* в українській народній іграшці з дерева – деркач, тарахкальце, свисток, сопілка, скрипочка. Крім звукового ефекту, їхню своєрідність підкреслюють особливості пластичного вирішення та оздоблення поверхні.

Деркач має динамічну просторову будову, створену столярними прийомами з використанням окремих точених елементів. Композиційним центром цієї будови є зубчастий валик з ручкою. На валику розміщено рамку або прямокутний чи фігурний брусок з однією або кількома тонкими пластинками – «язичками» в середині, які одним кінцем прикріплені до її вертикальної стінки, другим – упираються в міжзубову впадину валика. Від обертання рамки довкола валика, унаслідок руху «язичків» по зубцях, у деркачі виникає звук.

Іграшки аналогічної конструкції виробляли в усіх етнографічних районах України. Вони

відомі й у країнах Західної Європи – Боснії, Герцеговині<sup>53</sup>, Польщі<sup>54</sup>, Словаччині<sup>55</sup> та ін. Однак у різних місцевостях такі вироби набули специфічних ознак, що проявляються переважно пластичною диференціацією складових елементів, тобто їхніми розмірами та співвідношенням у структурі, які надають іграшці ажурності чи, навпаки, створюють враження монолітності. Існували локальні назви деркача: «туркало» (с. Прутівка Івано-Франківської обл.), «рапчало» (с. Ліщин колишнього Горлицького повіту, тепер Польща).

Характерною ознакою деркачів є лаконічність декору або його відсутність. Навіть іграшки з Яворова, на противагу багатому колоритному розпису інших типів виробів цього осередку, оздоблено одним-двома рядками краплеподібних листочків, нанесених уздовж горизонтальних стінок рамки. Починаючи із середини ХХ ст., їх доповнювали червоними смугами, наведеними по контуру рамки, та суцільно вкритими червоною або жовтою фарбою «язичком» і валиком. З кінця ХХ ст. оздоблення деркачів помітно збагатилося. Лапідарність декору таких виробів, вірогідно, зумовлена реліктами язичницьких вірувань. Наприкінці ХІХ – ХХ ст. в Україні, окрім ігрової та розважальної, обрядова функція деркачів проявлялася в період передвеликодніх Страсних днів (від Великоднього Четверга до Великої Суботи), коли їх давали дітям з метою «відлякування» злих духів<sup>56</sup>.

До поширених типів звукових дерев'яних іграшок належить тарахкальце, що має вигляд настромленого на тоненьку паличку ажурного кубика. Кубик складено із шести плоских перпендикулярно розташованих дощечок, які з'єднані дерев'яними кілочками так, що утворюють посередині скриньку з верхніми краями, що виступають. Краї завершує переважно профільований декор з геометричних фігур – трикутників, півкіл, півовалів, що надає формі тарахкальця ажурності. У середині скриньки містяться камінчики, які, ударяючись під час струшування в її стінки, видають звук. У сільському середовищі тарахкальця, як і деркачі, зберігали релікти магічних вірувань. Завдяки звуковим властивостям їх наділяли

<sup>50</sup> Seweryn T. Polskie zabawki ludowe. – Warszawa, 1960. – S. 78, 86, 87.

<sup>51</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 18555.

<sup>52</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 18556.

<sup>53</sup> Obradović M. Zvučne igračke seoske dece u Bosni i Hercegovini // Рад VII – ог конгреса савеза фолклориста Југославије у Охриду 1960. године. – Охрид, 1964. – С. 364. – II. 3.

<sup>54</sup> Seweryn T. Polskie zabawki ludowe. – S. 40.

<sup>55</sup> Pančuhová E. Drevené ľudové hračky. – Martin, 1988. – S. 75–78. – Obr. 32–34.

<sup>56</sup> Архів ІН НАНУ. – Ф. 1, оп. 2, спр. 338, зош. 1, с. 8.



здатністю відвертати зло та запобігати хворобі дитини<sup>57</sup>.

Свисток, що є предметом улюбленої забави дітей, за особливостями формотворення буває простим, вирізаним з вербової гілки, та фігурним, зовнішню поверхню якого вистругано ножем або обточено на верстаті.

Сопілка (дудка) подібна до свистка, але довша й переважно з одного боку вдовж має круглі отвори, які під час гри відповідно до мелодії закривають – «перебирають» пальцями, щоб вивести мелодію. Часто сопілки довкола прикрашені тонкими різьбленими, тисненими або мальованими пасками. У другій половині ХХ ст. поверхню сопілок до голосника розмальовували рослинними мотивами та вкривали лаком.

Модель скрипочки за формою подібна до свого прототипу, має видовжену резонансну скриньку-голосницю, шийку з головкою, закрутки для струн, що вирізані з дерева та з'єднані столярними прийомами, а також струни з кінського волосу чи металеві та смичок. Скрипочки різняться розмірами та оздобленням поверхні. Наддніпрянські моделі таких інструментів переважно зберігають природний колір дерева, рідше їх прикрашено тоненькою червоною смужкою, яка плавно обводить голосницю, підкреслюючи округлість її форми. Порівняно з ними розкішніше розмальовано яворівські скрипочки. Основним мотивом їхнього розпису є концентричні кола – «колка», часто зі стилізованими квітами – «ружами» – усередині. Найуживанішою є композиція, яку утворюють п'ять «колок»: одне міститься в центрі, чотири інших – з різних боків від нього. Деколи два «колка» розміщують одне над одним. Трапляються також варіанти розпису, у яких «колка» замінені вигнутими галузками зі стилізованими листочками та квітами – «вербівками». Основні мотиви розпису доповнюють довільно розташованими на поверхні «цяточками», краплеподібними листочками тощо.

*Моделі меблів* – «мебліки» – в українській народній іграшці з дерева репрезентують найхарактерніші типи обстави селянської хати в зменшених пропорціях – лаву, скриню, столик, крісlechко, колісочку, ліжечко, диван-«бамбетль» (розсувна лава-ліжко), доцільність та практичність яких щоденно привертала увагу дітей. «Мебліки» вирішені окремими предметами – скриня, колісочка, ліжечко, лава тощо та комплектами – столик з одним або двома крісlechками, іноді диваном-«бамбетлем» тощо.

«Мебліки» виробляли столярними прийомами, оздоблювали профільним вирізуванням, що творило контур окремих складових, та різьбленням. Поверхню яворівських «мебліків» укрито розписом рослинно-квіткових мотивів та елементів. Композицію візерунка визначає конфігурація іграшки, але головною його особливістю є вільне, однак з дотриманням загальної рівноваги, розташування кольорових плям – червоних і синіх або зелених на чистому чи тонованому жовтим дереві.

*Моделі посуду* повторюють форму й оздоблення вжиткового посуду – горнят, глечиків, мисочок, масничок тощо. З Яворова походять комплекти дитячого чайного та столового посуду. Вони мають ретельно виточені форми з плавними взаємопереходами опуклин та впадин, ошадно прикрашені тонкими різьбленими, тисненими або мальованими смужками.

На Гуцульщині у зв'язку з розвитком бондарства поширений бондарний іграшковий посуд – діжечки, цебрики, коновочки, бербениці, що складені з тесаних клепок і стягнуті ліщиновими або смерековими обручами. Попри дрібні розміри посудин, які відповідають їхньому ігровому призначенню, вони приваблюють чіткими формами та оригінальним випаленим орнаментом у вигляді утворених ромбами, трикутниками та іншими нескладними геометричними знаками смужок, що оперізують поверхні посудин. Темно-коричнє забарвлення орнаменту контрастує з чистим тлом дерева, підсилюючи красу та пластику форми.

Найчисельніша група в українській дерев'яній іграшці – *моделі знарядь праці, господарського інвентарю, кухонного начиння*. Серед моделей кухонного начиння трапляються ложка, качалка, товкачик, макогін, копістка, вага тощо. Іграшкові знаряддя праці та господарський інвентар представлені лопаткою, плужком, грабельками, бороною, ярмом, мотувильцем, праничком (маглівицею), ножиком, молоточком тощо, а також моделями складніших пристроїв – верстатом для зсукування мотузків, коловоротком для прядіння ниток, стільцем для клепання коси, вітряком, журавлем для витягування води з криниці та ін. Іграшкові предмети праці, як і їхні прототиби, видовбували, вирізували або виточували з дерева. Вони вражають своєю формою та оригінальною, часто динамічною конструкцією, яка акцентує найсуттєвіше, що дає дитині можливість уявити ціле. Поверхні більшості цих іграшок зберігають природний колір дерева, зовсім не мають прикрас або скупі декоровані профільним вирізуванням, контурним і виїмчастим різьбленням.

<sup>57</sup> Там само. – С. 12.



*Моделі транспортних засобів* – човник, санчата, тачечка, візочок та пристосування для ручного перенесення вантажів (кошичок) – за художнім вирішенням подібні до іграшкових знарядь праці. Вони так само узагальнені за пластикою й лаконічно декоровані.

Легкі, видовжені форми човників видовбували та вирізали переважно з кори сосни й дуба, рідко – з деревини. Санчата виготовляли столярними прийомами з дерева або ж у поєднанні дерева з корою – дерев'яні поперечки та боковини з кори. Санчата, як і човники, зазвичай не прикрашали. Лаконічність засобів виразності не погіршувала функціональні та художні якості цих іграшок. Своєрідна текстура, приємний натуральний колір навпаки підкреслювали їхню просту лапідарну пластику.

Доцільна вивірена побудова та ощадний декор характерні для тачечок, що мають вигляд коробки з двома ручками та одним колесом спереду. Лише на пізніших зразках під впливом тенденції посилення декоративності іграшки в окремих осередках її масового виготовлення, зокрема в Яворові, почали застосовувати порівняно пишній поліхромний мальований візерунок.

Привабливою динамікою конструкції вирізняється візочок з кониками – прямокутна дощечка з чотирма коліщатами, на якій розташовані коник або пара коників, що «тягнуть» візок. Силуетно вирізану фігурку коника підтримують дві чотиригранні палички-ноги. Каркас візка суцільний із профільованими боковинами й причілками.

У першій половині ХХ ст. в Яворові цей сюжет трактували з деякими нюансами: на підставці з одним чи двома кониками замість воза розміщували «драбиняки», сани; інколи їх доповнювали схематично зображеною фігуркою візника, яка мала два варіанти пластичного вирішення – виточена або вирізана; до фігури коника іноді прикріплювали віжки. Динамічність, яка підкреслена в іграшці конструктивно, тобто безпосереднім використанням механічного руху, посилює експресивний розпис. Рослинними мотивами – «вербівками», «розетками», що виконані в жовто-червоно-зеленій чи синьо-червоній гамі, – легко й невимушено вкрито корпус коників, боковини, причілки візочків, саней. У кольорі вони гармоніюють із тлом дерева, стилістично – узгоджені з формою іграшки, виявляють її особливості.

*Моделі зброї*, представлені «пістолями», луками тощо, вирізняються оригінальною конструкцією, хоча більшість із них вироблена самими дітьми. З-посеред іграшок, що виго-

товлені для дітей дорослими, збереглася модель рушниці<sup>58</sup> (Дніпропетровська обл.). Її «приклад» помальовано червоним кольором, на тлі якого вирізьблено концентричні кола.

Групу *іграшок, які не мають аналогів у природі та предметному світі*, складають морока, фуркальце, тарадайка. Найпоширенішою є мала хрестоподібна морока, складена із шістьох прямокутних перпендикулярно розміщених брусочків. На цій основі розгортаються композиційні варіанти, де простота й елементарність форми є наслідком узагальнення, перетворення матеріалу в асоціативний образ.

Форма мороки приховує безліч образних відтінків. Звідси й багатство локальних назв – «баранець», «щітка», «зірка», «хрест». З українськими мороками-«хрестами» викликають аналогії словацькі «чортів горіх», «чортів замок»<sup>59</sup>. За способом конструювання подібним до них є російський «шаркун»<sup>60</sup>, що має конфігурацію куба або кулі.

У Середній Наддніпрянщині та Поліссі на основі малої мороки витворилася велика морока-«ланцюг»<sup>61</sup>. Вона поєднує три й більше послідовно розташованих малих.

Особливо тонко змодельовано мороку-«вінок»<sup>62</sup> з Гуцульщини: плоскі фігурно різьблені з країв дощечки послідовно нахрест вкладають одна в одну, утворюючи замкнену ажурно-наскрізну структуру, що викликає асоціації з плетивом квітів і трав, звідси й назва – вінок. Утримує конструкцію «вінка» малопомітна пластинка-замок, видалення якої перетворить цілісність на окремі елементи. За тим самим принципом складено мороку-«шишку»<sup>63</sup> зі Стоянова (Львівська обл.), форма якої нагадує суху ялинову шишку.

Поверхня морок завжди зберігає природний колір і текстуру дерева. Варіантності досягають виключно пластичними засобами, тобто розмірами, характером профілювання та диференціацією частин у структурі. Структура мороки, що передбачає неоднорідність маси, переплетення, вихід внутрішніх елементів назовні, творить активний візуальний простір.

Морока призначалася для логічних ігор. Її складання вимагало певних знань та навичок.

<sup>58</sup> НМУНДМ, інв. № Д-470.

<sup>59</sup> Pančuhová E. Drevené ľudové hračky. – S. 144, 145. – Obr. 104, 105.

<sup>60</sup> Чекалов А. К. Народная деревянная скульптура Русского Севера. – М., 1974. – С. 160.

<sup>61</sup> РЕМ, інв. № 139.

<sup>62</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 18668.

<sup>63</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 18669.

Наприкінці XIX – у першій половині XX ст. особливо популярною гра з морокою була серед пастушків<sup>64</sup>. Відомо, що на Гуцульщині мороки з дерева виробляли вівчарі під час випасу овець на полонинах: кожен вівчар вистругував певну кількість дощочок, з яких складали одну велику мороку-«вінок». Перед поверненням з полонини додому вівчареві, який протягом сезону найкраще дбав про тварин, на знак особливої шани мороку одягали на шию. Цей звичай, попри надання події завершення літнього випасу урочистості, наводить на думку про наділення мороки властивостями апотропея, які матеріалізує наявність у її структурі давніх охоронних знаків – хреста та кола. Імовірно, і в дитячій грі, окрім захоплюючої іграшки, морока сприймалась як оберіг.

Оригінальним типом іграшок, призначених для рухливих ігор, є «фуркальце»<sup>65</sup> з Калині (Хмельницька обл.) – утворений двома круглими, схрещеними посередині паличками вітрячок, що внаслідок опору повітря (під дією сили вітру, під час бігу) обертається навколо бічної сторони прямокутної рамки. «Фуркальце» оздоблено смужками паперу червоного та фіолетового кольорів, якими обвито поверхні всіх його складових у вигляді спіралі, залишаючи поміж смугами чисте дерево.

Просту конструкцію має «тарадайка» – барабан, утворений двома кружечками (верхнім і нижнім), які з'єднані шістьма круглими паличками. У середину барабана вставлено довгий держак із зубчастим коліщатком знизу. Під час поштовху держакотом коліщатко котиться по площині й, зачіпляючи зубцями барабан, обертає його навколо держака.

**Глиняна іграшка.** Розповсюдженню в Україні глиняної іграшки сприяли багаті поклади глини, її високі технологічні й художні якості – пластичність під час ліплення та міцність після випалу, широка гама кольорів, різноманітна фактура, а також безпечність глини для здоров'я дитини.

Наприкінці XIX – у першій половині XX ст. іграшки виробляли в усіх гончарних осередках. Найвідомішими серед них були Ізюм, Нова Водолага, Комарівка (Харківська обл.), Суми, Глинськ, Глухів (Сумська обл.), Литвинівка, Пархоменко (Луганська обл.), Цвітне (Кіровоградська обл.), Громи, Пекарі (Черкаська обл.), Малі Будища, Опішне, Хомутець (Полтавська обл.), Барбаровка, Васильків, Дибинці (Київська обл.), Вороніж,

Глухів, Ічня, Ніжин, Короп, Осьмаки (Чернігівська обл.), Коптівщина, Троянів (Житомирська обл.), Бар, Браїлів, Бубнівка, Василівка, Гайсин, Луги, Мазурівка, Паланка, Яловець (Вінницька обл.), Адамівка, Заміхів, Миньківці, Смотрич (Хмельницька обл.), Кульчин (Волинська обл.), Великий Кунинець, Вишнівець, Гончарівка, Калагарівка, Товсте (Тернопільська обл.), Гавареччина, Гологори, Миколаїв, Салаші, Самбір, Стара Сіль, Стрий (Львівська обл.), Пістинь, Косів (Івано-Франківська обл.) та Вільхівка (Закарпатська обл.).

Глиняні іграшки виготовляли технікою ліплення, виточування на гончарному крузі, відминання у формі та відтискування штампом.

Ліплення полягало у формуванні об'єму іграшки розминанням, розкачуванням, витягуванням грудки глини пальцями. Під час виліплювання порожнистих фігурок тварин її розкачували у вигляді плоского кружечка. Краї кружечка загинали й заліплювали на великому, вказівному пальці або на дерев'яній паличці так, щоб утворилася порожниста основа овальної форми у фігурках птахів та циліндричної – у фігурках чотириногих тварин. В іграшках більшого розміру основу складали з двох половинок. Потім, поступово нашаровуючи глину, формували зовнішню поверхню тулуба й доліплювали інші частини фігурок – голову, ноги, хвіст. Місця з'єднань загладжували пальцями та вологою ганчіркою. Дерев'яною паличкою («бильце», «гличка», «бичок») пробивали отвори для створення звуку та перевіряли наявність цього звуку. Загостреним кінцем палички прокреслювали очі, ніздрі тощо.

У фігурках ляльок спочатку виробляли порожнисту конусоподібну основу з отворами у верхній та нижній частинах. Її виліплювали руками або виточували на гончарному крузі. До вузького отвору основи вкладали глиняний валик, з якого формували тулуб, шию та голівку ляльки. Потім доліплювали руки, елементи одягу, прикрас і сюжетні доповнення – фігурку дитини, птаха, кошик тощо. Риси обличчя здебільшого позначали гострою дерев'яною паличкою та заціпами. В Опішному їх відтискували гіпсовим штампом. Як і фігурки тварин, більшість ляльок були свищиками. Отвір для свистіння найчастіше формували у хвосту птаха, який містився під пахвою ляльки. Іноді свисток прилаштовували до капелюшка, подолу спідниці, спини тощо.

Ліплення або виточування на гончарному крузі застосовували для виготовлення іграшкового посуду. Способом відминання у формі робили переважно ляльки та фігурки тварин.

<sup>64</sup> Грушевський Марко. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу. – К., 2006. – С. 168.

<sup>65</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 18579.

Для цього застосовували гіпсові форми, які склалися з двох рельєфно вибраних половонок.

Після формування іграшки висушували в теплому місці або випалювали в горні. Залежно від способу випалювання, складу й природних якостей глиняної маси поверхня іграшок набувала білого, вохристого, червоного, коричневого або темно-сірого забарвлення та своєрідної матової, шорсткої фактури, які декоративно збагачували пластику.

Поширеним і порівняно простим способом декорування поверхні глиняних іграшок, при якому зберігався природний колір глини, було риткування. Воно полягало в нанесенні дерев'яною паличкою або металевим дротом заглибленого контурного орнаменту на сиру чи трохи підсушену поверхню іграшок. Орнамент складали тонкі лінії, їх часто поєднували в геометричні фігури – кола, трикутники, ромби, які розташовували довільно або позначали ними анатомічні особливості фігурок.

В оздобленні глиняних іграшок застосовували також пластично-фактурні наліпи. Їх виконували прийомом ліплення безпосередньо під час формування виробів. На поверхню іграшок накладали «глиняні нитки», які виготовляли витискуванням глини крізь розріджене полотно. Пластично-фактурними наліпами відтворювали елементи одягу, прикраси в ляльок, гриву, хутро у фігурках тварин, що посилювало художню виразність творів.

Технікою лощення декорували добре висушені або випалені іграшки. Їх вигладжували дерев'яною паличкою, каменем чи шматком металу, від чого залишалися вертикальні та скісні лискучі смуги.

Часто поверхню іграшок укривали білим ангобом («побілом») і розписували кольоровими ангобами.

Малюнок наносили пензликом зі свинячої щетини, кінського волосу, пір'їнкою або ганчір'яним квачиком. Рідше користувалися рижком із глини чи коров'ячого рогу. Кольорова гама й мотиви орнаменту іграшок переважно були подібними до тих, якими прикрашали посуд. Поверхню мальованих іграшок здебільшого вкривали поливою – рідкою сумішшю окису свинцю та піску, яка після випалу ставала склоподібною. Для одержання кольору, як і до ангобу, до неї додавали окис металу. Покривали цілу іграшку або її частину, що було викликано прагненням досягти відповідного декоративного ефекту завдяки гладкості й блиску поливаної поверхні або ж контрасту між нею і матовим шорстким тлом черепка. У свищиках неполиваними залишали отвори для свистіння, щоб запобігти закупо-

ренню їх під час випалювання. Поливою покривали не тільки мальовану поверхню іграшок, але й чисту та побілковану. Також нею виконували розпис.

Українська глиняна іграшка, порівняно з дерев'яною, має вужчу типологію: фігурки людей, фігурки тварин, звукові іграшки та моделі музичних інструментів, моделі вжиткового посуду. Відносно обмежена кількість її типів компенсується чисельністю та багатоманітністю локальних варіантів, які виявляються в пластичному, колористичному, орнаментальному вирішеннях.

Глиняні *фігурки людей* представляють лялька, вершник. Іноді фігурки поєднані в тематичні композиції.

Лялька відтворює окремі прикмети жіночої фігури: голову, корпус, руки. Сформована у вигляді порожнистого конуса нижня частина фігурки, що править за основу, зображує поясний одяг. Голівка має рельєфно виділені або намальовані очі, уста, ніс, вуха, а також волосся. Глиняну ляльку переважно зображували з притуленою до грудей фігуркою немовляти або фігуркою птаха під пахвою, рідше з кошиком.

На фігурці дитини виділяли лише голову та деякі риси – очі, губи, іноді складки пелюшок. Очевидно, важливим було не саме зображення немовляти, а те, що воно символізує – материнство, нескінченність життя.

Фігурка птаха порівняно з немовлям потрактована реалістичніше: яйцеподібний тулуб, що переходить, з одного боку, у шию, голівку з дзьобом, іноді гребенем, з другого – у хвіст. Це зумовлено функцією фігурки: у її корпусі міститься порожнина та отвори для створення свисту.

Незважаючи на спільність принципу узагальнення, пластичне трактування ляльок кожного осередку відрізняється співвідношенням частин фігурки, набором доповнюючих елементів, оздобленням поверхні, що творять певний образ: жінки-селянки, лагідної турботливої матері, тендітної панянки, огрядної господині.

Група іграшок, які зображують людей, представлена також жанровими композиціями з двох-трьох фігур, що поєднані дією. Прикладом такої іграшки є композиція «Танок»<sup>66</sup> зі Старої Солі, у якій фігурки жінки та чоловіка відтворюють фрагмент танцю. До цього кола належить іграшка, також зі Старої Солі, що зображує дитину в колісці<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 19002.

<sup>67</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 18979.

В обох іграшках збережено монолітність форми, зовнішню статичність положення та особливості розпису ляльок цього осередку.

Поширеним типом української глиняної іграшки є вершник – зображення чоловіка, переважно воїна, на коні. Образ вершника, очевидно, символізував лицарство, утілював ідею безпеки, захисту. На відміну від вершників XI–XIII ст., яких зображували зі списами та іншими військовими атрибутами, його аналоги кінця XIX – першої половини XX ст. потрактовані лаконічніше. Риси обличчя людини та ознаки тварини узагальнені, позначені проколами, надрізами, наліпами. Більше уваги приділено зображенню головного убору, у трактуванні якого простежуються варіанти: картуз, гостроверха, кругла шапка тощо. Загальний обрис усієї фігурки вершника відповідає формі конуса, що розгортається донизу, надаючи їй стійкості та пластичної довершеності. Навіть у розташуванні отворів для свистіння з боків і у хвості коника виявляється певний ритм, зумовлений не лише необхідністю створити звук, але й відчуттям гармонії.

В українській народній глиняній іграшці трапляються варіанти незвичного сюжетно-композиційного вирішення – жінка верхи на рогатому птахові<sup>68</sup>. Попри особливість сюжету, іграшка зберігає характерні риси пластики осередку свого походження (смт Вишнівець) – чітке моделювання об'ємів, витонченість форми. Особливе враження стрункості справляє в ній граціозність постави вершниці. Її фігурка перебуває в одній площині з видовженою ніжкою-основою, яка підносить компактно виліплений корпус птаха.

«Оновлені» зображення вершників – червоноармійців, будьонівців, генералів на кониках, яких у 1920–1930-х роках почали виготовляти на Поділлі та Середній Наддніпрянщині, – вирізняються надмірною масивністю та важкуватістю об'ємів. Однак приваблює в них, як, зрештою, і виправдовує їхні не властиві українській глиняній іграшці пластичні характеристики, наївна безпосередність у трактуванні рис обличчя, військових відзнак, постав та жестів фігурок. Часто вони поєднані в композиції на тогочасну тематику.

Глиняні *фігурки тварин* характеризуються чисельністю й різноманітністю порівняно з аналогічними групами дерев'яної та інших підвидів української народної іграшки. Вони представлені фігурками птаха (півник, курочка та ін.); чотириногих свійських (коник, ба-

ранчик, цапок, бичок, корівка, свинка, собака тощо) та диких (ведмідь, білка тощо) тварин; риби. Ці образи становлять давній за походженням пласт фігуративних зображень, відомих на території України з епохи енеоліту. На думку вчених<sup>69</sup>, в уявленнях давніх землеробів ці тварини та їхні зображення втілювали ідею плодючості.

На відміну від статичних фронтальних глиняних ляльок, фігурки тварин профільні. Таке положення краще виявляє їхній загальний обрис, а також дозволяє передати характерний рух.

Фігурка пташки переважно має обтічну, лаконічну форму, яка передає порожнистий яйцеподібний тулуб, завершений, з одного боку, голівкою, а з другого – хвостом-свищиком. Унизу тулуб підтримує циліндрична ніжка-підставка. В іншому варіанті пластичного вирішення фігурки пташки така ніжка відсутня – вона розташована так, що хвостик, лягаючи на площину, виконує роль опори. Іноді спереду пташку підтримують маленькі грудочки глини – ніжки. У середині деяких фігурок містяться шматочки глини, які під час струшування створюють звук. Ці форми інтерпретуються в різних осередках, ніколи не повторюючись буквально. Їхні варіанти відрізняються розмірами, пропорціями та нюансами пластичного, кольорового й орнаментального вирішення поверхні.

Лише з Опішного походять близько двох десятків варіантів пташки. Найбільше фантазії опішненські гончарі проявили в трактуванні голівки. В одних фігурках вона кругла й гладка, в інших – з гребенем та коралями й навіть з головним убором. Очі зображені круглими виїмками чи пластичними наліпами, часто з отвором посередині. У деяких фігурках рельєфним наліпом з косими надрізами виділено крила. Кілька варіантів простежується в трактуванні хвостика. Він має циліндричну форму з отвором для свистіння посередині та у вигляді рельєфного віяла, розгорнутого вертикально або горизонтально. В останньому випадку отвір для свистіння міститься збоку.

Оригінальністю композиційного вирішення вирізняються опішненські пташки з одним або двома розташованими по боках тулуба пташенятами.

<sup>69</sup> *Топоров В. П.* Животные // Мифы народов мира. – М., 1980. – Т. 1. – С. 440; *Токарев С. А.* Обычаи и поверья, связанные с животноводством // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. – М., 1983. – С. 91; *Покровская Л. В.* Земледельческая обрядность // Там само. – С. 88.

<sup>68</sup> МХП ІН НАНУ, інв. № 18891.



Пластику опішненських фігурок пташок довершує оздоблення: розпис темно-коричневими плямами, покриття поливою, які імітують пір'я. Віялоподібний хвіст, як правило, оздоблено мальованими лініями.

Фігурка пташки в українській глиняній іграшці має конкретизованіші втілення. Наприклад, півник<sup>70</sup> з Бубнівки вирізняється зображенням гребеня, коралів та двох «лапок» замість однієї. Прикметним є також оздоблення підполив'яним розписом у вигляді смуг з білих і чорних крапок, що зображують пір'я і позначають крила. Спереду фігурку прикрашено зображенням рослини з чорним і зеленим гіллям та білими крапками-«квітами» поміж них, що є своєрідно потрактованим мотивом «Дерева життя».

Фігурка півника<sup>71</sup> з Бара має виразніший силует, чіткіше й ретельніше модельовані об'єми, які передають яйцеподібний тулуб, довгу тонку шию з малою голівкою й порівняно великим гребенем, розкішний віялоподібний хвіст, високі ніжки. Пластичній характеристиці образу відповідає оздоблення кольоровими плямами, якими виділено ознаки птаха: червоні – гребінь, коралі, крила та ноги; зелені – хвіст, тулуб; біла – шию. За формою та яскравим колоритним розписом фігурка асоціюється з казковим персонажем – Півником-Золотим Гребінцем, який уособлює працьовитість, старанність, доброзичливість.

За пластикою і силуетом до фігурки з Бара подібні півники<sup>72</sup> з Вишнівця. Проте вони дрібніші за розмірами й розташовані на високій циліндричній ніжці. Поверхні фігурок переважно вкриті суцільним шаром червоної, рідше – синьої фарби. У пізніших зразках їхнє оздоблення збагачено золотистими штрихами, плямами, які позначають гребінь, коралі, крила та пір'я.

З Калагарівки походить фігурка пташки<sup>73</sup>, яйцеподібний корпус якої розвернутий так, що хвостик, лягаючи на площину, виконує роль опори. Спереду фігурку підтримують конічні ніжки. Своєрідності їй надає розміщений збоку дзьоб, що створює враження повернутої голови.

Подібну форму мають «голуби»<sup>74</sup>, виготовлені в 1946–1950 роках у вишнівецькій артілі. Однак вони прикрашені штучними барвниками яскравих кольорів (червоний, рожевий, жовтий, зелений), строкатість яких приховує недосконалість обробки поверхні, зумовлену технологічними прийомами відминання у формі.

Прикметна ознака фігурок пташок<sup>75</sup> зі Старої Солі – відсутність традиційної ніжки-підставки. Фігурка вільно розташовується на площині. В окремих зразках до тулуба пташки доліплено маленькі грудочки глини – ніжки. Статичність положення фігурки підтримує плавний, спокійний ритм ліній її силуету, що окреслює опуклобокий корпус, коротку шию, трохи приплюснену спереду голову. Співзвучний пластиці й розпис білими пасками, ритмічно покладеними навкіс через усю поверхню виробу. У середині деяких фігурок містяться шматочки глини, які під час струшування створюють звук.

Гуцульські «зозульки» вирізняються невеликими розмірами й ретельно опрацьованою гладкою поверхнею, яку прикрашає розпис, виконаний у властивій для цього осередку гамі жовтого, зеленого, білого й коричневого кольорів, що утворюють на поверхні іграшки прості, взаємоузгоджені з лаконічною пластикою композиції. Наприклад, у фігурки<sup>76</sup> з Кут шийку окреслює тонкий пасочок, від якого на спинку й груди відходять білі смужки з нанесеними вздовж них зеленими й жовтими крапками.

Фігурку коника відтворено на чотирьох ніжках, з порожнистим циліндричним тулубом, видовженою шиєю, головою та конічним хвостом, у якому міститься отвір для свистіння. Її розміри, пропорції, декоративна обробка поверхні також різноманітні відповідно до місцевих смаків та вподобань.

Наприклад, в Опішному й інших осередках Полтавської та Черкаської областей переважають коники невеликі за розмірами, присадкуваті, з порівняно масивним тулубом. Рідше трапляються стрункіші, з піднятою головою фігурки. Таке враження створює моделювання основних частин іграшки з плавними переходами одних об'ємів в інші. Лише сторожко підняті вуха порушують їхній м'який силует.

У бубнівського коника<sup>77</sup> масивний корпус установлено на коротких ногах. Спереду вони плавно переходять у широкі приплюснені груди, з яких круто піднімається міцна шия, що завершується порівняно невеликою головою. Поверхню фігурки рясно оздоблено рослинним орнаментом, який підкреслює особливості її пластики. Вигнута стилізована галузка, покладена по діагоналі від ніг уздовж шиї до голови, та обіч неї рядки темно-коричневих крапок, обрамлених білими кружечками, виявляють стрімкість і природну грацію тварини. Смужка темно-зелених краплеподібних лис-

<sup>70</sup> МХП ІН НАНУ, інв. № 19240.

<sup>71</sup> МХП ІН НАНУ, інв. № 18838.

<sup>72</sup> МХП ІН НАНУ, інв. № 18804, 18806.

<sup>73</sup> МХП ІН НАНУ, інв. № 18803.

<sup>74</sup> МХП ІН НАНУ, інв. № 18805, 18881; ККМ, інв. № 10584.

<sup>75</sup> МХП ІН НАНУ, інв. № 18835, 18856.

<sup>76</sup> МХП ІН НАНУ, інв. № 18874.

<sup>77</sup> РЕМ, інв. № 2693, № 47.



точків, що збігає по гриві до хвоста, акцентує вигин спини й декоративно окреслює сідло, а радше, натяк на його умовну форму.

Струнки конусоподібні ноги, підтягнутий тулуб, піднятий угору хвіст-свищик, граційно вигнута шия вирізняють фігурку коника<sup>78</sup> з Мазурівки (Вінницька обл.). Її поверхня зберігає природний світло-вохристій колір глини.

Іконографічно-стилістичні особливості фігурок коників з Паланки (Вінницька обл.) зумовлені передусім технікою виготовлення. Іграшка<sup>79</sup>, виліплена руками, невелика за розмірами, чітко витриманих пропорцій, гладкої, обтічної форми. Пружна лінія силуету плавно окреслює видовжений, ледь вигнутий тулуб, коротку шию, трохи схилену голову, циліндричні, майже вертикально розташовані, ноги. Співзвучну спокійному ритмові пластики гладку поверхню поживають косі ритовані лінії, якими позначено очі та ніздрі.

Пластику виготовленої за допомогою форми фігурки коника<sup>80</sup> виявляє моделювання об'єму, що впадинами та заглибленнями передає властиві складки тіла, розвіяний пишний хвіст і гриву зображеної під час бігу тварини. Динаміку фігурки увиразнюють глибокі круглі виїмки-очі, розширені ніздрі, притиснені до голови вуха тощо. Коник ніби застиг у своєму «вічному» русі.

Традиційною і водночас своєрідною в пластичному та орнаментальному вирішенні є фігурка коника<sup>81</sup> з Бара. Вона лаконічна й монолітна, вражає вишуканими пропорціями, гладкістю та «пружністю» поверхні. Плавні взаємопереходи, чистоту й співучість ліній силуету ще більше підкреслює суцільний шар побілу. Зрештою, і розпис барвами приглушених відтінків – зеленого, вохристого, коричневого – виглядає необхідним доповненням пластичної та образної характеристик. Перед нами не звичайний коник, а молоде, безпорадне лоша, яке щойно зіп'ялося на ноги. Його великі чорні очі з наведеними, як у зображеннях людей, чорними бровами наче випромінюють допитливість і водночас пустотливість – риси, що більше притаманні людській, аніж тваринній, природі. Ці перебільшення, примхливі поєднання реального й фантастичного виявляють ознаки «гротескового стилю»<sup>82</sup>, а радше, гротеску, як засобу виразності, характерного народному мистецтву, у тому числі й іграшці.

Фігурки коників<sup>83</sup> з осередків Великий Кунинець та Кульчин струнки й граціозні. Такий ефект створюють високі конічні ноги, що підтримують видовжений тулуб із прямою або трохи вигнутою спиною, витягнута вперед шия та піднесена голова з гострими вухами. Часто вони не порожнисті, а суцільноліплені, з опущеним у вигляді рельєфного наліпу хвостом, замість короткого хвоста з отвором для свистіння. Головна роль у творенні художнього образу належить пластиці, яку відтінює ясно-коричневий колір глини. Лише в окремих пам'ятках з Великого Куниця активність кольору посилено блискучими плямами світло-зеленої поливи, що творять приємну гармонію з матовим глом не вкритою поливою черепка.

Фігурки, які зображують інші види тварин, в українській народній глиняній іграшці представляють оленя, баранця, цапка, бичка, корівку, свинку, собачку, ведмедика. Це далеко не пряме відображення тих свійських і диких тварин, які оточували людину в щоденному житті. У виборі, очевидно, значну роль відігравали давні вірування, пов'язані з ушануванням тварин. Ритуальність цих образів, з одного боку, і лаконічність засобів втілення – з другого, сприяли збереженню традицій у народній іграшці протягом усього періоду її розвитку.

Візуально фігурки оленя, баранця, цапка, бичка подібні до фігурки коника. Лише зображення голови з гіллястими рогами в оленя, закрученими кільцями – у баранчика, пружно загнутими назад – у цапка влучно конкретизують образ. Іноді фігурку цапка відтворювали на зігнутих передніх ніжках, що передає лежаче положення тварини. Прикладом є фігурки цапків із Глухова<sup>84</sup>, Нової Водолаги<sup>85</sup> та Миколаєва<sup>86</sup>.

Особливою є фігурка баранчика<sup>87</sup> з Барбаровки, яка вирізняється натуралістичним трактуванням не лише голівки, але й тулуба, поверхня якого вкрита неглибокими виїмками. Їхнє поєднання з гладкими площинами творить своєрідний ефект – імітацію вовни. Примхливу гру світла й тіні вигідно підсилює лискучий шар поливи.

Фігурка свинки<sup>88</sup> з Великого Куниця вирішена на чотирьох ніжках, з вигнутою спиною, конусоподібною головою й отвором для свистіння в рильці.

<sup>78</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 18943.

<sup>79</sup> НМУНДМ, інв. № 1510.

<sup>80</sup> Архів ІН НАНУ. – Ф. 3, спр. 2, арк. 84, іл. 173.

<sup>81</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 18940.

<sup>82</sup> Див.: Бахтин М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1965. – С. 329.

<sup>83</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 18948, 18958.

<sup>84</sup> НМУНДМ, інв. № К-1488.

<sup>85</sup> Сакович І. В. Народна керамічна скульптура Радянської України. – К., 1970. – С. 15.

<sup>86</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 18933.

<sup>87</sup> НМУНДМ, інв. № К-1486.

<sup>88</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 18812.

Фігурка собачки<sup>89</sup> із цього самого осередку зображує тварину, яка сидить на задніх лапах. Комічної величності їй надає високо піднесена голова, нашоросені вуха та імітація розкішного хутра, рельєфно виділеного на грудях. У композиційному плані її форма зливається з конічним хвостом-свищиком.

Фігурки рибок<sup>90</sup> мають видовжену форму з прямими або вигнутими хвостом і плавниками. Поверхня виробів гладка або оздоблена ритованим малюнком, який передає луску.

*Звукові іграшки та моделі музичних інструментів* в українській глиняній іграшці представлені виробами, що здатні створювати звук: свищик, (свистун, свистунець, свистулька, свистало, свиставка, свистачка, свистілка, свисток, свисточок, свистух, пищалка, пищик, зозуля, зозулька, соловей, соловейко) і тарахкальце (торохтілка, торохтушка, брязкальце, брязкало, брязкітка, брязкотяло). Слід зазначити, що в українській глиняній іграшці більшість людино- й твариноподібних глиняних фігурок, а також вирішених у формі посудини та абстрактній формі, наділені звуковим ефектом. Порожністі в середині свищики для створення звуку мають у корпусі отвори, через які вдувається й видувається повітря; у середині тарахкальця містяться глиняні кульки, які під час струшування вдараються в стінки. Іграшка соловей (соловейко) має вигляд посудинки – глечика, горщика, – куди наливають воду, завдяки чому під час вдування повітря виникає звук, схожий на тьохкання солов'я. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. круглі глиняні тарахкальця зберігали релікти культового застосування: у Старій Солі тарахкальця-«хихички» давали дітям у Велику Суботу перед Великоднем, щоб вони стукали ними в стайні біля вуха худоби з метою запобігти хворобі й забезпечити приплід тварин<sup>91</sup>. Дослідники музичного мистецтва вважають їх первісними музичними інструментами<sup>92</sup>. Свищик і тарахкальце використовують як музичний інструмент колективи, які виконують фольклорну музику.

*Моделі вжиткового посуду* – це мініатюрні посудини, які повторюють особливості його форми та оздоблення: глечики, горщики, двійнята, трійнята, баньки, риночки, макітерки, мисочки, горнятка тощо. Їхні розміри настіль-

ки малі, що подібно до найдрібнішої грошової одиниці їх називали «монетки», «дріб». На базарах посудинки коштували від півкопійки до копійки, тобто одну монету<sup>93</sup>.

Виразність форм посудинок посилює оздоблення поверхні, колорит, орнаментальні мотиви й композиції якого витримані в місцевих традиціях декорування гончарного посуду та мають чисельні варіанти – від лаконічного покриття прозорою поливою до розкішного мальованого кольоровими ангобами візерунка. Поливою покривали зовнішню поверхню посудинок цілком або частково, що зумовлено прагненням досягти відповідного декоративного ефекту завдяки гладкості й лиску поливаної поверхні або ж контрасту між нею та матовим шорстким черепком. У розпису «монеток» використовували абстрактні та квітково-рослинні елементи й мотиви, які наносили на чисту або попередньо вкрити білим ангобом – «побілом» – поверхню, залишаючи вільні від малюнка площини. Зверху малюнок часто вкривали поливою. Найпростішим варіантом розпису є вільно покладені на чисте або попередньо вкрите «побілом» тло плями чи навскісні смуги: білі – на коричневе тло черепка, зелені та коричневі – на попередньо побіловане. Завдяки розмитим краям вони утворюють своєрідний м'який контраст із тлом, а нанесена зверху полива відтінює малюнок, підкреслюючи плавність і округлість контуру посудини. Квітково-рослинні мотиви (галужки з листочками та квітами, «сонечка», «сосонки») й абстрактні знаки (крапки, кільця, овали, зубці, ромби, зигзаги, прямі та хвилясті лінії, деколи стилізовані зооморфні й антропоморфні зображення) розташовували довільно чи поєднували в стрічкові композиції переважно на всій площі посудини або зосереджували в їхній верхній частині.

Рідше трапляються дрібні посудинки, оздоблені нанесеним дерев'яною паличкою або металевим дротом на сиру поверхню заглибленим контурним орнаментом, що має вигляд ритмічних довкола розташованих прямих і хвилястих ліній.

Чорнодимлені посудинки декорували лощенням, від чого на їхніх поверхнях видно вертикальні та скісні лискучі смуги.

**Іграшка з рослинних матеріалів.** Для виготовлення іграшок використовували свіжозрізані та висушені рослини. Іграшки робили зі стебел, листя, квітів, плодів. Своїми формами вони підказували оригінальні пластичні вирішення зображень. З маку виготовляли голову лялькам, а

<sup>89</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 18949.

<sup>90</sup> ККМ, інв. № 410, 411.

<sup>91</sup> Seweryn T. Polskie zabawki ludowe. – S. 41.

<sup>92</sup> Яремко Б. І. Народні музичні інструменти // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. – К., 1987. – С. 348–350; Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. – Х., 1930.

<sup>93</sup> Пошивайло О. Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України: Гетьманщина. – Опішне, 1993. – С. 139.

з плодів глоду, горобини, шипшини – намисто. Шишки асоціювалися з фігурками тварин, яких діти спостерігали довкола, про яких дізнавалися з казок, оповідей, легенд. Реп'яхи дозволяли створювати фігурки тварин, що не лише формою, але й фактурою подібні до прообразу.

На початку ХХ ст. зі стебла кукурудзи вирізали скрипочки<sup>94</sup>, своєрідна пластика яких дуже умовно нагадує прототип, однак вони видають звук.

У 1930-х роках, за спостереженнями Н. Заглади<sup>95</sup>, у Старосіллі на Чернігівщині з довгої трави, яка росла біля водоймищ і називалася «коси», діти робили «панянок»: жмуток трави перев'язували в кількох місцях нитками для виділення жіночої постави, виплітали руки, косу з ганчір'яними кісниками, іноді зав'язували хустину на голові.

У районах вирощування жита й пшениці для виготовлення іграшок широко використовували соломку. Відносна пластичність, яку посилювали зволоженням, дозволяла сформувати з неї об'ємні іграшки, а природний жовтуватий колір, гладка, лискуча фактура та здатність відбивати світло надавали іграшці свіжості й ошатності. У формотворенні іграшок найчастіше застосовували такі техніки: хрестикова, розеткова, плоска плетінка (косички), перев'язування солом'яних пучків (скрутів). У багатьох випадках їх поєднували техніками перев'язування солом'яних пучків, хрестикою та розетковою формували основний об'єм, а технікою плоскої плетінки – додаткові елементи. Водночас техніка чи поєднання технік плетіння утворюють фактуру та колорит поверхні солом'яної іграшки, надаючи їй художньої виразності. Часто роль оздоблення таких виробів виконують кольорові нитки, якими перев'язують пучки соломи для створення об'єму.

Основними типами солом'яної іграшки є фігурки людей і тварин, моделі музичних інструментів, транспортних засобів та пристосувань.

Дуже поширеним різновидом солом'яних *фігурок людей* є лялька. Найпростіший варіант такої іграшки за образно-пластичним рішенням повторює глиняну ляльку: пучок соломи, перев'язаний лляною ниткою в місцях, які формують загальний силует, виділяючи голову, тулуб, талію. Декоративно збагачують фігурку виплетені косичкою руки, що зігнуті кільцями та покладені на талію. Ще більшу подібність до глиняної ляльки виявляє лялька<sup>96</sup> з Незнамова (Львівська обл.), нижня час-

тина якої має вигляд порожнистого конуса. Її форму утримує сплетена внизу косичка. Умовно, проте оригінально, у вигляді трьох зігнутих кільцями косичок вирішено верхню частину цієї ляльки.

Основний об'єм та пропорції *фігурки тварини* передає перев'язаний у кількох місцях пучок соломи, що відтворює голову, тулуб, ноги. Силует фігурки цапка поживляють виплетені косичками рижки, іноді хвіст.

*Моделі музичних інструментів* представлені таракхальцями. Вони мають вигляд виплетеної із соломи порожнистої подушечки, яка настромлена на тонку дерев'яну паличку. Звук у таракхальці створюють уміщені в середину подушечок горошини або зерна пшениці. Часто на паличці розташовано дві або три такі подушечки. Інший варіант таракхальця вирішений у формі булави. Декоративні якості таких виробів зумовлені технікою плетіння, що не лише створює вишукану об'ємну форму, але й завдяки перехресному розміщенню соломинок залежно від кута заломлення світла надає поверхні виробів різних кольорових відтінків – від сліпучо- до тьмяно-жовтих.

Іграшки з рогози (багаторічна трав'яниста рослина) і лози (вербова гілка) побутували в прилеглих до річок та озер місцевостях. Однак порівняно із солом'яними виробами вони менш поширені. Для плетіння використовували еластичні й відносно міцні листя та серцевину рогози. Лозові прутья за достатньої еластичності також пружні.

Своєрідними є фактури цих матеріалів – шорстка матова в рогози та гладка лискуча в лози, – які відповідно проявляють себе на поверхні іграшок і впливають на їхню художню якість.

Іграшки з рогози та лози, як і інші вироби з цих матеріалів, виготовляли щільним та ажурним плетінням. З рогози щільне плетіння виконували простою (полотняною), хрестикою техніками («у шахматку», «у шашку», «паркетиком»); ажурне – стовпчиками, ромбиками, шнурочками, косичками. З лози – щільне – простою, рядками, хрестикою, спіральною техніками, рядками; ажурне – тими самими, що й з лози. Переважно техніки поєднували. Загальну структуру «полотна» збагачували кількома тонованими прутиками.

Іграшки з рогози та лози представлені здебільшого *моделями транспортних пристосувань* – кошичками<sup>97</sup>, що є зменшеними моделями вжиткових кошиків, якими користувалися дорослі.

<sup>94</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 18544.

<sup>95</sup> НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 43-6, спр. 248, № 82, 84.

<sup>96</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 18603.

<sup>97</sup> Архів ІН НАНУ. – Ф. 1, оп. 2, спр. 339, зош. 1, с. 6; Див.: Селівачов М. Р. Українське народне лозоплетіння // НТЕ. – 1987. – № 3. – С. 51.

Вони вражають досконалістю плетених форм, що, незважаючи на малі розміри, продумані до найменших дрібниць. З лози виплітали таракальця, подібні за формою до булави.

Таким чином, рослини, що були поруч, спонукали до творчості, збагачували уяву дітей. Іграшки з рослин, такі різні за зовнішніми ознаками, просто, своєрідно, зрозуміло й захоплююче відображали те, що відбувалося навколо й привертало увагу дітей – будні, працю, свята, звичаї, обряди.

Художня виразність виробів з рослинних матеріалів значною мірою зумовлена їхніми природними властивостями й технікою плетіння, яка водночас є засобом формотворення та оздоблення поверхні. Їхніми характерними особливостями є лаконічна форма, удале композиційне розташування плетених візерунків, які ритмічно розчленовують об'єми, поживляють фактуру, створюють багатство колірних відтінків на поверхні.

**Іграшка з тканини.** Тканину використовують переважно для створення *фігурки людини* – ляльки. Ганчір'яним лялькам, що створювалися й існували в традиційному середовищі, не прагнули надати реальних ознак, акцентували лише найсуттєвіше, найголовніше. Ляльки «оживали» у грі, «перетворювалися» у жінок, чоловіків, дітей, «створювали» сім'ї. У цих іграх дитина, відтворюючи родинні та суспільні стосунки, готувалася до своїх майбутніх занять та обов'язків. Дитячі ігри з ляльками особливо заохочувалися, оскільки віщували появу нового члена родини<sup>98</sup>.

До середини ХХ ст. народні ганчір'яні ляльки зберігали релікти язичницьких вірувань. Ляльку як зображення жіночого божества, предка уважали оберегом дитини<sup>99</sup>. Існували також суто обрядові ляльки, що дає підстави припускати культово-магічну роль пластичних зображень людини в минулому. Їх застосовували в обрядах весняно-літнього календарного циклу<sup>100</sup>. У колодійному обряді роль головного персонажа виконувала лялька-поліно – колодій у жіночому вбранні, завітчаний стрічками й польовими травами. До Зелених свят на честь бога рослинності робили ляльок, прикрашених зеленню та квітами. Купала в однойменному обряді символізувала лялька в жіночій сорочці, стрічках, намисті, з вінком на голові. На завершення обряду ляльок переважно спалюва-

ли, топили чи розривали на шматки, тобто їх сприймали як божества, які вмирають і воскресають, що, очевидно, є відгомном давніх космогонічних уявлень.

Процеси створення ляльки з тканини отримали місцеві назви «в'язати [зв'язувати. – Л. Г.] куклу», «крутити куклу» (Київська, Полтавська, Черкаська обл.), «робити ляльку» (Івано-Франківська обл.), «шити куклу» (Харківська обл.)<sup>101</sup>. Відповідно ляльки бувають вузлові та шиті. Вузлові виробляють намотуванням та прив'язуванням тканини без застосування голки. Спочатку опрацьовують голову – накладають у шматок білої тканини ганчірок, сухої трави, хліба та перев'язують ниткою, надаючи одержаному об'ємові потрібної круглої або овальної форми. Краї тканини залишають вільно звисаючими. Інші частини – руки, ноги, тулуб – спеціально не виділяються.

Шиті ляльки мають основу, яка імітує фігуру людини. Вона може бути з тканини, дерева або комбінована, що найчастіше поєднує дерево (голова, тулуб) і тканину (руки, ноги). Основу з тканини наповнюють ганчірками, сухим зіллям, сіном. В іншому варіанті шматок тканини скручують у валик, який перегинають навпіл і обмотують ниткою, щоб виділити голову, ноги. Дерев'яну основу вирізують або виточують. Іноді її виготовляють з рухомими ногами та руками.

Внутрішня частина – основа, яка передає голову й тіло людини, значною мірою визначає загальний силует ляльки. Водночас вона є характерною локальною ознакою ляльки. Так, у ляльок із Середньої Наддніпряниці основою є голова циліндроподібної форми з краями полотна, що вільно звисають. На них намотують шматки різнокольорової тканини, які умовно передають вбрання – верхній та поясний одяг. Обов'язковим елементом «одягу» більшості таких іграшок є прикрашений барвистими стрічками фартушок. Довершує образно-пластичну характеристику ляльки головний убір: у нареченої – вінок, «маяки», «волочки», у заміжньої жінки – очіпок, хустина тощо. У ляльок, які зображують дівчат, наречених, часто поміж стрічок до головного убору прив'язані конопляні нитки, що спадають або заплетені в коси.

Ляльки з Прикарпаття та Буковини мають основу з тканини, дерева або комбіновану, яка повторює ознаки фігури людини. Одяг цих ляльок відтворює елементи святкового та буденного вбрання місцевості, з якої вони походять.

<sup>98</sup> Архів ІН НАНУ. – Ф. 1, оп. 2, спр. 338, зош. 2, с. 7.

<sup>99</sup> Там само.

<sup>100</sup> Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белоруссов. – М., 1979. – С. 30, 41, 52.

<sup>101</sup> Найден А. С. Люди и куклы // ДИ. – 1987. – № 5. – С. 38.



Особливо розповсюджена в Україні лялька, яка зображує сповите немовля. Це різновид вузлової ляльки, тобто виготовленої без голки. Найвиразнішими ознаками ляльки «немовляти» є замотана в шматок тканини, наче в хустку, куляста голова, і сповита циліндрична основа. Такі ляльки виготовляли окремо або, як у Середній Наддніпрянщині, «немовля» прив'язували до більшої ляльки на рівні грудей, щоб конкретизувати персонаж. Репрезентативністю художніх якостей ляльки «немовлята» поступаються іншим типам ляльки. Проте вони заслуговують на увагу як найпопулярніші іграшки дівчаток у сільському середовищі до середини ХХ ст.

До особливих іконографічних рис української ганчір'яної ляльки належить порожнє, без акцентування будь-яких рис, обличчя, яке, згідно з анімістичними уявленнями, підкреслює неодоленість ляльки, отже, її неспроможність вчинити зло. Правдивість цього припущення певною мірою стверджують уявлення народів Сибіру<sup>102</sup>, росіян<sup>103</sup> та інших про втілення в антропоморфних фігурках духів і божества, що відповідно регламентувало їхню іконографію, зокрема відсутність зображення рис на обличчі.

Голови ляльок із Середньої Наддніпрянщини навхрест перетягнуто чорними або кольоровими нитками, що позначають обличчя. Часто нитки переплетені так, що утворюють на розхресті квадрат або ромб. Хрест у багатьох випадках ледь зміщений донизу. Трапляється хрест, вишитий нитками червоного й чорного кольорів.

Хрест на обличчі є найвиразнішою іконографічною ознакою ляльок Середньої Наддніпрянщини. Його наявність як давнього язичницького знака, пов'язаного із солярним культом, вірогідно, свідчить про обрядово-магічну функцію таких виробів – зображення божества в минулому. Ляльки з хрестами на місці обличчя відомі в народів Кавказу та Середньої Азії<sup>104</sup>.

Таким чином, народна ганчір'яна лялька кінця ХІХ – початку ХХ ст. представлена та-

кими іконографічними типами: з порожнім, без позначення рис, обличчям; з хрестом на місці обличчя. Властивим для неї є умовне відтворення одягу.

На початку ХХ ст. за ініціативою художників виникла етнографічна лялька, яка продовжує своє існування й у творчості митців ХХІ ст. Вона має спільну художньо-пластичну основу з народною ганчір'яною лялькою, однак відрізняється від неї. Насамперед вбранням, яке за матеріалом, кроєм, поєднанням компонентів є зменшеною копією одягу певного етнографічного регіону. Детальним трактуванням рис вирізняються також голівки цих ляльок, зазвичай виготовлені з пап'є-маше або інших пластичних матеріалів.

У першій половині ХХ ст. під впливом ляльок фабричного виробництва в традиційному сільському середовищі з'явилися ганчір'яні ляльки з рисами обличчя – очима, бровами, носами, ротом, щоками, намальованими фарбою, олівцем або вишитими нитками.

Крім ляльок, призначених для дитячих ігор, у селах почали створювати декоративні ляльки. Вони мають більший розмір, зокрема, висоту до півметра. На Прикарпатті голови таких ляльок виточували з дерева, риси обличчя вирізьблювали й ретельно вималювали. Іноді дерев'яну основу обтягували тканиною, на якій малювали або вишивали очі, брови, вуста тощо. На головах ляльок – натуральне волосся. Так само детальним і водночас колоритним є їхнє рясно оздоблене вишивкою та аплікацією вбрання. Часто ляльки представлені парами – жінка та чоловік.

У 1960–1980-х роках на замовлення колекціонерів, організаторів виставок декоративні ляльки поєднували в багатофігурні композиції на історичні, побутові теми.

У другій половині ХХ ст., наслідуючи етнографічну ляльку, у спеціально пошитий народний одяг почали вбирати ляльок фабричного виробництва.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. в Україні популярність ганчір'яної ляльки зростає. До їх створення звернулися професійні митці та аматори. Ці твори, хоча й повторюють народну ганчір'яну ляльку, мають переважно сувенірне призначення.

Попри загальну образно-пластичну основу, ганчір'яні ляльки з тканини як речі рукотворні позначені виконавською майстерністю авторів, що перш за все виявляється в їхніх пропорціях, пластично-фактурній та колористичній характеристиках.

**Паперова іграшка.** Паперова іграшка поширена на Поділлі, Слобожанщині, у Середній Наддніпрянщині, Прикарпатті в місцевостях, де

<sup>102</sup> Павлинская Л. Р. Игрушка и мир ребенка в традиционных культурах Сибири // Традиционное воспитание детей у народов Сибири. – Ленинград, 1988. – С. 245.

<sup>103</sup> Дайн Г. Л. Русская народная игрушка. – М., 1981. – С. 38–40.

<sup>104</sup> Гогоберидзе Н. С. Каталог грузинских народных кукол. – Тбилиси, 1968. – Табл. III. – Рис. 4 а; Табл. IV. – Рис. 1; Табл. XXVIII. – Рис. 3; Батякова О. А. Детские игрушки у народов Средней Азии // Мир детства в традиционных культурах народов СССР. – Ленинград, 1991. – Ч. II. – С. 38, 39.



утвердилася традиція оздоблення помешкань витинанками – ажурними прикрасами з паперу<sup>105</sup>.

Для таких виробів використовували тонкий папір, що мав насичені кольори й добре піддавався обробці. Папір витинали ножицями. Цим способом робили площинні іграшки та частини об'ємних іграшок. Для надання об'єму частини відповідно поєднували та склеювали.

Декоративно обробляли іграшку також ножицями, витинаючи на поверхні ажурний візерунок. Художню виразність виробів посилювало застосування паперу різного кольору та фактури.

Серед паперових іграшок виокремлюють фігурки людей і тварин. За пластичним вирішенням розрізняються силуетні та об'ємні паперові іграшки.

*Фігурки людей* представлені лялькою, вершиком. Силует ляльки виразно моделюють голова, руки, деякі компоненти одягу. Його вирізають суцільно з однотонного аркуша паперу або складають з кількох елементів різного кольору, найчастіше червоного, чорного, синього, жовтого, зеленого. Своєрідною з цього погляду є узагальнена поліхромна лялька з Петриківки (Дніпропетровська обл.), яка зображує дівчину в народному вбранні, з вінком на голові та вплетеними в косу стрічками. Трапляються також ляльки, поєднані в сюжетні композиції. Наприклад, у композиції «Танок»<sup>106</sup> з Кізі (Хмельницька обл.) силуетні фігурки хлопця й дівчини передають характерний для танцю рух.

Профільна фігурка вершника відтворює загальні обриси чоловіка та коника. Монотонність паперового тла пожвавлюють зроблені в силуеті прорізи.

Серед *фігурок тварин* найпоширенішими є птахи – півники, голуби, зозульки, одуди тощо. Їхній узагальнений площинний профіль уточнюють одна або кілька ознак: фігурка півника має пишний хвіст; округлий силует голуба обводить м'яка плавна лінія; одуд вирізняється «масивністю» форми.

Оригінальною іграшкою є об'ємний паперовий голуб, виготовлений із зібраного в складки та перев'язаного ниткою, щоб виділити голову та хвіст, аркуша паперу. Поперек тулуба прилаштовано так само складені паперові крила. Для збільшення об'єму складки на тулубі, хвості та крилах розгорнені. В інших варіантах пластичного вирішення голубів паперовими є тільки крила, а голівку й тулуб виготовлено з

випорожненого яйця (писанки, крашанки) і тіста або з дерева, глини.

Слід зазначити, що голуби виконували не лише ігрову функцію. У перші десятиліття ХХ ст. їх виробляли напередодні Великодня й підвішували перед образами, де вони перебували до Вознесіння. Вірили, що в голубів вселялася душа Ісуса, а після Вознесіння її місце могли зайняти злі духи й повернути до оселі блискавки. Щоб запобігти цьому, їх знімали й віддавали дітям для забави<sup>107</sup>. Цей факт, окрім засвідчення стійкості язичницьких вірувань, що в зазначений період, поєднавшись із християнством, були доволі рудиментарними, указує на правдивість припущень про історико-культурну трансформацію культових пластичних зображень малих форм, послаблення й втрату їхнього обрядового значення та посилення ігрового.

Об'ємна паперова іграшка є рідкісною в українській народній іграшці. Інші її типи від силуетних відрізняються не лише пластичним вирішенням, але й змістом і натуралістичною інтерпретацією. Прикладом є вироби з колекції О. Прусевича, яку він зібрав у 1910–1920-х роках на Волині. Це лялька-блазень<sup>108</sup> у комбінезоні та ковпаку, лялька-шляхтянка<sup>109</sup> у свиті та спідниці з облямівкою, з косю і капелюшком на голові, а також лялька<sup>110</sup> з ганчір'яною основою, удягнена в паперове плаття та хустину.

Таким чином, головну роль у творенні художньої образності паперової іграшки відіграють виразність форми, колір і декоративне опрацювання поверхні прорізами, які акцентують найхарактерніші риси та елементи вбрання в ляльок, особливості забарвлення пір'я або хутра – у фігурках тварин.

**Сирна іграшка.** У перші десятиліття ХХ ст. на Гуцульщині в селах Брустурів, Річка, Снідавка, Шепіт, Шешори поширилася сирна іграшка. До цього часу її виробляли вівчарі під час сезонного весняно-літнього випасу овець на полонинах. Сирні вироби («баранчики» – фігурки тварин, «колачики» – кільця з отвором посередині, «фірмаки» – сир, відтиснений у формі<sup>111</sup>) у пастухів купували мешканці сіл. «Колачики» застосовували у весільному обряді: на заручинах дівчина обдаровувала ними старостів; у день вінчання їх прив'язували до зап'ястя правої руки нареченої та нареченого (зав'язували дівоцтво та парубоцтво); після вінчання ними обмінювалися, перев'язуючи нареченій на ліву руку, нареченому

<sup>105</sup> Станкевич М. Є. Українські витинанки. – К., 1986. – С. 27, 28.

<sup>106</sup> Гагенмейстер В. Настінні паперові прикраси Кам'янецьчини. – Кам'янець-Подільський, 1930. – Табл. 14.

<sup>107</sup> Архів ІН НАНУ. – Ф. 16, спр. 11, № 64.

<sup>108</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 18754.

<sup>109</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 18755.

<sup>110</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № 18712.

<sup>111</sup> Архів ІН НАНУ. – Ф. 1, оп. 2, спр. 338, зош. 2, с. 1.

на плече; на другий день весілля їх дарували дружці або вішали під образи<sup>112</sup>.

«Колачики» роздавали за душі померлих, «шо на віки ратунку не мають, шо умерли без сповіді або дес у лісі», «баранчики» давали дітям за душі померлих дітей, а також за здоров'я худоби<sup>113</sup>.

Особливості функціонування гуцульської сирної пластики, у яких виявляються релікти архаїчних світоглядних уявлень та вірувань, свідчать про її культове походження, що, вірогідно, пов'язане з поширеним у слов'ян культуром тварин, який виражав ідею плодючості та циклічності природи й найбільше відповідав хліборобсько-скотарському характерові їхніх занять. Глибоко вкорінені та поширені в середовищі слов'ян уявлення про Бога сонця у вигляді колеса (кола), коня, бика, цапа, барана<sup>114</sup> простежуються в різних видах народної творчості, зокрема в народній глиняній та дерев'яній іграшці. Вшановування слов'янами тварин виявлялося у звичаї випікання обрядового печива до язичницьких свят, що пов'язувалися з рухом Сонця, а пізніше поєднувалися з християнськими: «козулі» й «козурки», відповідно на честь святочного цапа (кози), «корівки», ягнята («баранки»), «коники»<sup>115</sup>. Цей ряд логічно продовжує загальна місцева назва гуцульської сирної пластики – «баранчики»<sup>116</sup>.

У XIX – першій половині XX ст. сирні вироби були поширені в гірських районах сусідніх країн – Польщі<sup>117</sup>, Словаччині<sup>118</sup>, Угорщині<sup>119</sup>, Румунії<sup>120</sup>. Появу та розвиток традиції їхнього виготовлення пастухами дослідники Л. Венгжинович<sup>121</sup>, М. Комаровська<sup>122</sup> пов'язують із запровадженням відгінного вівчарства, яке з XIII ст. розповсюджували кочові пастухи (волохи) з Трансільванії та Балкан. Існують і віддаленіші аналоги – сирні фігурки гірського тюркомовного народу алтай-кижів<sup>123</sup>.

<sup>112</sup> Шукевич В. Гуцульщина. – С. 13, 22, 25–27, 31, 48, 66.

<sup>113</sup> Там само. – С. 217.

<sup>114</sup> Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – М., 1981. – С. 136.

<sup>115</sup> Фамицын А. С. Божества древних славян. – М., 1884. – С. 202.

<sup>116</sup> Архів ІН НАНУ. – Ф. 1, оп. 2, спр. 338, зош. 2, с. 1.

<sup>117</sup> Węgrzynowicz L. Zdobienie serków owczych // Polska sztuka ludowa. – 1955. – N 1. – S. 5.

<sup>118</sup> Komarowska M. Pastierske umenie. – Bratislava, 1987. – S. 15, 16.

<sup>119</sup> Ungarische Baurnkunst. – Budapest, 1958. – II. 34.

<sup>120</sup> Komarowska M. Pastierske umenie. – S. 15.

<sup>121</sup> Węgrzynowicz L. Zdobienie serków owczych. – S. 3.

<sup>122</sup> Komarowska M. Pastierske umenie. – S. 7, 8.

<sup>123</sup> Окладникова Е. А. Ритуальные скульптурки животных из сыра кумандинских алтай-кижи //

На початку XX ст. в результаті соціально-економічного розвитку та змін у житті й господарській діяльності населення Карпат на Гуцульщині виготовлення сирної пластики з чоловічого роду занять перейшло до жіночого. Для ліплення сирних виробів почали використовувати коров'яче молоко.

Сир, який у звичайному стані не придатний для ліплення, готували спеціальним способом. У тепле овече або коров'яче молоко додавали глегу<sup>124</sup> – одну ложку на відро молока, і залишали відстоятися, «прикиснути». Сир уважався готовим, коли після опускання в гарячу воду ставав пластичним – «податливим, як віск, і держався купи». Його нарізали шматочками. Перед ліпленням кожен шматочок знову занурювали в гарячу воду, розминали пальцями, як й при виготовленні глиняної іграшки, надавали йому потрібної форми. Форму закріплювали в розчині води й солі, де сир твердішав і міг довше зберігатися.

Фігурки тварин – «фірмаки» – виготовляли в рельєфних дерев'яних, а пізніше металевих формах, складених із двох половинок. У них накладали сир, з'єднували докупи, притискали зверху тягарем (каменем) і залишали застигнути. Про гуцульські сирні фігурки, які виробляють у формах, відома коротка згадка, що вміщує лише перелік їхніх основних типів: олень, вівця, зайчик<sup>125</sup>. Особливо розповсюдженими формовані сирні вироби були в гірських районах Словаччини, Румунії та Польщі.

Сирні фігурки оздоблювали пластично-фактурними наліпами, які виконували прийомами обмотування поверхні «сирною ниткою».

У 1930-х роках з появою анілінових барвників сирні фігурки почали прикрашати малюванням орнаментом. Його робили червоною та зеленою фарбами у вигляді рисок і крапок різного розміру, які довільно розташовували на поверхні або поєднували в прості композиції – розетки, галузки тощо. Малюнок наносили тонкою дерев'яною паличкою.

Гуцульська сирна іграшка представлена фігурками тварин. Певною мірою сирна іграшка повторює типологію глиняної і частково дерев'яної. Аналогії з глиняною іграшкою ви-

Пластика и рисунки древних культур. – Новосибирск, 1983. – С. 161–175.

<sup>124</sup> Глег, «глег» – порошокоподібна речовина, яка утворюється внаслідок висушування шлуночка молочного теляти чи ягняти (не старших трьох-чотирьох тижнів), попередньо наповненого насиченим розчином молока й солі.

<sup>125</sup> Мандибура М. Д., Тиводар М. П. Тваринництво // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. – К., 1987. – С. 103.

кликає також принцип стилізації фігурок. Проте завдяки особливій пластичності сирної маси їхні форми витонченіші та пружніші.

Для кожного типу сирних *фігурок тварин* існують свої канони щодо форми та її пропорцій. Фігурка коника має невелику голову з гострою мордочкою та чітко виділеними вухами, циліндроподібний тулуб, на якому заціпом відтворено гриву, з протилежного боку – короткий, піднятий догори хвіст, унизу – ноги. Часто фігурка коника обмотана тонкою «сирною ниткою», що імітує збрую і водночас збагачує його пластику.

Фігурка оленя відрізняється лише формою голови, зокрема зображенням на ній гіллястих рогів. Голову бичка увінчують дугоподібні роги. Часто ці фігурки так само обвиває «сирна нитка».

Фігурки півника та курочки мають яйцеподібний тулуб, який, з одного боку, переходить у шийку, голівку з дзьобом та гребенем, з другого – у хвіст. Унизу його підтримують дві лапки з виділеними кінцівками. Іноді на боках фігурок зображено крила. Зовнішній край хвоста та гребеня оформлено рельєфно.

Варіанти пластичного трактування фігурок насамперед проявляються в розмірах тулуба, довжині та постановці ніг, розлогості рогів, зображенні кільця на шії тощо.

Тенденція до декоративності, що намітилася у розвитку народного мистецтва з кінця XIX ст., позначилася на посиленні ігрової та естетичної ролі сирної пластики. При типологічній стійкості (коник, олень, бичок, півник, курочка, «колачик») зміна функціональних акцентів ставила, з одного боку, нові вимоги до змісту, а отже, форми й оздоблення сирної пластики, з другого – дозволяла їй авторам цілком проявити власну творчу уяву. Фігурки тварин цього періоду засвідчують прагнення майстрів якнайповніше використати пластичні та художні якості сирної маси. Особливо виразно ці прагнення виявляє застосування прийому обмотування «сирною ниткою», що дозволяє ускладнити композицію та збагатити силует фігурок. На цій основі трактується сюжет, який відтворює коника з прив'язаними обабіч спини бербеницями. Часто до спини коника прилаштовано ще й вершника, «убраного» в гуцульський кептар і крисаню.

Оригінальністю та дотепністю задуму вирізняються коники з прив'язаними до спини малими фігурками лошат.

Прийом обмотування «сирною ниткою» застосовано також у зображеннях оленів, півників.

У деяких фігурках півників виліплено додаткову третю ногу, яка надає їм стійкості й водночас поглиблює незвичність, казковість образу.

Важливою у творенні художнього образу сирних фігурок є роль кольору та фактури поверхні. Сирна маса відповідно до природних властивостей і способу її приготування у виробі має жовтувате забарвлення та гладку фактуру. Вона пропускає світло й створює на поверхні своєрідний світлотіньовий ефект. Очевидно, зважаючи на ці властивості, сирні фігурки прикрашають переважно пластичним декором – «сирною ниткою», наліпами, які зберігають природний колір, до того ж посилюють гру світла й тіні. Як доповнення до нього застосовують мальований декор – рисочки, крапки червоного й зеленого кольорів, які розташовують на поверхні довільно або у вигляді розеток, галузок тощо. Розписом вкривають лише окремі частини фігурки – спинку, боки тварин, одяг вершників, декоративно збагачуючи їхню пластику. Проте мальовані сирні фігурки виробляють рідко, переважно на замовлення виставок, художніх салонів тощо. В уявленні місцевих мешканців сирна пластика залишається символічним культовимагічним атрибутом, для дітей – іграшкою, що відрізняється від звичайної, бо нею можна бавитись і ласувати.

Виготовлення сирних фігурок приурочують до Благовіщення, Великодня, відпустів (храмових свят), весілля та похорону<sup>126</sup>. Уранці в день весілля майстрині власноруч прикрашають калачиками «деревце». «Колачики» як символ щасливого шлюбу прив'язують до правої руки нареченої та нареченого. Зберігся також звичай роздавати сирні фігурки «на спомин про душі померлих». Однак найчастіше куплені на передсвяткових ярмарках чи виліплені бабусею або мамою сирні фігурки дарують дітям. До них вони переважно потрапляють і після здійснення символічної ролі у весільному та поховальному обрядах. Ними господині частують дітей на Живний четвер.

Самобутні риси гуцульської сирної іграшки виявляє перевага ліплених фігурок, лаконічність і витонченість форм, гладка з жовтуватим забарвленням поверхня, а також застосування мальованого декору, що належить до пізніших явищ, проте стилістично вписується в загальну систему орнаментики гуцульського народного мистецтва.

Л. ГЕРУС

<sup>126</sup> Архів ІН НАНУ. – Ф. 1, оп. 2, спр. 338, зош. 2, с. 4.

## Список ілюстрацій

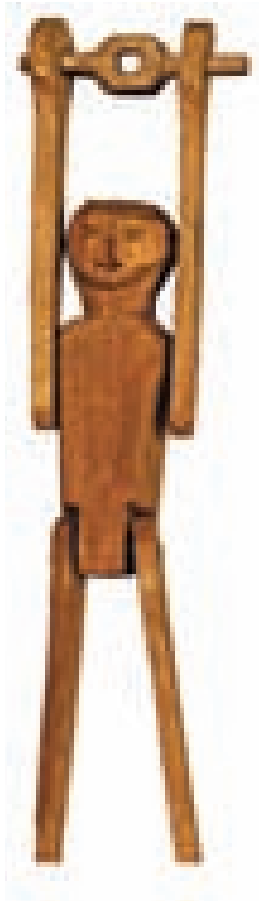
1. Дід. 1912 р. с. Прутівка, нині – Івано-Франківська обл. Дерево; різьблення, столярні прийоми. МЕХП ІН НАНУ.
2. *В. Логин*. Птах. 2000 р. м. Яворів, Львівська обл. Дерево; вирізування, столярні прийоми, розпис. Власність автора виробу.
3. Коник. Перша третина ХХ ст. м. Яворів, Львівська обл. Дерево; вирізування, столярні прийоми, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
4. *В. Логин*. Акробат. 2000 р. м. Яворів, Львівська обл. Дерево; вирізування, столярні прийоми, розпис. Власність автора виробу.
5. Птах. Перша третина ХХ ст. с. Лисичинці, нині – Тернопільська обл. Дерево; різьблення, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
6. Деркач-«туркало». 1912 р. с. Прутівка, нині – Івано-Франківська обл. Дерево; вирізування, столярні прийоми. МЕХП ІН НАНУ.
7. *М. Гончарук, П. Добровольський*. Котик і мишка. 1980 р. м. Летичів, Хмельницька обл. Дерево; виточування, вирізування, столярні прийоми, різьблення. МЕХП ІН НАНУ.
8. Деркач-«рапчало». 1935 р. с. Ліщин, Горлицький пов. (нині – Польща). Дерево; вирізування, випалювання, столярні прийоми. МЕХП ІН НАНУ.
9. *В. Логин*. Деркач. 2000 р. м. Яворів, Львівська обл. Дерево; вирізування, столярні прийоми, розпис. Власність автора виробу.
10. Тарахкальце. 1904 р. с. Калиня, Подільська губ. Дерево; вирізування, столярні прийоми. МЕХП ІН НАНУ.
11. *В. Гнатко*. Скрипка. 1980 р. м. Яворів, Львівська обл. Дерево; вирізування, столярні прийоми, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
12. Колиска. Перша половина ХХ ст. м. Яворів, Львівська обл. Дерево; вирізування, столярні прийоми, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
13. *В. Прийма*. Столик із кріселком. 1977 р. м. Яворів, Львівська обл. Дерево; вирізування, столярні прийоми, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
14. *В. Прийма*. Скриня. 1950-ті рр. м. Яворів, Львівська обл. Дерево; вирізування, столярні прийоми, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
15. Посуд. 1930-ті рр. м. Яворів, Львівська обл. Дерево; виточування, різьблення, тиснення, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
16. Чайний сервіз. 1930-ті рр. м. Яворів, Львівська обл. Дерево, виточування, вирізування, столярні прийоми, тиснення. МЕХП ІН НАНУ.
17. Іграшковий посуд. 1930-ті рр. с. Татарів, нині – Івано-Франківська обл. Дерево; вирізування, бондарні прийоми, випалювання. МЕХП ІН НАНУ.
18. Ваги. 1930-ті рр. м. Яворів, Львівська обл. Дерево, шнурок; виточування, столярні прийоми, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
19. Морока-«вінок». 1931 р. Нині – Івано-Франківська обл. Дерево; вирізування. МЕХП ІН НАНУ.
20. Мороки. 1931 р. с. Паланки, Львівська обл. Дерево; вирізування. МЕХП ІН НАНУ.
21. *Я. Прийма, Ю. Прийма*. Тачечка. 1969 р. м. Яворів, Львівська обл. Дерево; вирізування, столярні прийоми, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
22. *В. Прийма*. Візок. Кінець 1950-х рр. м. Яворів, Львівська обл. Дерево; вирізування, столярні прийоми, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
23. *В. Прийма*. Візок. 1950-ті рр. м. Яворів, Львівська обл. Дерево; вирізування, столярні прийоми, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
24. Пані з птахом. 1911 р. с. Миньківці, Подільська губ. Глина, полива; гончарний круг, ліплення, риткування, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
25. *В. Омеляненко*. «Бариня». 1996 р. смт Опішне, Полтавська обл. Глина, ангоби; гончарний круг, ліплення, розпис. НМЗУГО.
26. *Г. Пошивайло, Є. Пошивайло*. «Бариня». 1987 р. смт Опішне, Полтавська обл. Глина, ангоби; гончарний круг, ліплення, розпис. НМЗУГО.
27. *Б. Стоялівська*. «Танок». 1930-ті рр. смт Стара Сіль, Львівська обл. Глина, ангоби, полива; ліплення, гончарний круг, розпис ангобами. МЕХП ІН НАНУ.
28. Їздець. 1930-ті рр. с. Стара Сіль, Львівська обл. Глина; ліплення, розпис. МЕХП ІН НАНУ.



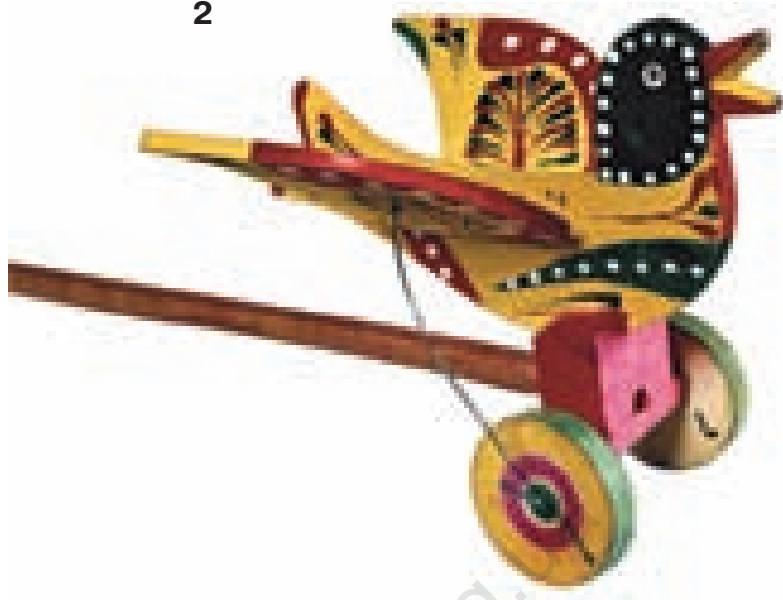
29. *М. Пошивайло*. Вершник. 2000 р. смт Опішне, Полтавська обл. Глина, ангоби; ліплення, розпис. НМЗУГО.
30. Півник. 1910-ті рр. м. Бар, Вінницька обл. Глина, ангоби; ліплення, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
31. Песик. 1930-ті рр. Львівська обл. Глина, полива, ангоби; ліплення, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
32. Коник. 1910-ті рр. м. Бар, Вінницька обл. Глина, полива; ліплення, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
33. *Пархоменко*. Свищик «Верблюди». 1920-ті рр. м. Ніжин, Чернігівська губ. Глина; ліплення, ритування. НМУНДМ. Фото Л. Сержант.
34. *С. Гончар*. Баранець. 1913 р. с. Бубнівка, Вінницька обл. Глина, ангоби, полива; ліплення, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
35. Тарахкальце-«хихичка». 1931 р. смт Стара Сіль, Львівська обл. Глина; ліплення, ритування, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
36. *Г. Діденко*. Свинка. 1999 р. смт Опішне, Полтавська обл. Глина; ліплення, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
37. Баранчик. 1910-ті рр. м. Бар, Вінницька обл. Глина, полива; ліплення, ритування. МЕХП ІН НАНУ.
38. *Я. Бацуца*. Іграшковий посуд. 1910-ті рр. с. Адамівка, Подільська губ. Глина; ліплення, розпис. МЕХП ІН НАНУ.
39. *Семчук*. Дзбанки. Перша третина ХХ ст. с. Старі Кути, Івано-Франківська обл. Глина; гончарний круг, ліплення, лощення. МЕХП ІН НАНУ.
40. Лялька. 1930-ті рр. с. Незнанів, Львівська обл. солома; плетіння. МЕХП ІН НАНУ.
41. *М. Могитич*. Вершник. 2004 р. м. Львів. Обгортки початків кукурудзи; плетіння.
42. *М. Могитич*. Лялька. 2004 р. м. Львів. Обгортки початків кукурудзи; плетіння.
43. Тарахкальце. 1936 р. с. Незнанів, Львівська обл. солома; плетіння. МЕХП ІН НАНУ.
44. *Ф. Куркчі*. Лялька. 2004 р. м. Хмельницький. Обгортки початків кукурудзи, дерево, шнурок. Власність автора виробу.
45. «Скрипка». 1936 р. с. Видинів, нині – Івано-Франківська обл. Стебло кукурудзи; вирізування. МЕХП ІН НАНУ.
46. Ляльки. 1913 р. смт Шишаки, Полтавська обл. Тканина, шиття. МЕХП ІН НАНУ.
47. Ляльки. Початок 1890-х рр. с. Суботів, Черкаська обл. Тканина; зв'язування. Історико-меморіальний музей Михайла Грушевського. Збірка Марка Грушевського.
48. Лялька. 2000 р. Львівська обл. Тканина; зв'язування. Збірка автора.
49. Лялька. Перша половина ХХ ст. смт Ворохта, Івано-Франківська обл. Пап'є-маше, тканина; шиття, зв'язування. МЕХП ІН НАНУ.
50. *І. Івасюк*. Лялька. 2006 р. Тканина; зв'язування, шиття. Збірка Л. Герус.
51. Ляльки. 1910–1920-ті рр. смт Луків, Волинська губ. Папір; склеювання. МЕХП ІН НАНУ.
52. *О. Чорняк-Кравчук*. Курочки. 2001 р. с. Космач, нині – Івано-Франківська обл. Сир; ліплення. Збірка О. Никорак.
53. *О. Чорняк-Кравчук*. Вершник з бербеницями. 2001 р. с. Космач, Івано-Франківська обл. Сир; ліплення. Збірка О. Никорак.
54. *М. Матійчук*. Курочка. 1995 р. с. Брустурів, Івано-Франківська обл. Сир; ліплення, розпис. Збірка Л. Герус.
55. *М. Шмадюк*. Коник. 1995 р. с. Шешори, Івано-Франківська обл. Сир; ліплення, розпис. Збірка автора.
56. *М. Матійчук*. Вершник з бербеницями. 1998 р. с. Брустурів, Івано-Франківська обл. Сир; ліплення, розпис. Збірка М. Станкевича.



1



2



3



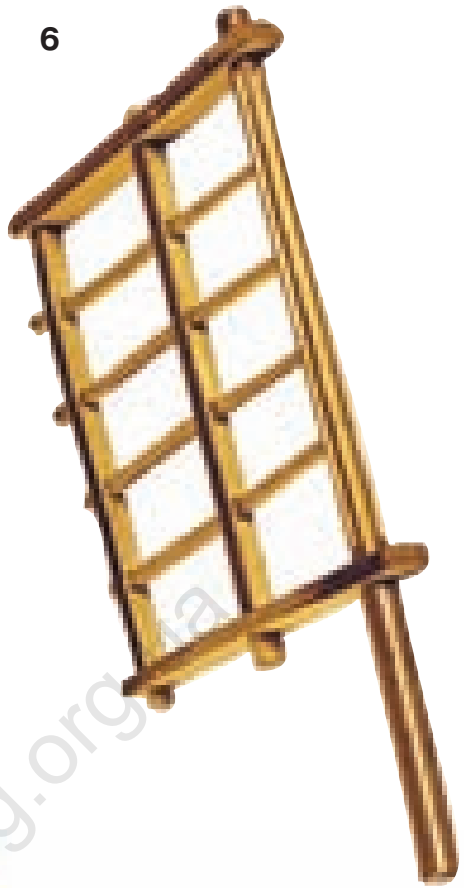
4



5



6



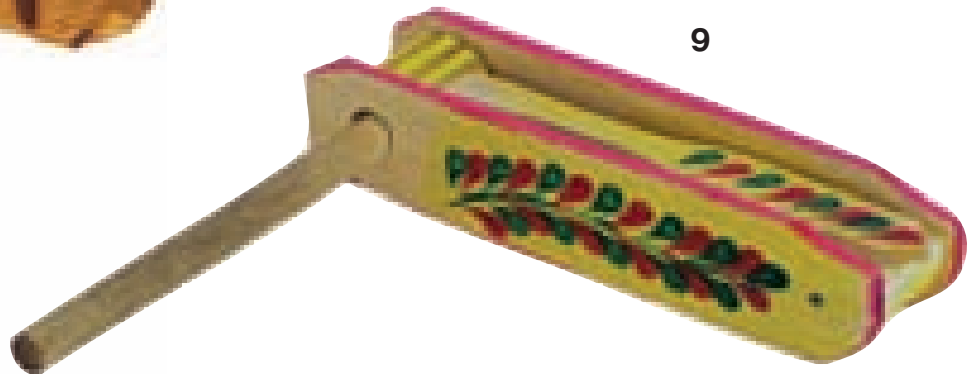
7



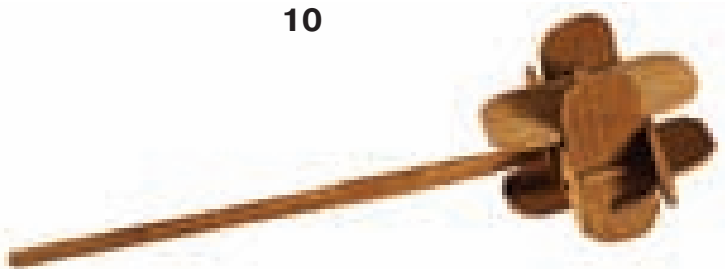
8



9



10



11



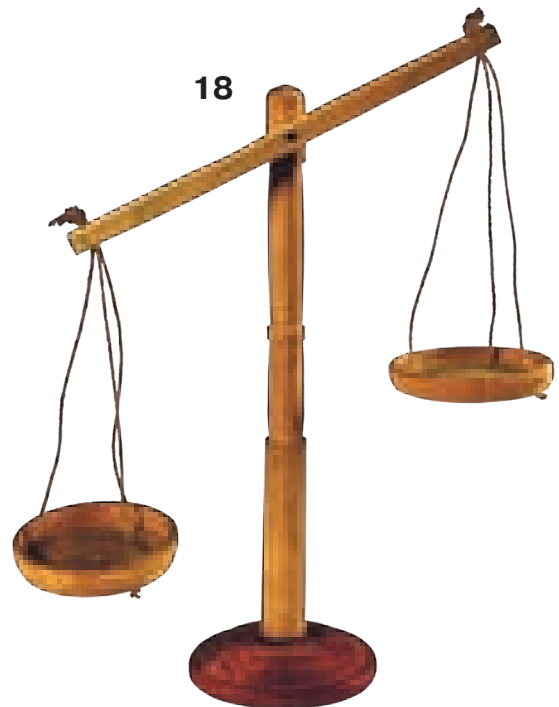
12



13

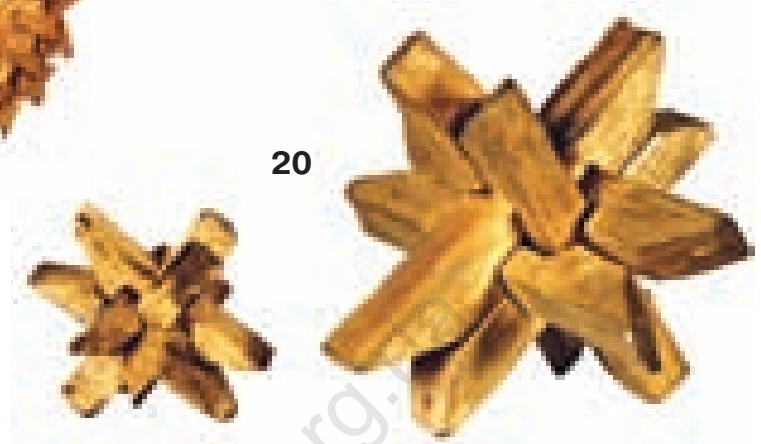


14





19



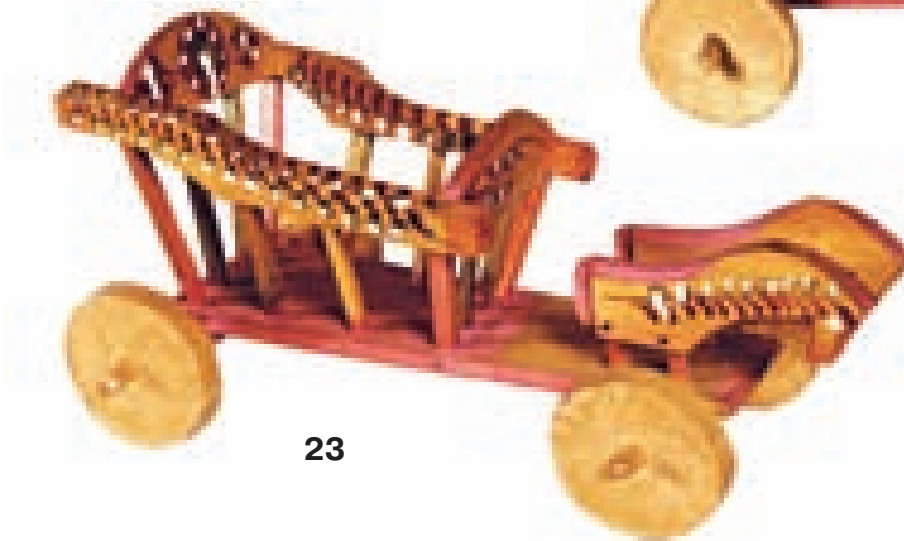
20



21



22



23





24



25



26



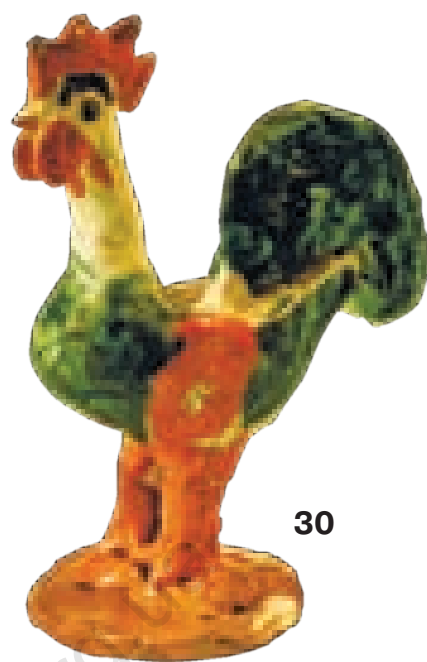
27



28



29



30



31



32



33

34



35



36



37



38



39

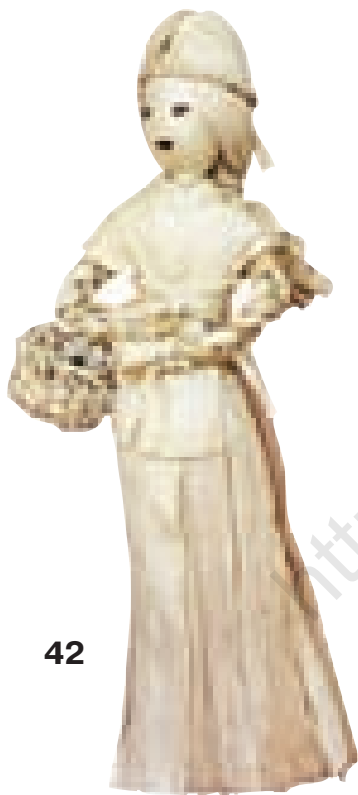




40



41



42



43



44



45



46



47



48





49

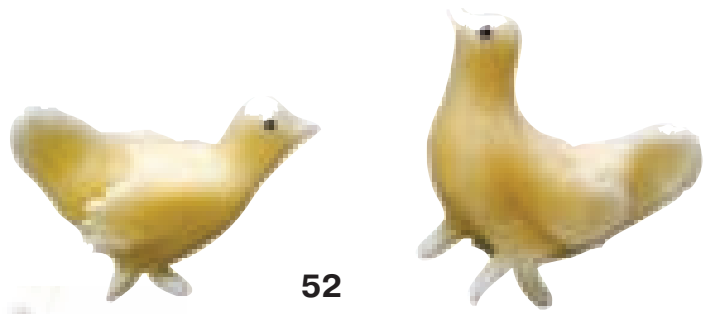


50

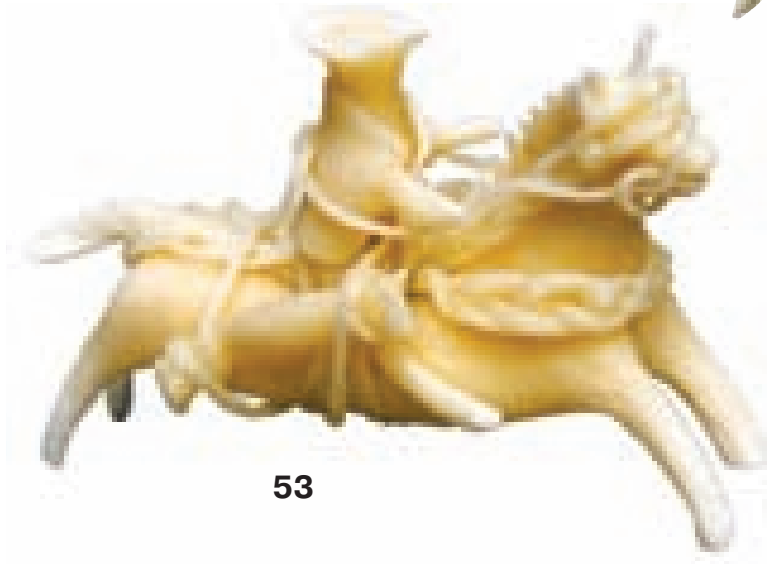


51





52



53



54



55



56

## Післямова

В історії українського народного мистецтва, яке розвивалося під впливом низки суперечливих факторів, зумовлених історичною ситуацією та соціально-економічними чинниками, ХХ століття було надзвичайно складним періодом. У цей час відбувалися кардинальні зміни в розвитку майже всіх видів народного мистецтва, що позначилися на технології та асортименті виробів, їхніх художніх особливостях. Відбулися зміни в психології творчості народного майстра, який почав усвідомлювати себе творчою особистістю. Змінилися функції виробів: від суто вжиткових або декоративно-вжиткових до декоративних. У ХХ ст. значну увагу приділяли творчості народних майстрів, особливо в періоди відродження національної традиції (злам ХІХ–ХХ ст., 1960-ті рр., кінець 1980-х – початок 1990-х рр.). Їхні вироби активно купували (особливо представники інтелігенції), популяризували, експонували на виставках тощо.

Упродовж ХХ ст. традиційне народне мистецтво розвивалося переважно в селах і невеликих містечках. Окремі майстри проживали у великих містах. Кількість осередків, майстрів та видів народного мистецтва поступово скорочувалася. Поряд із закономірними причинами, пов'язаними з розвитком фабрично-заводської промисловості, посиленням впливу міських смаків на сільських ремісників, змінами орієнтирів у середовищі майстрів міста та в побуті, негативний вплив на розвиток народного мистецтва мала державна політика (колективізація, Голодомор, високі податки, перетворення артілей на фабрики й заводи в 1960-х рр., руйнування системи Укрхудожпрому в 1990-х, неувага до народного мистецтва як важливої складової національної художньої культури за роки незалежності тощо).

Проте в історії українського народного мистецтва ХХ ст. мала місце низка позитивних моментів: діяльність губернських земств щодо підтримки кустарних промислів з організацією шкіл і майстерень; створення музеїв; проведення виставок, на яких активно експонувалися твори народних майстрів тощо. У 1920-х роках розвитку народних промислів сприяв нец, а також діяльність Кустпрому, Кустекспорту, Українкустарспілки, коли твори народних майстрів (особливо зразки вишивки й ткацтва) експортували в інші країни. Важливою сторінкою в історії народного мистецтва 1930-х років стала діяльність Школи народних майстрів (згодом – Центральних експериментальних майстерень) при Київському державному музеї українського мистецтва.

У ХХ ст. продовжувалася взаємодія народного мистецтва з мистецтвом професійним, проте характер цієї взаємодії докорінно змінився. Якщо в попередні століття мало місце поступове переосмислення форм, мотивів орнаментики, сюжетів тощо природним шляхом, то на зламі століть відбувався безпосередній вплив на народних майстрів стилю модерн у його загальноєвропейському та національному варіантах (український стиль) заходами «згори». У радянський період художники-професіонали активно співпрацювали з народними майстрами (діяльність Укрхудожпромспілки; Школа майстрів народного мистецтва 1930-х рр.; співпраця з народними майстрами в системі художніх промислів; майстерня Н. Федорової; діяльність В. Парахіна). На підприємствах системи народних художніх промислів митці найчастіше обіймали керівні посади й займалися розробкою ескізів з урахуванням специфіки розвитку місцевих традицій. Часто, особливо в 1930–1950-х роках, народному мистецтву нав'язували теми й сюжети станкового малярства, намагаючись долучити майстрів до офіційного стилю радянського мистецтва – соціалістичного реалізму. Протягом усього радянського періоду народних майстрів орієнтували на використання в декорі виробів офіційної символіки, що доповнювали портретними зображеннями вождів, діячів партії та уряду тощо. Поступово сформувалися дві лінії – офіційна (тісно пов'язана з ідеологічними настановами, артільно-заводським виробництвом), роботи представників якої експонувалися на виставках, закуповувалися Міністерством культури, та домашнього виробництва, що найстійкіше зберігала давні традиції того чи іншого виду народного мистецтва.

Здійснюючи аналіз окремих видів народного мистецтва, автори тому враховували основні положення його теорії та намагалися показати, що народне мистецтво є самостійним типом творчості з притаманними йому рисами, відмінними від професійного мистецтва та аматорства (самоді-

яльної творчості); простежити, як головні ознаки народного мистецтва змінювалися впродовж століття (проблема традицій та інновацій, колективного й індивідуального, канон і варіативність); проаналізувати творчість окремих народних митців з урахуванням змін у психології народного майстра, який постійно перебував під зовнішніми впливами (переважно негативного характеру); показати, як ці впливи позначилися на загальних процесах розвитку мистецтва (розглядаючи роботу підприємств системи народних художніх промислів); звернути увагу на те, що художник-професіонал, котрий працює на підприємствах народних промислів (на відміну від художника декоративного мистецтва, який зобов'язаний створювати власні індивідуальні речі), повинен урахувати особливості традицій місцевої школи, розвивати її, намагатися «вжитись» у сформовані багатьма поколіннями майстрів принципи формотворення й декорування. Автори також відзначали, що однією з найголовніших проблем народного мистецтва ХХ ст., особливо останніх його десятиліть, була проблема смаку (масової культури), яка негативно впливала як на народного митця, так і на замовника, адже окремі народні майстри під впливом попиту створювали низькоякісні вироби, часто продукували кітч, який не сумісний з народним мистецтвом.

Однак народне мистецтво ХХ ст., попри всі складні проблеми й тенденції розвитку, стало важливою складовою не лише вітчизняної, але й світової художньої культури, що й намагалися продемонструвати автори цієї колективної праці.

О. КЛИМЕНКО

## СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

**АРКЕБУЗ** – тип ручної вогнепальної зброї. В Україні термін вживався для визначення типу самопала-пищалі.

**АРТІЛЬ** – добровільне об'єднання осіб для досягнення спільною працею певних господарських цілей. А. була поширена в дореволюційній Росії та Україні, у СРСР (1920–1950-ті рр.). Види А.: промислові, сільськогосподарські, риболовецькі та ін.

**БАЙБАРАК** – 1) верхнє чоловіче й жіноче вбрання осінньо-зимового періоду; 2) жіночий кожух зі смушковою обляміркою і коміром.

**БАКУНТ-НЕЙЗІЛЬБЕР** – сплав міді, цинку й нікелю. За кольором і блиском після полірування подібний до срібла.

**БАРТКА** – топірець, маленька сокира на довгому топорищі. Б. використовували також замість палиці для опирання в горах та для відтягування гілляк. Поширена на Гуцульщині.

**БЕКЕША** – хутряний одяг, відрізний по лінії талії, зі складками й розрізом на спинці.

**БИНЧИК** – глиняний глечик з розміщенням над устям вухом.

**БОВТИНЦІ** – 1) металеві плоскі гудзики для оздоблення шкіряних сумок; 2) вовняні китиці на хутряних *кептарях* і кожухах.

**БОНДАРСТВО** – окремий вид деревообробного промислу; техніка виготовлення з тесаних клепок і гнутих обручів великого, місткого посуду. Б. нині успішно застосовують для створення невеликого вжиткового й декоративного посуду.

**БОРДЮГ** – велика шкіряна торба для харчів у дорогу.

**БОРИСІВКА («У БОРИСІВКУ», «В ОБВОДАХ»)** – саржева тканина зі своєрідним графічним візерунком, що отримала назву від найменування поселення (нині – територія РФ).

**БРУСО (БРУСИТА, «НА ГРЯДКУ»)** – невеликий декоративний рушник, поширений на Закарпатті, для вивішування на жердці.

**БУРНУС** – вид жіночого верхнього одягу.

**ВАЛАШКА** – бойова сокира з невеличким обухом (довжиною близько 70 мм), що кріпиться на довге топорище. Поширена на Закарпатті, а також у Молдавії, Румунії, Словаччині, Польщі, Чехії.

**ВАРІХА** – велика ложка, якою зачерпують з відра поливу й поливають виріб (Закарпаття).

**ВЕРБІВКА** – оздоблення народної дерев'яної іграшки у вигляді гнучких галузок з листочками вздовж ший коника.

**ВИПАЛЮВАННЯ (ВИПАЛЕННЯ)** – процес термічної обробки матеріалів, який здійснюють для направленої зміни їхніх фізичних властивостей і хімічного складу. В. застосовують для підготовки руд і концентратів до подальшого переділу (збагачення, грудкування, дистиляції, плавки

та ін.) або отримання кінцевих продуктів (вапна, цементу, пористих заповнювачів, керамічних виробів тощо).

**ВИРІЗУВАННЯ** – 1) спосіб орнаментування бляхи (Гуцульщина); 2) техніка вишивки; 3) художня обробка дерева (різноманітні технічні прийоми, за допомогою яких майстри моделюють з дерева форму побутових предметів і декоративних виробів). В. інколи поєднують з видобуванням, у результаті чого виникає об'ємне різьблення, часом сполучають з профілюванням; 4) художня обробка шкіри (спосіб вибивання прорізних геометричних елементів орнаменту металевими пробійниками у вигляді кружечків, трикутників, листочків і т. д.) з наступним підкладанням кольорової шкіри; 5) спосіб виготовлення витинанок.

**«В КОЗАКА»** – мотив оздоблення килимів, характерним елементом оздоблення яких є ромби з відігнутими бічними зубцями, що своїм виглядом нагадують постаті людей, які стоять, узявшись у боки.

**«В КРУТИ»** – мотив оздоблення килимів з ажурними контурними ромбами.

**«В КУЛАКИ»** – мотив оздоблення килимів, оздоблених різнокольоровими хрестами.

**ВОЛОКА** – зав'язка до шкіряних постолів.

**ВОСЬМЕРИК** – народна назва схеми одиної витинанки, утвореної на основі центральної симетрії з чотирма перехрещеними вісями, для чого паперову квадратну заготовку спочатку складають у «четверик» (два рази способом суміщення сторін), третій, наступний, згин утворювався в результаті суміщення променів прямого кута з вершиною в центрі заготовки.

**ВПУКСАНЄ** – техніка інкрустації по дереву (Гуцульщина).

**ГАЙТКА** – довгий рушник з декорованим одним кінцем для сповивання й перенесення немовлят на Лемківщині.

**ГАЛУНКИ** – писанки з різними кольоровими плямами на тлі чорного, зеленого чи якогось іншого кольору, виконаними восковою технікою.

**ГАМАН** – шкіряний мішечок для зберігання грошей і тютюну.

**ГАРДА** – пристрій на клинковій холодній зброї, що є складовою ефеса, що запобігає удару по кисті руки. Складається з дужок, щитка, чашки, перехрестя та хрестовини.

**ГАЧІ** – чоловічі штани особливого крою з міцного шерстяного сукна.

**ГИЦЛЯК** – шкіряний гудзик ззаду каблука для зручнішого знімання чобота.

**ГОРСЕТ** – корсет.

**ГУНЯ** – верхній одяг з домотканого грубого, переважно нефарбованого сукна.

**ДАРМОВИСИ** – вовняні шнурки з китицями на *кептарях*.

**ДУЛО** – передній отвір ствола вогнепальної зброї (дульний отвір). Трапляється й у значенні ствола вогнепальної зброї.

**ЖЕЛО** – лезо ножа (Гуцульщина).



**ЖИРОВАНЄ (ТАУШУВАННЯ)** – 1) техніка *інкрустації* по дереву чи металом по металу; 2) назва способу *інкрустації* металом по дереву (Гуцульщина).

**ЗАВОЛКАННЯ** – одна з найдавніших технік вишивання, що імітує перетикання на ткацькому верстаті й утворює геометричні візерунки.

**ЗАГИБАЧ** – складний ніж (Гуцульщина).

**ЗАЛІЗО** – металева частина сокири, насаджена на топорище. З. складається з «обуха» (тупої частини), «провушниця» («вуха», «вушка») – наскрізного вертикального отвору, «полотна» («плеса») та «леза» (заточеної частини, яка може мати ще «борідку» – видовження).

**ЗАНОЗА** – палиця, яку вставляють у кінці ярма, замикаючи шию вола.

**ЗАПУСКАНА** – палиця, оздоблена залитим у заздалегідь вириті рівчаки розплавленим металом.

**ЗАПУСКАННЯ** – процес *інкрустації* дерева металом (Гуцульщина).

**ЗІАРДА** – одна з найдавніших жіночих прикрас у вигляді мідних кружалець, трапецієподібних ковтків чи відлитої з латуні хрестиків, нанизаних в один або кілька рядків на дріт, ретіжку, ремінець чи мотузку. Зазвичай кожен елемент З. відокремлений один від одного зробленими зі скрученого дротика «переліжками».

**ІНКРУСТАЦІЯ** – 1) техніка оздоблення металевих, дерев'яних і кістяних виробів шляхом врізування та вклеювання в поверхню шматочків іншого матеріалу; 2) техніка мозаїчного оздоблення предмета, виготовленого з одного матеріалу (наприклад дерева), шляхом врізування в його поверхню фігурних шматочків з інших матеріалів, що утворюють малюнок, який не виступає над поверхнею.

**ІНТАРСІЯ** – вид *інкрустації*, виконаної на дерев'яних предметах шматочками дерева інших порід.

**КАЗНА** – задня частина ствола вогнепальної зброї, на якій ставили державні (казенні) клейма.

**КАПТАН** – чоловічий і жіночий одяг з довгими рукавами, спереду – з гудзиками й петлями для застібання, довжиною – до п'ят.

**КАРАФКА** – глиняний або скляний виріб з вузьким горлом для зберігання рідини.

**КАРБУВАННЯ** – техніка оздоблення металевих виробів.

**КЕЛЕП (КЕЛЕФ, ЧЕКАН)** – старовинна ручна зброя, що має форму молота, насадженого на довгий держак. На Гуцульщині – палиця з масивним литим загнутим руків'ям, що з кінця ХІХ ст. трансформувалася в декоративну палицю.

**КЕПТАР (КИПТАР, КІПТАР)** – безрукавний хутрянний одяг населення Карпат і Прикарпаття.

**КИЛИМЦІ** – вузькі поліхромні смугасті доріжки, прикрашені дрібними квадратами й трикутниками зеленого, червоного та білого кольорів.

**КЛИНОК (ЛЕЗО)** – металева загострена частина холодної зброї. У літературній мові трапля-

ється в значенні «холодна зброя» (шабля, кинджал тощо).

**КЛЯМРА** – металева пряжка на шкіряному поясі.

**КОВТКИ** – сережки у вигляді тоненьких карбованих трапецієподібних пластинок.

**КОКЕТКА** – відрізна частина одягу, яку пришивають до спинки виробу.

**КОЛКА** – в оздобленні народної дерев'яної іграшки – концентричні кола на боках, що вказують на силу й міць коника.

**КОЛЬБА** – *приклад* вогнепальної зброї (рушниця, карабіна тощо). К. поширена на Гуцульщині.

**КРЕДЕНС** – невисокі, найчастіше секційні меблі у вигляді шаф-тумбочок.

**КРІС** – рушниця (Гуцульщина).

**КРУЧЕНКА** – орнаментальний елемент, інкрустований крученим дротом (Гуцульщина).

**КУБОК** – дерев'яна пороховниця для дрібного пороху, що його підсипали в кременно-ударний замок на порохову полицю для підпалу заряду. К. оздоблювали шкірою, металом, перламутром (Гуцульщина).

**КУШКА** – дерев'яний відкритий футляр видовженої циліндричної форми з овальним закінченням для зберігання ручного точила або бруска для правки коси.

**ЛАМБРЕКЕН** – поперечна декоративна завіса, верхня частина *порт'єри*.

**ЛАТУНЬ** – сплав міді й цинку (вміст якого не перевищує 50 %), іноді з домішками свинцю, заліза, олова та інших металів. За кольором нагадує золото.

**ЛЕЗО** – 1) гостра частина знаряддя, яким ріжуть, колють або рубають; 2) уся різальна частина знаряддя.

**ЛЕЙБИК (БЕЗРУКАВКА)** – народний чоловічий і жіночий прямоспинний одяг без рукавів.

**ЛИПВКА** – видовбана посудина з липи з урізаним дном. Використовують для соління сала чи тривалого зберігання меду (переважно на Наддніпрянщині й Поділлі).

**ЛИЧАКИ** – взуття, розповсюджене здебільшого на Поліссі. Л. мали фактично лише підощву з хрестоподібної ликової плетінки. Підощва закінчувалася довкола петлями з лика, крізь які протягали шнурки з того самого матеріалу й ними обмотували ногу поверх полотняних онуч.

**ЛОЖА** – дерев'яна частина вогнепальної зброї, призначення якої – з'єднання ствола, замка та *прикладу*. У гуцульських *кресах* Л. починається від *дула* (*цівка*), проходить під замком (казенною частиною) і завершується *прикладом*.

**ЛОПАТЬ ХВОСТОВА** – (спец. техн.) видовжена плоска частина ствола ручної вогнепальної зброї, якою ствол кріпиться до ложі в казенній частині.

**ЛЯЦІ** – стелажі для сушіння виробів (Закарпаття).

**МАЛЬОВКИ** – малюнки на тонкому папері, виконані дешевими аніліновими фарбами – «манійка-

ми». М. наклеювали на ґрунт стіни, дотримуючись старої структури оздоблення селянської архітектури.

**МАРИНАРКА** – піджак.

**МОРЩЕННЯ** – виготовлення постолів із цілого шматка шкіри.

**МОСЄЖ БІЛА** – сплав міді, сурми й свинцю. За кольором подібний до сталі.

**МОСЄЖ ЧЕРВОНА** – латунь, так званий томпак – сплав міді (60–70 %) і цинку (до 12 %) з домішками свинцю, заліза, фосфору й інших металів золотистого кольору.

**МОСЄЖНИК** – майстер з художньої обробки металу (Гуцульщина).

**МОСЯЖ** – 1) гуцульські художні вироби з металу; 2) латунь, рідше – мідь, також сплав міді й латуні.

**МОШЕНКА** – гаманець із баранячої шкіри у вигляді мішечка.

**НАВОЛОЧКА (НАВОЛОКА, ПШВА, ПОШИВКА)** – тканий чохол на постільну й диванну подушку. Н. характеризуються різноманіттям форм, розмірів, а також оздобленням тканим, вишиваним або мережаним візерунком.

**НАРАКВИЦІ (НАРУКАВНИКИ, РАКВИЦІ, НАРУЧІ)** – манжети, виготовлені з вовни або шкіри.

**НІЖ БГАНІЙ** – складний ніж (Гуцульщина).

**НІЖНИК («ПІХВИ»)** – футляр для холодної клинкової зброї.

**ПЕРЕХРЭСНИЦІ** – порохівниці.

**ПИВНИКИ** – глиняні горнята для води (Закарпаття).

**ПИСАК** – металевий прутик з викарбуванням на одному його кінці рельєфним малюнком – штампом.

**ПИСАНЄ** – нанесення орнаменту.

**ПИСАЧОК** – загострена паличка для продрюкування (ритування) сирієї поверхні глиняних виробів (Гуцульщина).

**ПЛАСО** – (спец. техн.) широка частина заліза сокири від леза до вушка.

**ПЛЕТІНКА** – орнаментальний мотив у вигляді переплетених ліній.

**ПОКРИВАЛО (РЯДНО, ВЕРЕТА, ПЛАХТА)** – поліфункціональна тканина, призначена для покриття, застилання, завішування. П. – один з найпоширеніших тканих виробів в інтер'єрі традиційного житла.

**ПОСТАВЕЦЬ** – ківш для зачерпування напоїв; чарка.

**ПОСТОЛИ** – 1) взуття, яке носили в Україні до початку ХХ ст. Виготовляли з одного шматка товстої, але м'якої коров'ячої чи свинячої сиром'ятної шкіри; 2) шкіряне взуття населення Карпат.

**ПОСТОЛИ ЗАКАБЛУЧЕНІ** – *постоли* із загнутими догори носами.

**ПРИБОР ЛОЖА** – (спец. техн.) усі металеві частини рушниці (пістоля), крім *ствола* та замка, основною функцією яких було скріплення конструкції зброї: спускова скоба, піддон (для пістоля),

антаба, шомпольні обоймиці, мушка. Дуже часто застосовували дорогі срібло, золото) або легкоплавкі (латунь, нейзильбер) матеріали. Виготовленням П. Л. часто займалися ювеліри. На Гуцульщині П. Л. зазвичай виготовляли з латуні й декорували гравіруванням.

**ПРИКЛАД** – у вогнепальній зброї – розширена частина *ложа* для рушниць.

**ПРИКЛАД АРКЕБУЗНИЙ** – *приклад* з чітко вираженою *щогою* та прямими гранями. Трапляється три-, чотири- або п'ятигранний у перерізі (наприклад, тип «оленьче копитце»).

**ПРИТИКА** – деталь для з'єднання ярма з дишлом.

**ПРОВУШНИЦЯ** – отвір у металевій частині деревної зброї (сокири, *келена*).

**ПУТИЛІВКА** – люлька.

**РАПЧУН (НАБИВАЧ, КРИТІЄ)** – різновид тканого на рідкій основі покривала (Полісся).

**РАХВА** – гуцульська традиційна форма дерев'яної посудини для зберігання бринзи або масла.

**РЕМІНЬ (РЕМІННИК, РАМІНЬ)** – шкіряний широкий пояс, черес.

**РЕТЯЗЬ** – 1) різновид пояса, виготовленого з металу; складається з п'яти й більше металевих ланцюжків, приєднаних до двох великих пряжок із гравірованим візерунком; Р. носили чоловіки поверх шкіряного пояса; 2) ланцюжок; 3) техніка вишивання, подібна до хрестикової (Гуцульщина).

**РОЖОК** – порохівниця з рогу оленя для грубого пороху, що його підсипали в *дуло ствола* ручної вогнепальної зброї для вистрілу заряду. Оздоблювали металом, гравіруванням (Гуцульщина).

**СВОЛОК** – головна дерев'яна балка, що підтримувала стелю в старій українській хаті. Часто її прикрашали різьбленим орнаментом: розетками (солярними знаками), голгофським хрестом, геометричними та рослинними мотивами.

**СЕРВЕТКА** – невеликий тканий виріб (здебільшого квадратний) побутового («на паску», «на хліб») або декоративного призначення.

**СКРОБАНКИ (ДРЯПАНКИ)** – яйця з найрізноманітнішими орнаментами, утвореними шляхом фарбування поверхні в темний колір з подальшим зішкрябуванням верхнього шару фарби металевим вістрям.

**СМУШ (СМУШОК)** – 1) шкурка ягняти смушково-молочних овець, забитого в перші дні після народження. Хутро таких ягнят зібране в завитки різної форми й кольору, які на поверхні шкурки утворюють певний малюнок. Найціннішими є шкурки, що мають хвилясті й бобоподібні завитки, з ягнят каракульської породи овець. Особливо великим попитом користуються також сиві С. блакитного відтінку, які одержують від сокільської породи овець. С. використовують для виготовлення шапок, манто, комірв та інших хутрових виробів; 2) хутряна облямівка на *кеттарях*.

**СОРОКІВЦІ** – жіночі нашійні прикраси у вигляді монет або відлитої з латуні та оздоблених гео-

метричним орнаментом кружків-розет, нанизаних на ретізку (ланцюжок), шнурок, ремінець тощо.

**СТАНИК** – тип жіночого вбрання на зразок корсету.

**СТВОЛ** – частина вогнепальної зброї у вигляді труби, крізь яку проходить, отримуючи певний напрямок польоту, куля або снаряд.

**СТОЛЯРСТВО** – найпоширеніша техніка й галузь виробництва з дерева будівельних виробів, меблів, музичних інструментів і художньої сувенірної продукції. Одна з найважливіших засад столярства, відзначена ще в давніх цехових статутах, – виготовлення виробів без жодного цвяха за допомогою столярних з'єднань на клею.

**СУКМАН** – синій або чорний вовняний сарафан без плечового шва.

**ТАБІВКА (ТОБІВКА)** – шкіряна сумка, оздоблена металом.

**ТАНДЗІРІ** – тарілки (Закарпаття).

**ТАРНИЦЯ** – дерев'яне сідло.

**ТЕРЦЕРОЛЬ** – європейський тип кишенькового пістоля.

**ТИЛЄ** – хребет, торець ножа (Гуцульщина).

**ТКАННЯ ПЕТЕЛЬЧАТЕ** – техніка, за якою рядки ґрунтового й візерункового піткання чергуються з утворенням на лицевому боці тканини рельєфного петельчастого орнаменту.

**ТОВКАНИ** – глиняні горщики для молока (Закарпаття).

**ТОПОРИЩЕ (ДРЕВК)** – держак (руків'я) сокири (топірця), як правило, – дерев'яна частина.

«**У ПЕРЕКЛАД**» – техніка килимового ткання на Поліссі, що також є типовою для рушників.

**ФРЕНЧ** – верхній одяг середньої довжини.

**ФУРКАЛО (ФУРКАЛЬЦЕ, ФУРКОТАЛО, ХУРКОТАЛО, ДЗИЖЧАЛКА)** – назва українських різних стародавніх дитячих іграшок, що їх виготовляли з невеличких дерев'яних паличок, керамічних пластинок чи свинячих кісточок, які закріплювали на нитці. Усі вони видають характерний шум.

**ХІДНИК (ДОРІЖКА, ПОКРІВЕЦЬ, ПОКРУЦ, ЦУРЯНИК)** – вузький тканий виріб для підлоги, рідше – припічків, скринь, лав. Виготовляли з відходів пряжі, старого одягу, тканин тощо.

**ХОДАКИ** – різновид постолів.

**ХРЕСТИК** – найрозповсюдженіший шов у сучасних українських вишивках. Складається з двох косих стібків, перехрещених по діагоналі.

**ЦИРКИ** – мережки.

**ЦІВ'Я** – у вогнепальній зброї – тонка передня частина *ложа* (*приклада*), що завершується на стволі.

**ЦІВКА** – *ствол, дуло* у вогнепальній зброї. В окремих історичних періодах і регіонах – рушниця.

**ЦІЛИК** – приціл.

**ЦІТОЧКА** – 1) латунний півкулястий гудзик, цвяшок для інкрустації дерев'яних, металевих і кістяних виробів; 2) дрібний гудзик мосяжного домашнього виробу (вибитий), який використовували для оздоблення виробів зі шкіри.

**ЧЕКАН (КЕЛЕП, КЕЛЕФ, КАРБІВКА)** – 1) старовинна ручна зброя у вигляді загостреного молота з довгим держакком (використовували для удару по голові); 2) інструмент для чеканення, який нагадує тупе зубило; 3) кирка.

**ЧЕЛЯДНИЦЬКА** – палиця жіноча.

**ЧЕПРАГА** – металева мідна чи латунна застібка у вигляді двох круглих ажурних або глухих (цільолитих) дисків, здебільшого декорованих солярними орнаментальними мотивами й елементами. Використовували для жіночих прикрас, святкового верхнього одягу, кожухів тощо.

**ЧЕРЕН (ЧЕРІНКА)** – 1) колодка ножа, виконана з дерева, рогу чи іншого матеріалу; 2) руків'я холодної поясної зброї (меча, палаша, шаблі).

**ЧЕТВЕРИК** – народна назва схеми одинарної витинанки, утвореної на основі центральної двоосової симетрії, для чого паперову квадратну заготовку двічі складають способом суміщення протилежних сторін.

**ЧІЛЬЦЕ** – металева прикраса шлюбного вінка у вигляді суцільної карбованої смуги з тонкої мідної або латунної бляхи та прикріпленими до неї знизу трапецієподібними лелітками.

**ШЕЛЕСТИ** – жіночі нашийні прикраси у вигляді нанизаних на шнурок, ремінець або ланцюжок тоненьких бляшаних трапецієподібних леліток.

**ШИТТЄ ДРІТЄВ** – техніка оздоблення плетеною сіткою з латунних дротиків.

**ШИШКА** – металеве завершення в *бартці, келефі*, надягнене на руків'я вище вушка.

**ШТЕМПЕЛЬКИ** – видовжені інструменти, що мають вигляд невеличких циліндрів, які з одного боку вигострені й закінчуються кружком, мигдалеподібним листком чи ромбом, а з другого – плоскою голівкою, по якій ударяють молоточком, щоб у такий спосіб на папері зробити багато однакових прорізів.

**ЩОКА** – у зброярстві – бокова, переважно плоска поверхня *приклада* рушниці. У гуцульських *кресах* – ліва частина *приклада*.

## БІБЛІОГРАФІЯ

- Антон Штепа: Альбом / Авт. вступ. ст. та упоряд. М. Куницька. – К., 1986.
- Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. – Л., 1992. – 271 с.: ілюстр
- Аронець М. Видинівські вишивки вчора і сьогодні // НТЕ. – 1968. – № 3.
- Арофюкин Е. Шашечный узор в народном ткачестве // Текстильная промышленность. – 1992. – № 2.
- Арофікін Є. Буковинські перемітки // Вісник Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва. – Л., 1992. – Вип. 3.
- Арофікін Є. Ткацький узор «борисівка» // НТЕ. – 1988. – № 3.
- Ахтьоров Й. Майстер народної творчості Микола Кішук. – К., 1952.
- Бабенко В. А. Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края. – Екатеринослав, 1905.
- Бабенчиков М. В. Народное декоративное искусство Украины и его мастера. – М., 1945. – 88 с.: иллюстр.
- Бабіченко Д. Художні промисли України // ОМ. – 1979. – № 1.
- Батякова О. А. Детские игрушки у народов Средней Азии // Мир детства в традиционных культурах народов СССР. – Ленинград, 1991. – Ч. II.
- Бежкович А. Настенная роспись украинской хаты // СЭ. – 1954. – № 2.
- Берченко Є. Настінне мальовання українських хат та господарських будівель при них. – Х., 1930. – Зош. 1. – 43 с. – Табл. XLVIII.
- Білан М. С., Стельмащук Г. Г. Український стрій. – К., 2000.
- Білан М., Стельмащук Г. Народне вбрання на Гуцульщині // Арганія. – 1999. – № 5.
- Білецька В. Ю. Вишиті кожухи в Богодухівській окрузі на Харківщині. – О., 1927.
- Білокурський О. Керамічна технологія для кустарно-промислових шкіл та учбових майстерень. – К., 1928. – 108 с.: ілюстр.
- Білоус Л. З народних джерел // ОМ. – 1986. – № 1.
- Білоус Л. Становлення та діяльність Музею українського народного декоративного мистецтва (1954–2004) // Музеї народного мистецтва та національна культура: збірник наукових праць / За ред. д-ра мист-ва М. Селівачова. – К., 2006.
- Біляшівський Б., Лащук Ю. Київське кустарне товариство // НТЕ. – 1987. – № 4.
- Бломквист Е. Э. Крестьянские постройки русских, украинцев, белорусов (поселения, жилища и хозяйственные строения): Украшения на крестьянских постройках // Восточно-славянский этнографический сборник. Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX в. – М., 1956.
- Бондар І. Орнаментака карпатських вишивок // НТЕ. – 1969. – № 8.
- Боньковська С. Генеза та художні особливості нагрудних хрестів // Історія Гуцульщини. – Л., 2001. – Т. 6.
- Боньковська С. Гуцульські згарди хрестиків: семантика і синкретичні мотиви дослідження // Діалог культур: Україна у світовому контексті. – Л., 1998.
- Боньковська С. Модерн в українській сакральній металопластиці // НЗ. – 1999. – № 2.
- Боньковська С. Нагрудні хрести гуцулів // Альманах'94. Мистецький науково-популярний ілюстрований щорічник. – Л., 1994.
- Боньковська С. Художній метал // Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат. – Л., 2006.
- Боньковська С. М. Ковальство на Україні XIX – початку XX століття. – К., 1991.
- Бровар Д. Черевички з рогозу // Зоря Полтавщини. – 1987. – 19 березня.
- Будзан А. Різьба по дереву в західних областях України. – К., 1960.
- Булгакова Л. Поліський рушник XX ст. // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. – Л., 1999. – Вип. 2.
- Булгакова Л. Художнюткані рушники Полісся // Полісся: мова, культура, історія. Матеріали міжнародної конференції. – К., 1996.
- Бутник-Сиверський Б. Народные украинские рисунки. – М., 1971. – 164 с.: иллюстр.
- Бутник-Сіверський Б. Українське народне мистецтво. Живопис: Альбом. – К., 1967.
- Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво. – К., 1966.
- Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво. 1941–1967. – К., 1970.
- Бушина Т. Декоративно-прикладне мистецтво Радянської Буковини. – К., 1986.
- Бушина Т. Художественные ткани Советской Буковины. – К., 1972.
- Василь Завгородній: Альбом / Авт.-упоряд. Є. Шевченко; вступ. ст. І. Пошивайло. – К., 2005.
- Василь Свида: Скульптура: Альбом / Авт. вступ. ст. та упоряд. В. В. Мартиненко. – К., 1987.
- Велес – 2003. IX осінній вернісаж. Перша київська виставка народної дерев'яної скульптури. – К., 2005.
- Венгер Л. І. Майстер рогозоплетіння Ярослав Ремінецький // НТЕ. – 1984. – № 4.
- Венгер Л. І. Це звичайна незвичайна рогоза // СК. – 1981. – № 6.
- Вербицька З., Калашиник Н. Витинанки. Образотворче мистецтво. – Т., 2009. – 112 с.: ілюстр.



- Вербицький Л.* Взори промислу домашнього. Вироби металеві селян Русі (Гуцульщина). – Л., 1882.
- Весняний В.* Народний різьбяр до ювілею Т. Г. Шевченка // НТЕ. – 1964. – № 2.
- Витинанки Любові Процик:* Альбом. – Л., 1999. – 48 с.: ілюстр.
- Вовк Віра.* Мандала: Тексти й витинанки. – Ріо-де-Жанейро, 1980. – [62 с.]: ілюстр.
- Вовк Ф.* Студії з української етнографії та антропології. – К., 1995. – 336 с.: ілюстр.
- Воропай О.* Звичаї нашого народу: У 2 т. – К., 1991. – Т. II.
- Гагенмейстер В.* Настінні паперові прикраси Кам'янецьчини. – Кам'янець-Подільський, 1930. – 7 с., 16 табл.
- Гагенмейстер В.* Настінні розписи Кам'янецьчини. Матеріали до вивчення українського селянського мистецтва 1917–1927 рр. – Кам'янець-Подільський, 1930.
- Гагенмейстер В.* Стінні розписи на Кам'янецьчині: Альбом. – Кам'янець-Подільський, 1927.
- Гамза В.* Капелюхи з рогозу // Зоря Полтавщини. – 1976. – 13 лютого.
- Гасюк Е. О., Степан М. Г.* Художнє вишивання. – К., 1981.
- Гепнер Н.* Жерденівські гончарі. – К., 1928.
- Герасимчук Р.* Народне искусство Тернопольской области // СЭ. – 1957. – № 1. – С. 72–89: илюстр.
- Герус Л.* Яворівська народна іграшка: Історія розвитку та сучасні проблеми промислу // ЗНТШ. – 1995. – Т. ССXXX. Праці Секції етнографії та фольклористики.
- Глухенька Н.* Петриківські декоративні розписи. – К., 1965. – 41 с., 24 табл.
- Глушко М.* Шляхи сполучення і транспортні засоби. – К., 1993.
- Гнатюк В.* «Гуцульське мистецтво» у Косові // Діло. – 1923. – Ч. 13. – 21 квітня.
- Гнатюк М.* Різьбяр Олександр Олешко // НМ. – 2007. – № 1/2.
- Гоberman Д. Н.* По Гуцульщине. – Л., 1979. – 166 с. – (Дороги к прекрасному).
- Головацький Я. О.* Костюмах или народном убранстве русинов или русских в Галичине и Северновосточной Венгрии. – С.Пб., 1868. – 67 с.
- Головацький Я. В.* О народной одежде и убранстве русинов или русских в Галичине и северовосточной Венгрии. – С.Пб., 1877.
- Голубець О. М.* Львівська кераміка / АН УРСР. Львівське відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К., 1991.
- Гончар О.* Чарівний світ Катерини Білокур. – К., 1972.
- Горинь Г.* Шкіряні промисли західних областей України (друга пол. XIX – поч. XX ст.). – К., 1986.
- Горленко В.* Деревообробка // Українці. Історико-етнографічна монографія: У 2 кн. – Опішня, 1999. – Кн. 2.
- Городецький М. Д.* Кустарная промышленность Вольнской губернии. Ее настоящее и возможное будущее. – Житомир, 1901.
- Гоцуляк М.* Безсмертна філософія предків // Світлиця. – 2005. – Травень (Спецвипуск, присвячений II-му Всеукраїнському святу народного мистецтва «Українська витинанка»).
- Гоцуляк М.* Данина пам'яті Подільської березини: [про майстра нар. творчості М. Руденко] // Світлиця. – 2005. – Травень (Спецвипуск, присвячений II-му Всеукраїнському святу народного мистецтва «Українська витинанка»).
- Гоцуляк М.* Запрошую до світлиці: Мистецький фотоальбом з народної творчості: писанка, дряпанка, аплікація соломкою, вишивка, флористика, коренепластика, витинанка, малярство, народна іграшка. – Вінниця, 2007. – [30 с.].
- Гоцуляк М.* Мистецтво давнє, дивовижне: [про мистецтво витинанки] // Українська культура. – 1991. – № 4.
- Гоцуляк М.* Пливе човен...: [зб. нарисів]. – Вінниця, 2008. – 128 с.: ілюстр.
- Гоцуляк М.* Відлетіла горлиця в небесні сади: [про майстра витинанки М. Руденко] // НМ. – 2004. – № 1/2.
- Гошко Ю.* Населення Українських Карпат. – К., 1976.
- Грабович О., Шуст М.* Традиційні мотиви в українській вишивці і тканинах. – Нью-Йорк, 1977.
- Грушевський Марко.* Дитина у звичаях і віруваннях українського народу. – К., 2006.
- Гуляєва Н.* Витинанка: Практичні рекомендації для вчителів та витинанкарів-початківців. – Вінниця, 2008. – 48 с.: ілюстр.
- Гургула І.* Витинанки // Нова хата. Журнал для плекання домашньої культури. – Л., – 1929. – Ч. 10.
- Гургула І.* Народне мистецтво західних областей України. – К., 1966. – 78 с.: ілюстр.
- Гургула І.* Сьогочасне ткання і вишивка Буковини та Полісся // НТЕ. – 1967. – № 4.
- Гургула І., Чехович С.* Майстри ткацтва та килимарства // Народні майстри. – Л., 1959.
- Гуцульські вишивки Карпат. Мистецтво орнаменту. (Івано-Франківщина) / Зібрала, вивчила, систематизувала та описала Ірина Свійонтек. – Івано-Франківськ, 2005.
- Данченко Л.* Народна кераміка Наддніпрянщини. – К., 1969. – 142 с.
- Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К., 1974. – 192 с.
- Данченко О. С.* Канівське гончарство // НТЕ. – 1966. – № 2. – С. 60–64
- Дацун П. І.* Плетіння з рослинних матеріалів в Україні: Каталог виставки // НЗ. – 1995. – № 3.
- Дацун П. І.* Художнє плетіння // Народні художні промисли УРСР: Довідник. – К., 1986.
- Дзига: українські дитячі й молодечі народні ігри та розваги / Уклад. В. Семеренський, П. Черемський. – Х., 1999. – 528 с.: ілюстр.



- Дмитренко М. Витинанки Марії Руденко // Народознавство. – 1997. – № 43/45.
- Добрянська І. Настінний розпис Лемківщини // Жовтень. – 1968. – № 7.
- Добрянська І. Хатні розписи українців Західних Карпат // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1954. – Вип. 1.
- Добрянська І., Запаско Я. Килимарство артілі «Перемога» в с. Глиняни Львівської області // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1956. – Вип. II.
- Доливо-Добровольская А. Ткацкое производство // Кустарная промышленность России. Разные промыслы в очерках В. Гильдт, проф. С. Коргуева, Г. Поварина, проф. А. Соколова, Н. Бартмана, Ю. Вейса, А. Порай-Кошица, А. Доливо-Добровольской. – С.Пб., 1913. – Т. 1.
- Долінська М. Майстри народного мистецтва Української РСР: Довідник. – К., 1966. – 157 с.: ілюстр.
- Домашевський М. Історія Гуцульщини. – Чикаго, 1985.
- Драган М. Українські дерев'яні церкви. – Л., 1937.
- Дудар О. Традиційне і сучасне поліське ткацтво // НТЕ. – 1977. – № 2.
- Дудар О. Художнє ткацтво Полісся // Народні художні промисли України. – К., 1979.
- Дяків Р. Эффективность лозовых промыслов на Украине // Экономика советской Украины. – 1970. – № 8.
- Дяків О. Західноподільські осередки гончарства // НМ. – 2005. – № 3/4.
- Експедиції в райони та міста республіки // Вісник Академії архітектури УРСР. – 1947. – № 1.
- Жишкович В. Пластика Русі-України. – Л., 1999.
- Жолтовский П. Н. Древние мотивы в Гуцульской орнаментике. – М., 1964.
- Жолтовський П. М. Метал // ІУМ: У 6 т. – К., 1967. – Т. 2.
- Жолтовський П. М. Орнаментация народних металевих виробів Гуцульщини // НТЕ. – 1958. – № 2.
- Жолтовський П. М. Художні металеві виробы. – К., 1959.
- Жук А. Кролевецькі узорні тканини // НТЕ. – 1978. – № 3.
- Жук А. Майстер буковинських килимів // НМ. – 1999. – № 1/2.
- Жук А. Регіональні художні особливості українського килима // Художні промисли: теорія і практика: зб. наук. праць. – К., 1985.
- Жук А. Сучасні українські художні тканини. – К., 1985.
- Жук А. Українське дожовтневе килимарство // НТЕ. – 1963. – № 2.
- Жук А. Український радянський килим. – К., 1973.
- Жук А. Українські народні килими: XVII – початок XX ст. – К., 1966.
- Залозецкий В. Речские гуцулы // Слово. – 1875. – № 18.
- Запаско Я. Українське народне килимарство. – К., 1973.
- Запаско Я. П. Гончарне мистецтво с. Дибинці Київської області // НТЕ. – 1960. – № 3. – С. 96–99.
- Зарембский А. Народное искусство подольских украинцев. – Ленинград, 1928. – 48 с.: илюстр.
- Захарчук-Чугай Р. Народне декоративне мистецтво Київського Полісся // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. – Л., 1997. – Вип. 1.
- Захарчук-Чугай Р. Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина. – Л., 2007.
- Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка. Західні області УРСР. – К., 1988.
- Злотник Й. Витинанки Марти Павлової // НТЕ. – 1976. – № 5.
- Ионов Н. Ф. Гончарный промысел Киевской губернии // Кустарная промышленность в Киевской губернии. Итоги анкетного и местного исследования, проведенного Киевской губернской земской управой по поручению Киевского губернского земского собрания. – К., 1912.
- Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть. – Л., 2007.
- Істоміна Г. В. Історичний огляд гончарства Волині другої половини XIX – XX ст. // Культура і сучасність: Альманах. – К., 2006. – № 2. – С. 132–138.
- Історія українського мистецтва: У 5 т. / Голов. ред. Г. Скрипник, ред. Т. Рубан; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. – К., 2006. – Т. 4. – 780 с.: ілюстр.
- Історія українського мистецтва: У 5 т. / Голов. ред. Г. Скрипник, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. – К., 2007. – Т. 5. – 1048 с.: ілюстр.
- Калениченко Л. Український народний килим // НТЕ. – 1940. – № 3.
- Калиниченко К. Різьбяр Володимир Виноградський // РТЕ. – 1975. – № 6.
- Кара-Васильєва Т. В., Коваленко Г. Ф. Відроджені шедеври. – К., 2009.
- Кара-Васильєва Т. В. Полтавська народна вишивка. – К., 1983.
- Кара-Васильєва Т. В. Українська вишивка на зламі століть // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX століття: Збірник наукових статей. – К., 2000.
- Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. – К., 2008.
- Кара-Васильєва Т. Ремесла і народне мистецтво // Холмщина і Підляшшя: історико-етнографічне дослідження. – К., 1997.
- Кара-Васильєва Т. Стиль модерн в мистецтві української вишивки // Українська академія мистецтв. Спеціальний випуск. До 50-річчя факультету теорії та історії мистецтва. – К., 2010. – С. 114–123.

- Кара-Васильєва Т.* Творці дивосвіту: [про майстрів нар. мистецтва]. – К., 1984. – 174 с.: ілюстр.
- Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво ХХ століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005. – 280 с.: ілюстр.
- Кара-Васильєва Т. В., Чорноморець А.* Українська вишивка. – К., 2002.
- Кармазин-Каковський В.* Мистецтво лемківської церкви. – Рим, 1975.
- Карпинець І.* Кептарі українських Карпат. – Л., 2003.
- Каталог виставки сучасного декоративного мистецтва: Вишивки, коври по ескизам художників. – М., 1915.
- Каталог Катеринославського обласного музею імені А. Н. Поля: Археологія і етнографія. – Катеринослав, 1910. – 426 с.
- Каталог изделий, вырабатываемых кустарями Полтавской губернии и в земских учебных мастерских и продаваемых через земский склад. – С. Пб., 1912.
- Кищак С.* Корені лемківської різьби. – Л., 2003.
- Клименко О.* Витинанки Зінаїди Косицької // Буклет до виставки витинанок. – К., 1997. – [4 с.]: ілюстр.
- Клименко О.* Гончарі кінця ХІХ – початку ХХ ст. (Інноваційний напрямок) // НМ. – 1999. – № 3/4.
- Клименко О.* Гончарі кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. Традиційний напрямок // НМ. – 2000. – № 1/2.
- Клименко О. О.* Народна кераміка Опішні на зламі ХІХ–ХХ ст. // Українське мистецтво і архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К., 2000. – С. 152–164.
- Клунний Я., Клунний Г.* Альбом українських узорів: гладь, вирізування, мережка. – К., 1915.
- Кляп П. І.* Лозоплетіння у селі Ізі: НПЗ. – Ужгород, 1969.
- Книш Б. В.* Локальні художні особливості гуцульських кептарів // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2002. – Вип. V. – С. 162–169.
- Кобальчинська Р.* Хатні писанкові прикраси // НМ. – 2009. – № 1/2. – С. 69–71.
- Кобилінська Н.* Килими Житомирського Полісся // НМ. – 2000. – № 3/4.
- Кобильченко О.* Мережане диво Лариси Шаран // Панорама. – 2004. – 10 квітня.
- Коваленко А.* Художня різьба на Полтавщині // НТЕ. – 1995. – № 1.
- Коваленко Т., Щербак В.* У вирі узорів Полтавщини // НМ. – 2006. – № 1/2.
- Коваль Я.* Непроминальний чар витинанки: [про майстриню Л. Процик] // Чарівне веретено: Нариси [зб.] / Упоряд. А. Данилюк. – Л., 1990. – 86 с.
- Козакевич М. З.* Дерев'яний посуд та вироби з лози, рогози і соломи: Довідник по фондах Українського державного музею етнографії та художнього промислу Академії наук УРСР. – К., 1956.
- Козій Г.* Особливості тканих рушників Переяславщини з суцільною побудовою композиції (кін. ХІХ – поч. ХХ ст.) // Pereyaslavica. Наукові записки. Збірник наукових статей. – Переяслав-Хмельницький, 2009. – Вип. 3 (5).
- Козій Г.* Узорноткани скатерті (каталог фондової збірки НІЕЗ «Переяслав») // Pereyaslavica. Наукові записки. Збірник наукових статей. – К., 2008. – Вип. 2 (4).
- Колупаєва А. В.* Українські кахлі ХІV – початку ХХ ст. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевисть. – Л., 2006. – 383 с.
- Колчуняк Г.* Народні хрести в Коломиїщині. – Л., 1918.
- Колядки і щедрівки: Автентичні / Упоряд. М. Пилипчак; ілюстр. З. Косицької, М. Косицької. – К., 2007. – 127 с.: ілюстр.
- Косицька З.* Методи народної педагогіки у виховному процесі недільної дитячої школи: З практики Свято-Макаріївського храму // Вісник православної педагогіки. – К., 2000. – № 1. – С. 71–77.
- Косміна Т.* Сільське житло Поділля. Кінець ХІХ – ХХ ст.: Історико-етнографічне дослідження. – К., 1980.
- Костишина М.* Український народний костюм Північної Буковини. Традиції і сучасність. – Чернівці, 1996.
- Красовський І.* Матеріальна культура лемків північних схилів Карпат ХІХ–ХХ століть // Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. – 1988. – № 13.
- Красовський Л. Д.* Камінь і дерево в народних промислах лемків // НТЕ. – 1987. – № 5.
- Краткие очерки кустарных промыслов Черниговской губернии инженера-технолога Н. Пакульского. – К., 1898.
- Кратюк О.* Різьбяр по дереву Василь Девдок // НТЕ. – 1975. – № 4.
- Кржеміньський К.* Стінні розписи на Уманщині. Мотиви орнаменту. – Кам'янець-Подільський, 1927.
- Кривенюк О.* Українські узори з Київщини, Полтавщини й Катеринославщини: вирізування й настилування. – К., 1928. – Вип. 1.
- Кролевецькі кустарі // Всесвіт. – 1928. – № 7.
- Кубицька Н. В.* Гончарські осередки Кульчина та Рокити кінця ХІХ–ХХ ст. (історія, типологія, художні особливості): Дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 2006.
- Кулик О.* Українське народне художнє вишивання. – К., 1958.
- Кульчицька О. Л.* Народний одяг західних областей України ХІХ–ХХ століття: Альбом. – К., 1959. – 16 с.: 71 табл.
- Куницька М.* Михайло Міняйло. На пошану охтирському різьбярєві // НМ. – 1998. – № 12.
- Курилич М.* Гуцульський орнамент / Упоряд., передм., післям. та дод. Л. М. Довгої. – К., 2001. – 128 с.

- Курилло Т.* Збройництво на Лемковской Руси в XVII–XVIII веках: [істор. замітки]. – Перемишль, 1924. – 45 с.
- Курочкін О.* Новорічні свята українців: Традиції і сучасність. – К., 1978. – 191 с.: ілюстр.
- Кустарно-промислова кооперація й кустарна промисловість Чернігівщини // Українська кооперація. – Х., 1923. – № 3.
- Кустарные промыслы в Киевской губернии. Итоги анкетного и местного обследования, проведенного Киевской губернской управой по поручению губернского земского собрания. – К., 1912.
- Кустарные промыслы Подольской губернии. – К., 1916.
- Кушинь О. В.* Косівська кераміка другої половини ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 2011.
- Лаврук М. М.* Гуцули Українських Карпат (етнографічне дослідження): Монографія. – Л., 2005. – 288 с.
- Лапа В.* Полтавські різьбярі Я. Халабудний, В. Гарбуз. – Х., 1937.
- Латанський С., Безыменский И.* О гончарах Запорожского края // Декоративное искусство СССР. – 1966. – № 12. – С. 44–45
- Лащук Ю.* Народне мистецтво Українського Полісся. – Л., 1992.
- Лащук Ю.* Скульптура из рогазы // ДИ. – 1983. – № 4.
- Лащук Ю.* Тетерівські різьбярі // НТЕ. – 1979. – № 5.
- Лащук Ю.* Закарпатська народна кераміка. – Ужгород: Закарпатське обл. книжково-газетне вид-во, 1960.
- Лащук Ю. П.* Кераміка // ІУМ: У 6 т. – К., 1970. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 340–350.
- Лащук Ю. П.* Кераміка // ІУМ: У 6 т. – К., 1969. – Т. 4. – Кн.1. – С. 285–290.
- Лащук Ю. Ф.* Украинская народная керамика XIX–XX ст.: Автореф. дисс. ... докт. искусствозведения. – К., 1971. – 46 с.
- Левитська Л.* Селянський стінний розпис на Поділлі (Зіньківський та Солобоковецький р-ни). – К., 1928. – 29 с., VI арк.: ілюстр.
- Леонтович М.* Опішнянська промкооперація // Вісник промислової та промислово-кредитової кооперації України. – 1927. – № 6. – С. 43–44.
- Лесів В.* Ключ від писаної скрині // Жовтень. – 1983. – № 1.
- Лисенко С. И.* Очерки домашних промыслов и ремесл Полтавской губернии. Промыслы Лохвицкого уезда. – Полтава, 1904. – Вып. III.
- Лозоплетіння Галини Кучер / Авт.-упоряд. М. Селівачов. – К., 2001. – 27 с.: ілюстр.
- Луганець В.* І фантазій дощі сріблясті... [про майстриню витинанки Галину Хміль] // Ранок. – 1985. – № 4.
- Луковська О.* Творча і педагогічна діяльність Василя Цюня // НЗ. – 2006. – Вип. 31-2. – С. 164–166.
- М. Г. [Грушевський Марко]* Дытячи забавки та гры усяки // КС. – К., 1904. – Т. 86. – С. 51–105.
- Майстри витинанки. Всеукраїнське свято «Українські витинанки» м. Могилів-Подільський: Каталог. – Могилів-Подільський, [1993]. – [40 с.]: ілюстр.
- Макисько Т. С.* До історії Львівської школи художніх промислів та декоративно-ужиткового мистецтва // Українське мистецтвознавство. – 1971. – Вип. 2.
- Малина В.* Таланты Прибужья. – О., 1988.
- Малюта І.* Килимарниця Марія Походенко // НТЕ. – 1984. – № 2.
- Мамина коліскова: Зб. автентичних нар. колісанок / Упоряд. М. Пилипчак, ілюстр. З. Кошицької. – К., 2003. – 28 с.: ілюстр.
- Марія Буряк: Альбом / Автор-упоряд. Є. Шевченко; вступ. ст. Є. Шевченко, В. Щербак. – К., 2005.
- Марфа Тимченко: Альбом-каталог / Автор і упоряд. Є. Шевченко; вступ. ст. Є. Шевченко, В. Щербак. – К., 2007.
- Маслов Л.* Дерев'яні церкви Холмщини та Підляшшя. – Краків, 1941.
- Маслова Г.* Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX в. // Восточнославянский этнографический сборник. – М., 1956.
- Матасяк М.* Гуцульські художні металеві вироби українців Східних Карпат. – К., 1951.
- Матейко К. І.* Народна кераміка західних областей Української РСР. – К., 1959.
- Мельничук Л.* Гончарство Поділля в другій половині XIX – XX століттях.: Історико-етнографічне дослідження. – К., 2004. – 350 с.
- Мережа кустарно-промислових шкіл // Вісник промислової та промислово-кредитової кооперації України. – 1927. – № 2.
- Местечкін Г.* Саїнські витинанки // Соціалістична культура. – 1974. – № 9.
- Метка Л.* Гончарна артіль інвалідів «Селянин» у селі Гаромське Дніпропетровської області (1931–1937) // УКЖ. – 2004. – № 2/3. – С. 139–143.
- Митрополит Іларіон. Трираменний хрест з скісним підніжком – національний хрест України. – Вінніпег, 1990.
- Мищенко Г.* Синтетичний різновид образності Василя Корчинського // НМ. – 2008. – № 3/4. – С. 42–44.
- Мищенко Г.* Мистецтво має бути дієвим у житті суспільства // Микола Теліженко: Витинанка: Альбом. – К., 2007. – С. 7–9.
- Моздир М. І.* Українська народна дерев'яна скульптура. – К., 1980.
- Молинь В.* Народне мистецтво Гуцульщини та Покуття в художньо-культурному житті Галичини другої половини XIX – першої третини XX століття: Дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 2011.
- Молинь В.* Неординарна постать Володимира Гуза // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. – К., 2005. – Вип. 5. – С. 347–352.
- Мощенко К.* Академік Микола Біляшівський як музейний робітник // Український музей. – К., 1927. – Ч. 1.



- Музей українського народного декоративного мистецтва: Альбом / Авт.: А. Ф. Вялець, Л. С. Білоус [та ін.]; фотозйомка М. К. Андреева. – К., 2009.
- Мусієнко П.* Полтавський різьбяр Прокіп Юхименко // НТЕ. – 1964. – № 6.
- Мусієнко П.* Школа народних майстрів // НТЕ. – 1982. – № 3. – С. 81–83.
- Навроцька З.* Василь Парахін та його школа // НМ. – 2008. – № 1/2.
- Найден О.* Українська народна іграшка. Сміслові та образні основи // ОМ. – 1991. – № 3. – С. 27–30.
- Найден А. С.* Люди и куклы // ДИ. – 1987. – № 5.
- Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / Відп. ред. Я. Запаско. – К., 1969. – 191 с.: ілюстр.
- Народне мистецтво Галичини й Буковини. – К., 1919.
- Народні майстри Вінниччини: Довідник / Уклад. Т. Цвігун, Н. Сентемон, Т. Гец. – Вінниця, 2009. – 120 с.: ілюстр.
- Народні художні промисли УРСР: Довідник. – К., 1986.
- Некрасова М. А.* Народное искусство как часть культуры. – М., 1983.
- Нельговський Ю. П.* Експедиція на Чернігівщину // Вісник Академії архітектури УРСР. – 1948. – № 3.
- Несен І.* До питання про вивчення гончарства на Півдні України // Українське гончарство: Науковий збірник за минулі літа. – К.; Опішне, 1993. – Кн. I. – С. 321–326.
- Нестеренко П.* Барвисте дерево Київщини // НМ. – 1997. – № 2. – С. 36–39.
- Нечипоренко І.* Опыт работы Богуславской фабрики «Победа» по совершенствованию технологии ручного узорного ткачества. – М., 1974.
- Нечипоренко С.* Декоративні тканини та килими України: Альбом-посібник. – К., 2005.
- Николаєва Т. О.* Український костюм. Надія на ренесанс. – К., 2005.
- Никорак О.* Килими // Народні художні промисли: Довідник. – К., 1986.
- Никорак О.* Сучасні художні тканини Українських Карпат. – К., 1988.
- Никорак О.* Тенденції розвитку сучасного ткацтва Карпатського регіону // НТЕ. – 1987. – № 1.
- Никорак О.* Українська народна тканина XIX–XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості. – Л., 2004. – Ч. I.
- Никорак О.* Художнє ткацтво // Лемківщина: У 2 т. – Л., 2002. – Т. 2.
- Новацький В., Уварова І.* В сторону человека // ДИ. – 1983. – № 12.
- Одрехівський Р.* Різьбярство Лемківщини. – Л., 1998.
- Олена Пчілка.* Українське селянське малювання на стінах // Записки історико-філологічного відділу. – 1929. – Кн. XXIII.
- Олійник О.* Традиційні художні тканини Покуття кінця XIX – середини XX ст. (типологія, художні особливості, система виражальних засобів): Дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 1997.
- Орел Л.* Українські рушники (історико-культурологічне дослідження). – Л., 2003.
- Островський Г.* Сім'я Шкрібляків // Жовтень. – 1988. – № 10.
- Отчёт выставки прикладного искусства и кустарных изделий. 19 февраля – 1 мая 1906 г. – К., 1907.
- Очерки домашних промыслов и ремесел Полтавской губернии. – О., 1900. – Ч. 1.
- Падовська О.* Килими Поділля: дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 1994.
- Панчук Ф.* Ларисині витинанки: [про майстра витинанки Ларису Шаран] // Вінниччина. – 1995. – 8 березня.
- Паньків В. Я.* Лемківські майстри різьби по дереву. – К., 1953.
- Параска Хома: Альбом / Автор і упоряд. В. А. Качкан. – К., 1983.
- Парахін В.* Відродження художньої обробки деревини // ОМ. – 1997. – № 1.
- Пелагея Глущенко: Альбом / Авт. вступ. ст. та упоряд. Б. Бутник-Сіверський. – К., 1977. – 20 с., 54 ілюстр.
- Петриківка: Альбом репродукцій. – Д., 2001.
- Плавтов Л.* Краткий обзор кустарных промыслов Черниговской губернии. – Чернигов, 1914.
- Плекаймо національні святині // НМ. – 2007. – № 3/4.
- Полтавський художній музей: Альбом. – К., 1982.
- Полянская Е. В.* Народная одежда гуцулов Раховского района // Карпатский сборник. – М., 1972.
- Пономар Л.* Диво рукописне // НМ. – 2000. – № 3/4. – С. 32–35.
- Пошивайло О.* Етнографія українського гончарства. Лівобережна Україна. – К., 1993. – 408 с.
- Пошивайло О.* Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України: Гетьманщина. – Опішне, 1993.
- Придатко Т.* Деревообробні промисли у центральних та східних областях України // НТЕ. – 1982. – № 4.
- Програма для збирання діточих забавок і матеріалів до діточих забав // Літературно-науковий вісник. – Л., 1901. – Т. XV. – Кн. IX.
- Променицький К.* Українська радянська народна різьба по дереву 1917–1940 рр. // НТЕ. – 1959. – № 1.
- Протокол інструкторської наради при Всеукраїнській спілці кустарно-промислової кооперації // Українська кустарна спілка. – Х., 1923. – № 4/5.
- Проценко Л.* Витинанка у дитячій творчості: Посіб. метод. рек. – К., 2007. – 15 с.: ілюстр.

- Прядка В.* Триєнале наївного малярства // НМ. – 1997. – № 1. – С. 12–17.
- Прядка В.* Шляхи розвитку українського народного мистецтва // НТЕ. – 1989. – № 4.
- Рерг Л.* Художній переборний тканий промисел на Україні // Вісник промислової та промислово-кредитової кооперації України. – 1927. – № 7.
- Риженко Я.* Килимарство і килими Полтавщини. – Полтава, 1928.
- Риженко Я.* Гончарство Полтавщини (до виставки кераміки 25 XII 1929 р. – 25 I 1930 р.). – Полтава, 1930. – 16 с.
- Родина Шкрібляків: Альбом / Авт.-упоряд. Р. В. Захарчук-Чугай. – К., 1979.
- Романова Т., Денисенко Н.* Художнє різблення Гуцульщини (за матеріалами колекції Музею українського народного декоративного мистецтва) // Музеї народного мистецтва та національна культура: збірник наукових праць / За ред. д-ра мист-ва М. Селівачова. – К., 2006.
- Ротач П.* Листи Петра Верни до Миколи Коленова // НТЕ. – 1991. – № 6.
- Ряст Ю.* Мати й сонях: [поезії; ілюстр.-вигинанки З. Косицької]. – К., 1997. – 58 с.: ілюстр.
- Сакович І. В.* Народна керамічна скульптура Радянської України. – К., 1970.
- Самойлович В.* Народна архітектура України в ілюстраціях. – К., 1999. – № 77–79.
- Самойлович В.* Поліхромія в архітектурі народного житла // НТЕ. – 1957. – № 3.
- Самокиш М.* Мотиви українського орнаменту: Альбом. – С.Пб., 1902.
- Свенціцький І.* Ілюстрований провідник по Національному музеєві у Львові. – Жовква, 1913. – 36 с.: ілюстр.
- Селівачов М.* Анатолій Колошин. Відродження чернігівського різблення // Київ. – 1990. – № 8.
- Селівачов М.* Відроджуючі різьбярські традиції // НТЕ. – 1983. – № 6.
- Селівачов М.* Еволюційні процеси в українській народній орнаментіці кінця XIX – XX століть // НТЕ. – 1995. – № 1.
- Селівачов М.* З лози, ліщини, рогози // Наука і суспільство. – 1982. – № 2.
- Селівачов М.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К., 2005. – 400 с.: ілюстр.
- Селівачов М.* Нові тенденції і проблеми деревообробного промислу // Художні промисли: теорія і практика. Збірник наукових праць / Відп. ред. О. К. Федорук. – К., 1985.
- Селівачов М.* Орнаментика // Поділля: Іст. етногр. дослідж. – К., 1994. – С. 465–484: ілюстр.
- Селівачов М.* Різьбярський доробок Валентина Нагнибиди // НТЕ. – 1989. – № 4.
- Селівачов М.* Творчий доробок В. В. Лупійчука // НТЕ. – 1976. – № 6.
- Селівачов М.* Юрій Шкрібляк і його внесок у розвиток українського образотворчого мистецтва // НТЕ. – 2002. – № 5/6.
- Селівачов М. Р.* Народне мистецтво і сучасність. – К., 1980.
- Селівачов М. Р.* Словник спеціальної лексики українського народного лозоплетіння // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології. – К., 2002.
- Селівачов М. Р.* Українське народне лозоплетіння // НТЕ. – 1987. – № 3.
- Селівачов М., Ханко В.* Сучасне різьбярство Полтавщини // ОМ. – 1978. – № 3.
- Сибіберт І.* Сучасний решетилівський килим // НТЕ. – 1960. – № 1.
- Сивак В.* Житло та його внутрішнє планування. Екстер'єр // Лемківщина. Матеріальна культура: У 2 т. – Л., 1999. – Т. 1.
- Сидоренко Г.* Килимарство Полтавщини // НТЕ. – 1959. – № 1.
- Сидорович С.* До історії розвитку народного ткацтва в Косівському районі Станіславської області // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1957. – Вип. III.
- Сидорович С.* Орнаментальні композиції українських народних тканин XIX – початку XX ст. // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К., 1963. – Вип. VII–VIII.
- Сидорович С.* Художня тканина західних областей УРСР. – К., 1979.
- Скрипник Г.* Музеї-скансени і популяризація народної культури // НТЕ. – 1982. – № 3. – С. 73–78.
- Скрипник Г. А.* Етнографічні музеї України. – К., 1989.
- Слободян О.* Пістинська кераміка XIX – першої половини XX ст. – Косів; Чернівці, 2004.
- Слободян О.* Пістинський центр гончарства XIX – першої половини XX ст. (Історія, типологія, художні особливості, майстри): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 2001. – С. 16.
- Соколов А. М.* Гончарные кустарные учебные заведения: Отчет 1900-1901 // Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. – С.Пб., 1903. – С. 51–68.
- Смолій Ю.* Петриківський цвіт на Володимирській гірці // НМ. – 2001. – № 3/4. – С. 16–19.
- Смолій Ю.* Надія Білокінь // НМ. – 1999. – № 1/2.
- Смолій Ю.* Петриківське малювання: Народна й мистецтвознавча термінологія // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології: Наук. зб. пам'яті М. Трохименка. – К., 2002. – Вип. IV. – Т. 1. – С. 89–100.
- Собачко-Шостак Г.* Мистецький альбом / Авт.-упоряд. Шевченко Є. І., Шестакова О. І. – К., 2008.
- Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко: Древности русские. Кресты и образки.* – К., 1899. – Вип. 1.
- Соломченко О.* Гуцульське народне мистецтво і його майстри. – К., 1959.



- Соломченко О.* Народні таланти Прикарпаття. – К., 1969.
- Соломченко О.* Сучасні художні промисли Прикарпаття. – К., 1979.
- Соломченко О. Г.* Ганна Герасимович – заслужена майстриня народної творчості України // Мистецькі студії' 02. Проблеми, дослідження, постаті. – Косів, 2002. – С. 150–154.
- Сополига М.* Перлини народної архітектури. – Пряшів, 1996.
- Спанатій Л.* До історії гончарного промислу Миколаївщини // УКЖ. – 2002. – № 3. – С. 74–75.
- Спаська Є.* Подорожі по Чернігівщині: уривки з щоденників, рр. 1921–1926; головним чином про гончарство чернігівське // Українське гончарство. Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне, 1995. – Кн. 2. – 576 с.
- Спаська Є.* Глечик з хрестиком: Етюд з циклу «Чернігівське гончарство» // Матеріали до етнології та антропології. – 1929. – Т. XXI–XXII. – Ч. I. – С. 35–41.
- Спаська Є.* Орнамент бубнівського посуду // Матеріали до етнології. – К., 1929. – Вип. II. – С. 201–223.
- Спаська Є.* Шльонський ганчарський круг: Другий етюд з циклу «Чернігівське ганчарство» // Матеріали до етнології. – 1929. – Вип. II. – С. 104–110.
- Спенсер Г.* Основание психологии. – М., 1876. – Т. 4.
- Співак В., Фізер І.* Українська витинанка: Метод. вказівки до вивчення курсу «Українська витинанка» з практикумом у навч.-вироб. майстернях для студ. IV-го курсу. – Черкаси, 2007. – 48 с.: ілюстр.
- Срезневский И. И.* Словарь древнерусского языка. – М., 1989. – Т. 1. – Ч. 2.
- Срезневский И. И.* Словарь древнерусского языка. – М., 1989. – Т. 3. – Ч. 2.
- Станкевич М.* Витинанка як вид народної творчості // ОМ. – 1980. – № 5. – С. 26–28.
- Станкевич М.* Дохристиянська генеза дерев'яних сакральних пам'яток XVII–XIX ст. // Альманах'94. – Л., 1995.
- Станкевич М.* Українське художнє дерево. – Л., 2002.
- Станкевич М.* Українські витинанки кінця XIX – початку XX ст. // НТЕ. – 1981. – № 5. – С. 74–79.
- Станкевич М.* Українські витинанки радянського часу // НТЕ. – 1986. – № 6. – С. 40–45.
- Станкевич М.* Українські витинанки. – К., 1986. – 122 с.: ілюстр.
- Статива О.* Майстер декоративного розпису Надія Білокінь: Альбом. – К., 1966. – 12 с., 29 табл.
- Стебельський Б.* Школа деревного промислу у Яворові і дещо з історії дерев'яних промислів Яворівщини // Яворівщина і Краковеччина: Регіональний історико-мемуарний збірник. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1984.
- Стельмащук Г.* Декоративно-ужиткове мистецтво Житомирщини // Збірник наукових праць кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної Академії мистецтв. Мистецтвознавчий автограф. – Л., 2008.
- Стельмащук Г.* Народні художні промисли Тернопільщини // ОМ. – 1981. – № 3.
- Стиль модерн у процесі розвитку українського народного та декоративного мистецтва: Матеріали круглого столу. 5 жовтня 2007 р., МУНДМ / Упоряд. Л. Білоус, С. Яценко. – К., 2008.
- 110 раритетів Львівського історичного музею / Авт. тексту Б. М. Чайковський, С. В. Богданов, В. Є. Голдованська та ін.; кер. Б. М. Чайковський. – Л., 2003. – 240 с.
- Студенець Н.* Традиційний стінопис Поділля: кінця XIX – першої половини XX століття. – К., 2010. – 224 с.: ілюстр.
- Субтельний О.* Україна: історія / Пер. з англ. Ю. Шевчука. – К., 1991. – 512 с.
- Суха Л.* Артіль ім. Клари Цеткін в Решетилівці Полтавської області // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К., 1961. – Вип. IV.
- Суха Л. М.* Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини XIX – XX століть. – К., 1959. – 104 с.
- Танадайчук С.* Витинанки. Витинанкові іграшки. – К., 2000. – 48 с.: ілюстр. – (Серія «Бердичівське народне мистецтво»).
- Танадайчук С.* Декоративне мистецтво: Розпис. Пластика. Витинанки. Писанки. – Бердичів, 1998. – Вип. 17. – 48 с.: ілюстр. – (Серія «Бердичівське народне мистецтво»).
- Тарасенко В. М., Петрова А. И.* Конструирование и производство плетеной мебели. – М., 1983.
- Тарнович Ю.* Лемківщина. Матеріальна культура. – Краків, 1941.
- Татарин М.* Солом'яних капелюхів майстер // Вінницькі відомості. – 1998. – 22 жовтня.
- Титаренко В.* Свято витинанки у Могилів-Подільському // НМ. – 2008. – № 1, 2. – С. 30–32.
- Титаренко В.* Миски Поділля: Альбом. – К., 2007.
- Тихонюк О.* Витинанка у художньо-педагогічному процесі // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2009. – Вип. 15, 16. – С. 212–217.
- Тихонюк О.* Чиста лінія Людмили Мазур // Артанія. – 2010. – № 4. – Кн. 21. – С. 40–45.
- Тищенко О. Р.* Гончарне мистецтво Луганщини // НТЕ. – 1958. – № 3.
- Труш І.* Виставка українських артистів // Артистичний вісник. – 1905. – № 5.
- Тульщина, село Орлівка. Вишивки низзю: Альбом. – Кам'янець-Подільський, 1902.
- Українська керамологія: Національний науковий щорічник / За редакцією доктора історичних

- наук Олеся Пошивайла. – Опішне, 2002. – Кн. 2. – С. 186–188.
- Украинское народное искусство: Ковроделие, ткачество, вышивка, роспись, гончарные изделия. – М.; Ленинград, 1938. – 23 с., 54 ілюстр.
- Украинское народное творчество: В VI сериях. – Серия II. Ковры. – Вып. 1.
- Украинское народное творчество: В VI сериях. – Серия III. Рукодельные работы. – Вып. 1. Ручники, шитые цветной бумагой. – С.Пб., 1912.
- Украинское народное творчество: В VI сериях. – Серия III. Рукодельные работы. – Вып. 2. Ручники, шитые цветными нитками. – Полтава, 1913.
- Украинское народное творчество: В VI сериях. – Серия III. Рукодельные работы. – Вып. 3. Хусточки, шитые цветной бумагой. – Полтава, 1913.
- Украинское народное творчество: В VI сериях. – Серия IV. Древоделие. – Вып. 1. Резные пряничные и кафельные формы и проч. – М., 1912.
- Украинское народное творчество: В VI сериях. – Серия IV. Резьба по дереву. – Вып. 2. Предметы домашнего и хозяйственного обихода. – М., 1912.
- Украинское народное творчество: В VI сериях. – Серия VI. Гончарные изделия. – Вып. 1. Типы украинской гончарной посуды. – М., 1913.
- Українська народна вишивка: Альбом. – Х., 1936.
- Українське народне мистецтво. Декоративні тканини: Альбом. – К., 1956.
- Українське народне мистецтво. Живопис. – К., 1967. – 62 с., 182 ілюстр.
- Українські витинанки. Ретроспективна виставка: Каталог / Упоряд. та автор вступ. ст. М. Станкевич; МХП АН УРСР. – Л., 1981. – 23 с.: ілюстр.
- Федоренко-Коляда В.* Стінні розписи в Миколаївському та Херсонському районах // Архітектура Радянської України. – 1938. – № 4/5.
- Федорук О.* Сучасна полтавська народна різьба // НТЕ. – 1974. – № 3.
- Федорук О.* Українське дерев'яне різьблення // Наука і культура. Україна. 1979. – К., 1980.
- Федорук О. К.* Микола Бутович: життя і творчість (повернуті імена). – К.; Нью-Йорк, 2002.
- Фіголь Д. І.* Українська народна іграшка // Довідник по фондах Українського Державного музею етнографії та художнього промислу Академії наук УРСР. – К., 1956.
- Фіголь М.* Металопластика та інші художні ремесла стародавнього Галича // ЗНТШ. – 1994. – № 224.
- Франко І.* Етнографічна експедиція на Бойківщину // *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. – К., 1982. – Т. 36.
- Фриде М.* Гончарство на юге Черниговщины // Материалы по этнографии. – 1926. – Т. 3. – С. 45–58.
- Фриде М.* Форма й орнамент посуду з Поділля // Науковий збірник ленинградського товариства дослідників української історії, письменства та мови. – К., 1928. – Вип. II. – С. 81–92.
- Фурман В.* Полтавське різьблення. Сильові ознаки. Майстри. Роботи // НМ. – 2000. – № 3/4.
- Ханко В.* Полтавщина: плин мистецтва, діячі. Мистецтвознавчі праці. – К., 2007
- Ханко В.* Класичне різьбярство Полтавщини // ОМ. – 1991. – № 4.
- Ханко В.* Різьбярі з Великих Будищ // НМ. – 2001. – № 1/2.
- Ханко В.* Різьбярство Полтавщини в 1917–1941 рр. // НТЕ. – 1982. – № 4.
- Ханко В.* Словник мистців Полтавщини. – Полтава, 2002.
- Ханко В.* Мистецтво гончарів старої Полтавщини // УКЖ. – 2001. – № 2. – С. 24–29.
- Ханко В.* Осередки гончарства на Полтавщині // Українське гончарство: Науковий збірник за минулі літа. – К.; Опішне, 1993. – Кн. I. – С. 411–417.
- Ханко О.* Поставмуцькі миски // НМ. – 2000. – № 3/4.
- Хоткевич Г. М.* Музичні інструменти українського народу. – Х., 1930.
- Художні промисли України: Альбом / Упоряд. Н. Кисельова, Н. Попенко. – К., 1979.
- Цибульова Т. К., Гаврилова Г. Ф.* Ручне вишивання. – К., 1982.
- Чабан М.* Кустарний відділ на виставці 1910 року в Катеринославі // НМ. – 2009. – № 1/2.
- Чаговець Т.* Розкрилоє мрій береги... // Чарівне веретено. – Л., 1990.
- Чаговець Т.* Хотовецьке шавароплетення // НТЕ. – 1979. – № 2.
- Чайківська В.* Така доля Танадайчука... // ОМ. – 2003. – № 1.
- Червяк К.* Килимарство на Коростенщині // Наш край. – 1929. – № 1/2.
- Чорний П.* Виставка господарсько-промислова в Коломиї. – Станіславів, 1881.
- Чугай Р.* Мистецтво Яворівщини. – К., 1979. – 144 с.: ілюстр.
- Чугай Р.* Ткацтво // Бойківщина: історико-етнографічне дослідження. – К., 1983.
- Чугай Р. В.* Народне декоративне мистецтво Яворівщини. – К., 1979.
- Чурлу М.* Кримськотатарський килим // НМ. – 2002. – № 3/4. – С. 50–54.
- Шевченко Є.* Народна деревообробка в Україні. Словник народної термінології. – К., 1997.
- Шевченко Л.* Соціалістическіе преобразования в культуре и быте рабочих Кролевецкой ткацкой артели им. 20-летия октябрьской революции // СЭ. – 1954. – № 4.

- Шевчук А.* Основи родоводу Сергія Танадайка // ОМ. – 1999. – № 3/4.
- Шевчук А.* Українська образотворчість: пошуки істини. – К., 2007. – 401 с., СХІ арк. ілюстр.
- Шинкаренко Д.* Гімн матері-землі: [про творчість О. Шинкаренко] // НМ. – 2003. – № 3/4.
- Широцький К.* Очерки по истории декоративного искусства Украины. – К., 1914. – Т. 1. – 141 с.: ілюстр.
- Шкурпела С., Панічева Н.* Минуле і сучасне гончарства Межиріччя на Сумщині // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. За рік 1994. – Опішне, 1995. – Кн. 2. – С. 129–138.
- Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. – Л., 2005.
- Шмагало Р.* Зруйновані гончарні осередки Наддніпрянщини // Артанія. – 1995. – Кн. І. – С. 48–50.
- Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст. Структурування, методологія, художні позиції. – Л., 2005. – 527 с.
- Шнейдер Г. А.* Основы художественной обработки металла. – К., 1988. – 168 с.
- Шудря Є.* Подвижниці народного мистецтва. – К., 2003.
- Шульга З.* Барви і школи ткацьких осередків Західної України кінця ХІХ – ХХ ст. // ОМ. – 2002. – № 2. – С. 69–72.
- Шульгіна Л.* Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі // Матеріали до етнології. – К., 1929. – Вип. ІІ. – С. 111–187.
- Шухевич В.* Гуцульщина: у 5 ч. – Л., 1899–1908.
- Шухевич В. О.* Гуцульщина. Ч. 1, 2. – Верховина, 1997. – 352 с.: ілюстр. – (Репринт / Наукового тов. ім. Шевченка, 1899 р.).
- Щепотьєва М.* Розписи хат в с. Ходоровця на Кам'янецьчині. – К., 1928. – 30 с.: ілюстр., 6 табл.
- Щербаківський В.* Орнаментация української хати. – Рим, 1980. – 47 с., 22 ілюстр. – (Серія «Українське народне мистецтво»).
- Юрій та Семен Корпанюки: Альбом / Вступ. ст. та упоряд. Г. І. Пудик. – К., 1974.
- Юсипчук М.* Стійкість народних традицій // НТЕ. – 1992. – № 1.
- Ющенко О. О.* Виставка плетених виробів // НТЕ. – 1985. – № 1.
- Ямчинська Г.* Витинанка – тривкий пам'ятник народної творчості // Кожному мила своя сторона: Краєзнавчі нариси про видатних людей, минуле Житомирщини, обряди і звичаї населення краю: [зб.]. – Житомир, 1997. – 192 с.
- Яремко Б. І.* Народні музичні інструменти // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. – К., 1987.
- Ясиновський В.* Братина. Перший всеукраїнський симпозиум художньої різьби по дереву «Сіверщина – 2006» // НМ. – 2006. – № 3/4.
- Яцевський В.* Народні художні промисли західних областей України // НТЕ. – 1958. – № 4.
- Яців Р.* Георгій Нарбут // Куманець. – 1994. – № 1.
- Bielowski A.* Pokucie // Czas. – Krakow, 1857. – Т. 6.
- Falkiewicz K.* Galicyjski przemysł domowy na wystawie wiedeńskiej. – Lwow, 1890.
- Falkiewicz K.* Przewodnik informacyjny po wystawie etnograficznej, urządzone w Tarnopolu. – Tarnopol, 1877.
- Grabowski J.* Polska sztuka ludowa: Wycinanka ludowa. – Warszawa, 1955. – 135 s., 76 rab.
- Hankiewicz Cl.* Die Kilimwebwrai und die Kilimweberschule des Wl.R.v.Fedorowicz in Okno. – Wien, 1894.
- Kaindl R. F.* Die Huculen. – Wien, 1894.
- Karzeniewski J.* O Huculach. – Lwow, 1899.
- Katalog Krajowej wystawy rolniczej i przemysłowej we Lwowie. – Lwow, 1877.
- Katalog powszechnej wystawy Krajowej we Lwowie roku 1894. – Lwow, 1894.
- Kobielski S.* Polska broń: Broń palna. – Wrocław; Warszawa; Krakow; Gdańsk, 1975. – 202 s.
- Kolbeżg O.* Rus Karpatska. – Wrocław; Poznań, 1870. – Т. 54.
- Komarowska M.* Pastierske umenie. – Bratislava, 1987.
- Konkurs muzeum przemysłowego miejskiego we Lwowie na projekty zabawek dla dzieci. – Lwow, 1904.
- Niemczynowski W.* Przemysł zabawkarski za granicą // Przewodnik przemysłowy. – 1896. – № 1.
- Obradović M.* Zvučne igračke seoske dece v Bosni i Hercegovini // Рад. VII – ог конгреса савеза фолклориста Југославије у Охриду 1960. године. – Охрид, 1964.
- Oryzyna I.* Przemysł ludowy w Polsce. – Warszawa, 1937.
- Pančuhova E.* Drevení ľudoví hračky. – Martin, 1988.
- Prydatkewicz P.* Ze sprawozdań szkół zawodowych w Galicyi za rok 1899/1900 // Przewodnik przemysłowy. – 1900. – № 20.
- Reinfuss R.* Ludowe kowalstwo artystyczne w Polsce. – Warszawa, 1983.
- Rocznik Statystyki Galicji. – Lwow, 1897.
- Seweryn T.* Polskie zabawki ludowe. – Warszawa, 1960.
- Sprawozdanie dyrekcji Miejskiego Muzeum Przemysłowego we Lwowie za lato 1877–1910. – Lwow, 1911.
- Sprawozdanie P.* Teofila Merunowicza z podrzyzy odbytej kosztem funduszu krajowego w celu studjyw nad przemysłem wyrobu zabawek dla dzieci. – Lwow, 1882.
- Turkawski S.* Wspomnienia Czarnogyri. – Warszawa, 1880.

*Vagilevič I.* Huculove obyvatelē vychodnego pohofī Karpatskeho // Časopis českego museum. – Praga, 1838–1839. – Т. 12.

*Węgrzynowicz L.* Zdobienie serkyw owczych // Polska sztuka ludova. – 1955. – № 1.

*Wyjicki K. W.* Huculy // Stare gawedi i obrazy. – Warszawa, 1840. – Т. 2.

## АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

Архів ІН НАНУ. – Ф. 1, оп. 2, спр. 338, зош. 1, 2; спр. 339, зош. 1.

Архів ІН НАНУ. – Ф. 16, спр. 11, № 64.

Архів ІН НАНУ. – Ф. 3, спр. 2, арк. 84, ілюстр. 173.

Архітектурні деталі хат. Малювання аквареллю. – НА ІА НАНУ. – Ф. 9, спр. 94, арк. 17.

*Бежкович О.* Фото зразків українського настінного розпису. – 1924. – НАФРФ ІМФЕ ІН НАНУ. – Ф. 51–8, од. зб. 80, арк. 10.

*Бушен В.* Настінний розпис у народній архітектурі України. Академія архітектури Української РСР. Інститут художньої промисловості. – К., 1952 – Машинопис. (рос. мовою). – Архів НДІТІАМ, методфонд № 266, арк. 1–10.

Лист Собачко до Новицької – НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 48-2, оп.12.

Листування Д. Щербаківського. 150 листів. Рукописи. – НА ІА НАНУ. – Ф. 9, спр. 168/к 444, арк. 55-58 зв.

НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 43-6, спр. 248, № 82, 84.

НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 48-5, од. зб. 49, арк. 6.

НАФРФ ІМФЕ ІН НАНУ. – Ф. 14-5/ 173, од. зб. 36 (фото).

*Спаська Є.* Кролевець. – Машинопис, 1928–1960 рр. – НАФРФ ІМФЕ НАНУ. – Ф. 48, од. зб. 14, арк. 153.

*Суха Л. М.* Народне мистецтво України ХІХ – початку ХХ ст. // Архів ІН НАНУ. – Машинопис. – 1956. – 41 арк

Хатній розпис. Малюнки аквареллю. – НА ІА НАНУ. – Ф. 9, спр. 95, арк. 6, 8, 18.

ЦДІАЛ. – Ф. 808, оп. 5, спр. 269, арк. 4.



## СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

- НАПНУ – Національна академія педагогічних наук України  
ВДНГ – Виставка досягнень народного господарства  
ВКМ – Волинський краєзнавчий музей  
ВМЗ – Васильківський майоліковий завод  
ВОКМ – Вінницький обласний краєзнавчий музей  
ВОЦНТ – Вінницький обласний центр народної творчості  
ВХК – Вижницький художній коледж  
ВЦВК – Всесоюзний Центральний Виконавчий Комітет  
ДАВО – Державний архів Волинської області (м. Луцьк)  
ДАПО – Державний архів Полтавської області  
ДАРО – Державний архів Рівненської області  
ДИ – Декоративное искусство СССР  
ДІКЗД – Державний історико-культурний заповідник м. Дубна  
ДНІМ – Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д. І. Яворницького  
ДХМ – Дніпропетровський художній музей  
ЗМНАП – Закарпатський музей народної архітектури та побуту (Ужгород)  
ЗНТШ – Записки наукового товариства імені Т. Г. Шевченка (Львів)  
ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України  
ІН НАНУ – Інститут народознавства Національної академії наук України  
ІР НБУВ – Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського.  
ІУМ – Історія українського мистецтва: у 6 томах  
ІФКМ – Івано-Франківський краєзнавчий музей  
КДІДПМД – Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука  
КІПДМ ЛНАМ – Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв  
ККМ – Кременецький краєзнавчий музей  
КМЕ – Краківський музей етнографії ім. С. Удзеля  
КМІТЧ – Козелецький музей історії ткацтва Чернігівщини  
КМНМІПГ – Косівський музей народного мистецтва і побуту Гуцульщини  
КПДІМЗ – Кам'янець-Подільський державний історичний музей-заповідник  
КПХІПШ – Кам'янець-Подільська художньо-промислова профшкола  
КУСТАРПРОМСПІЛКА – Кустарна промислова спілка  
КХПНМ – Київський художньо-промисловий і науковий музей  
ЛДКДУМ ім. І. Труша – Львівський державний коледж декоративного та ужиткового мистецтва ім. І. Труша  
ЛІМ – Львівський історичний музей  
ЛММВ – Літературно-меморіальний музей с. Вілія  
ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв  
МЕХП ІН НАНУ – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної академії наук України (Львів)  
МІБ – Музей історії Богуславщини  
МКМ – Млинівський краєзнавчий музей  
МНАПЛ – Музей народної архітектури та побуту у Львові  
НА ІА НАНУ – Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України (Київ)  
НАРКОМОС – Народний Комісаріат освіти  
НаУКМА – Національний університет «Києво-Могилянська академія»  
НАФРФ ІМФЕ НАНУ – Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України  
НДІТІАМ – Науково-дослідний інститут теорії та історії архітектури та містобудування (Київ)  
НЗ – Народознавчі зошити  
НЗХ – Національний заповідник «Хортиця» (Запоріжжя)  
НІЕЗ «Переяслав» – Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав»  
НІКЗ «Чигирин» – Національний історико-культурний заповідник «Чигирин»  
НМНМГП – Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського (Коломия)  
НМ – Народне мистецтво  
НМЗУГО – Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному  
НМІУ – Національний музей історії України  
НМКМ – Нетішинський міський краєзнавчий музей  
НМЛ – Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького  
НМНАПУ – Національний музей народної архітектури та побуту України (Київ)  
НМУНДМ – Національний музей українського народного декоративного мистецтва (Київ)  
НСМНМУ – Національна спілка майстрів народного мистецтва України  
НСХУ – Національна спілка художників України  
НТЕ – Народна творчість та етнографія / Народна творчість та етнологія  
НТШ – Наукове товариство імені Т. Г. Шевченка  
НЦНК «МІГ» – Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара»



- ОДІКЗ – Острозький державний історико-культурний заповідник  
ОМ – Образотворче мистецтво  
ПКМ – Полтавський краєзнавчий музей  
ПМА – Польові матеріали автора  
ПХМ – Полтавський художній музей  
РЕМ – Російський етнографічний музей (Санкт-Петербург)  
РКМ – Рівненський краєзнавчий музей  
СК – Советская культура  
СКМ – Сумський краєзнавчий музей  
СРСР – Союз Радянських Соціалістичних Республік  
СХУ – Спілка художників України  
СЭ – Советская этнография  
ТКМ – Тернопільський краєзнавчий музей  
УКЖ – Український керамологічний журнал  
УКРХУДОЖПРОМ – Об'єднання народних художніх промислів  
УКМ – Ужгородський краєзнавчий музей  
УКС (Українкустарспілка) – Українська спілка кустарно-промислової кооперації
- УРСР – Українська Радянська Соціалістична Республіка  
ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтва  
ХДПУ / ХНПУ – Харківський державний педагогічний університет ім. Г. Сковороди / Харківський національний педагогічний університет ім. Г. Сковороди  
ЦВК УРСР – Центральний Виконавчий Комітет УРСР  
ЦДАВОВУ – Центральний державний архів вищих органів влади та управління (Київ)  
ЦДІАУЛ – Центральний державний історичний архів України (Львів)  
ЧІМ – Чернігівський історичний музей ім. В. В. Тарновського  
ЧКМ – Чернівецький краєзнавчий музей  
ЮНЕСКО – (англ. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, UNESCO) Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури

## ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Авдеєнко Наталія 247, 248  
Авдієнко Антоніна 247, 248  
Агафонов Сергій 252  
Алейба І. 230  
Алексеев В. 229  
Амбіцький Мирон 8, 209  
Амбіцький Юрій 8, 209  
Ангелюки, династія 78  
Анджієвський Г. 67  
Андрішуляк І. 43  
Андронович Л. 84  
Андрощук Віктор 158  
Андрусяки, династія 61  
Андрущенко Анастасія 82  
Андрущенко Тетяна 273  
Андрюк Н. 39  
Анікієнко Ф. 66  
Антоник Каталіна 69, 83  
Антонович Є. 250  
Аронець Василь 150  
Аронець Ганна 150  
Арофікін Є. 97  
Артем'єва О. 43  
Арутенянц Л. 42  
Архимович Василь 155  
Атаманюки, династія 61  
Атамась Григорій 130  
Атамась Іван 130  
Атамась Петро 130  
Бабак Микола 146  
Бабенко Володимир 163, 303  
Бабенко Н. 43  
Бабенко Ольга 82, 86, 87  
Бабина Н. 43  
Бабій Г. 241  
Бабіч Людмила 239, 248, 249  
Багрії, династія 133  
Багрій Д. 124  
Багрій Іван 134  
Багрій Олександр 124  
Багрій Параска 297  
Багрій Яким 134  
Бажан В. 109  
Байда 154  
Баймамедова Шефіка 88  
Бакусевиц Богдан 155  
Бакусевиц Володимир 155  
Бакусевиц Євген 155  
Бакусевиц Мар'ян 155, 158  
Балагурак Іван 205, 206, 208  
Балаж М. 37  
Балицький Андрій 129  
Балицький Филімон 129  
Балицький Павло 137  
Балицький Степан 137  
Балун Ольга 82  
Бандиль Василь 75  
Банник Марія 41, 288  
Баранюк Надія 150  
Баранюк Петро 203, 205  
Баранюк Танасій 208  
Баранюк Юрій 208  
Барбарич Любов 81  
Бардачевський Василь 156  
Баркар Жанна 249, 251  
Барчаковський Антон 157  
Батюк Степан 241  
Бацуца Ганна 148  
Бацуца Катерина 148  
Бацуца Марія 148  
Бацуца Одарка 148  
Бацуца Олександра 148  
Бацуца Яків 123, 148, 149  
Бачинська Л. 24  
Бачинський Дмитро 172, 173, 175  
Башурин М. 98  
Бежкович О. 271  
Бездільний Микола 244  
Безпальча Лариса 243  
Безсмертна Текля 265  
Безсмертна Л. 224  
Бейсюк Оксана 151  
Бембовик Г. 154  
Бендик Я. 154  
Бенч Василь 206  
Бенч Григорій 206, 208  
Бердаль Микола 208  
Бережна Параска 66, 82  
Бережний Іван 133  
Бережнюк Ф. 229  
Березовська П. 7, 25  
Бернацький Михайло 208  
Берчан П. 56  
Берченко Євгенія 257–264  
Бесідинська С. 84  
Бех О. 57  
Бех У. 56  
Белінський Олександр 129  
Библюки, династія 84  
Бизов С. 98  
Биков І. 226  
Бібік Дмитро 138  
Бібік Іван 139  
Бібіки, династія 138  
Біблюк І. 68  
Бідула Василь 210  
Білай І. 229  
Білан М. 11  
Біланенко Є. 35  
Білас М. 39  
Білас О. 43  
Біла-Цедик В. 43  
Біленська Ганна 151  
Білецька В. 103  
Білецька Марія 155  
Білецька Н. 240  
Білецькі, династія 78  
Білик Іван 8, 121, 134

- Білик М. 17  
 Білик-Пошивайло Анастасія 8, 134, 135  
 Білокінь Надія 236, 265, 283, 284  
 Білокрила К. 85  
 Білокур Катерина 227, 285, 287, 288  
 Білоока Уляна 148  
 Білоокий Василь 148  
 Білоокий Корпо 147, 148  
 Білоскурська Марія 154  
 Білоскурський Микола 6, 121  
 Білоскурський Михайло, династія 151  
 Білоскурський Осип 6, 121  
 Білоскурські, династія 151  
 Білоткач А. 59  
 Білоус Григорій 131  
 Білоус Оксана 265, 296  
 Білоус Мирон 251  
 Білоус Христина 250  
 Білявська А. 18  
 Біляк Василь 134, 135  
 Біляк Параска 134  
 Біляшівський Микола 9, 198, 221, 302, 303  
 Близнюки, династія 84  
 Боб'юк Палагна 296  
 Бович І. 68  
 Бович Ю. 68  
 Бовичі, династія 62, 84  
 Богдан Ганна 296  
 Богдан Зоя 249  
 Богинич Л. 33  
 Богуцька Р. 98  
 Богуш Ганна 247  
 Боднар О. 24  
 Божко Марія 274  
 Бойко Володимир 295  
 Бойко Ганна 80  
 Бойко Захар 129  
 Бойко Іван 157  
 Бойко О. 37  
 Бойко Я. 226  
 Бойчук Є. 38  
 Бойчук Іван 152  
 Бойчук Михайло 304  
 Болсунова В. 17, 19–22, 65  
 Болтик М. 226, 228  
 Бондар М. 36  
 Бондаренко П. 28, 84  
 Бондаренко А. 213  
 Бондаренко С. 213  
 Бондарчук О. 237  
 Боньковська С. 11  
 Борейко П. 56  
 Боринський Федір 173  
 Боцан М. 56  
 Боцьва Анастасія 123, 133  
 Боцьва Євдоким 123  
 Боцьва У. 123  
 Бочкові, династія 140  
 Братко Іван 155  
 Британ Є. 241  
 Британ Т. 241  
 Бровчук М. 240  
 Бродзянський Григорій 147  
 Брошкевич Степан 159  
 Брюховецький Дмитро 130  
 Брюховецький Михайло 130  
 Брюховецький Никон 130  
 Брюховецький Яків 130  
 Бугаз Марія 148  
 Будзан А. 11  
 Будняк Катерина 248  
 Булецца В. 63  
 Бумба Михайло 209  
 Бурдейна П. 59  
 Бурдяк Марія 247  
 Бурлака К. 241  
 Бурмич Людмила 151  
 Буряк Андрій 141  
 Буряк Ганна 80  
 Буряк Марія 287  
 Бутенко М. 211  
 Бутко Олексій 142  
 Бутник-Сіверський Б. 10, 123, 264  
 Бутович Дмитро 75  
 Бутович Микола 76  
 Бучко Н. 49  
 Бучук П. 84  
 Бушен А. 22, 29, 30  
 Буштап Д. 154  
 Вагилевич Іван 176  
 Вагнер Г. 33  
 Вакуленко Н. 43  
 Валешина М. 248  
 Валова В. 67  
 Валукінський М. 257, 264, 265  
 Валько О. 176  
 Ванда Г. 248  
 Ванджурак Василь 211  
 Вандзух Василь 172  
 Вапнярська Ірина 291  
 Варава Володимир 216  
 Варвинська Явдоха 135  
 Варвинський Микола 136  
 Вареннік Л. 43  
 Василящук Г. 7, 38, 62  
 Василенко Олена 7, 31, 32, 33  
 Васильєва Валентина 242, 244  
 Васильківська Надія 285  
 Васильківський М. 20  
 Васильківський Сергій 15, 198  
 Васильчук А. 158  
 Ватаманюк М. 85  
 Ватрич Катерина 195  
 Вах Галина 116  
 Вахрамеева Г. 250  
 Вашурина К. 42  
 Ващук О. 228  
 Ведель І. 227  
 Вексляр Петро 77  
 Великодна Олександра 7, 31, 32, 33  
 Венгжинович Леопольд 321  
 Веприк Никифор 141  
 Вербицька Г. 62  
 Вербицький Л. 179

- Вербівська Надія 8, 151  
 Вербівський Олександр 151  
 Верди, династія 76  
 Вердиба Андрій 155  
 Верезак А. 38  
 Верес В. 57  
 Верес Г. 7, 57, 68  
 Верес О. 57  
 Вереси, династія 57  
 Верна Петро 202, 206  
 Вернигора Іван 128  
 Вернигора Карпо 128  
 Вернигора Панас 128  
 Вертелецькі Арсеній 157  
 Веселовська Н. 41  
 Весеніна Наталія 247  
 Вешелені Є. 37, 69  
 Винник З. 49  
 Винник-Драбик О. 43  
 Виноградський Володимир 213  
 Висич О. 17  
 Вислинський Дмитро 155  
 Вислинський Євген 155  
 Вислинський Мирон 155  
 Висота Микола 129  
 Витвіцький С. 179  
 Вишневецька Варвара 135  
 Вівчар Г. 226  
 Візичканич Гафія 83  
 Візичканичі, династія 76  
 Віктюк Юрій 226  
 Вінницька С. 229  
 Вінничук П. 222  
 Вінтоняк Г. 40, 96  
 Вінтоняк Марія 84, 240  
 Вінтоняк Микола 113, 114, 116  
 Вінцюк Касіян 158  
 Вітковська Людмила 286  
 Владимірова О. 249  
 Власенко Параска 6, 7, 16, 20, 23, 28, 29, 124, 279, 280–289  
 Власійчук Дмитро 244, 247, 251  
 Влос Антон 152  
 Влос Яків 152  
 Вовк (Селянська) Віра 250  
 Вовк Василь 236, 243, 284  
 Вовк Марія 80  
 Вовк Наталка 6, 80  
 Вовк Ольга 249  
 Возниця О. 40, 96  
 Возняк Казимир 152  
 Волинець Любова 43  
 Волкова Лілія 247  
 Волкогони, династія 131  
 Воловик Г. 228  
 Володимірова В. 88  
 Волошенко Андрій 126  
 Волошенко Леонтій 126  
 Волошенко Марія 126  
 Волошенко Михайло 126  
 Волошенко Петро 126  
 Волошенко Юхим 126  
 Волошин А. 153  
 Волощук Вікторія 150  
 Волощук Ганна 150  
 Волощук Іван 153  
 Волощук Катерина 150  
 Волощук Михайло 153  
 Волощук Павло 152  
 Волощук Стефанія 150  
 Волощук Франц 150  
 Волощук Яків 152  
 Волощуки, династія 84, 150  
 Воринський Ф. 172  
 Воробець В. 210  
 Воробйова Ольга 250  
 Ворожит Віктор 213, 214  
 Ворона К. 35  
 Воронич Іван 211  
 Воропай О. 110  
 Врочинська Г. 11  
 Врублевський Йосип 147  
 Врублевський Франко 147  
 Вучкан В. 230  
 Габорак Андрій 205  
 Габорак Ілько 205  
 Габорак Петро 172  
 Гаврилюк Ганна 148, 297  
 Гаврилюк Кирик 158  
 Гавриляк С. 166  
 Гавриш Богдан 211  
 Гавриш Іван 211  
 Гавриш О. 67  
 Гавриш Х. 84  
 Гавришків М. 229  
 Гаврищук Н. 38  
 Гагенмейстер В. 266, 270  
 Газдик Василь 8, 153  
 Гайдара Іван 123  
 Гайдари, династія 133  
 Гайталович Кароль 152  
 Гакке Б. 172, 174  
 Галаган Дмитро 134  
 Галаган Іван 134  
 Галаган Харлампій 134  
 Галамага Світлана 227  
 Галан С. 75  
 Галас Іван 8, 153  
 Галас Михайло 8, 153  
 Галас В. 230  
 Галаша Г. 37  
 Галинський Л. 225  
 Галицька С. 67  
 Галушка Сергій 140  
 Галущенко Григорій 137  
 Галь Г. 211  
 Гангарчик Станіслав 113  
 Ганжа Л. 29, 87  
 Ганжа О. 89  
 Ганжа Петро 134  
 Ганжа Степан 88, 89  
 Ганущак М. 62, 68  
 Гапон Ганна 82  
 Гарас Г. 39

- Гарас Є.59  
 Гаращук Н.43  
 Гарбуз Василь 199–202, 206, 211, 212  
 Гарбузинський Володимир 155  
 Гарбузинський Роман 155  
 Гарбузинський Степан 155  
 Гарварт Таїсія 249  
 Гаркуша Л. 33  
 Гарнага Архип 126  
 Гарнага Василь 126  
 Гарнага Герасим 126, 127  
 Гасанова К. 248  
 Гасюк О. 38  
 Гафійчук Я. 40  
 Гевкан Юрій 153  
 Гейко І. 225  
 Генда М. 43  
 Геник Є. 39  
 Геник М. 39  
 Генке М. 68  
 Геппенер Н. 10, 146  
 Герасим'юк І. 38  
 Герасименко Агафон 145  
 Герасименко Г. 67  
 Герасименко Яким 6, 7, 124, 139, 144–146  
 Герасименко Яків 6, 7, 124, 139, 144–146  
 Герасимович Г. 7, 38, 62, 76, 77  
 Герасимчук Іван 147  
 Геращенко Михайло 129  
 Герман Анна 244  
 Герус Л. 11  
 Гетьман Саусин 146  
 Гилюн Антін 136  
 Гіді Андре 154  
 Гладиревський Гнат 123, 132, 133  
 Гладій Михайло 295  
 Гладуни, династія 76  
 Глушко П. 60  
 Глушко Панас 129  
 Глущенко М. 81  
 Глущенко Пелагея (Поліна) 6, 23, 29, 239, 265  
 Гнатики, династія 137, 284  
 Гнатченко Григорій 137  
 Гнатюк В. 76  
 Гнатюк І. 222  
 Гнилякевич М. 43  
 Гнипа М. 125  
 Гнідий Федір 142  
 Говоруха Г. 241  
 Гоголь М. 201, 202, 207, 212, 214, 215  
 Голик М. 67  
 Голинський Г. 244  
 Голоботовська В. 230  
 Головатенко Марія 82  
 Головацький Яків 175, 190  
 Головка Каленик 131  
 Головка О. 35  
 Гололобова К. 257  
 Голуб Антін 201  
 Гольбенберг Й. 223  
 Гоменюк (Гоменюк-Мельник) Софія 8, 286, 287  
 Гоменюк Ірина 8, 286, 287  
 Гондурак Іван 172  
 Гондуряк-Кіндяк Петро 172  
 Гонечова Н. 43  
 Гончар Андрій 145  
 Гончар В. 154  
 Гончар Григорій 145  
 Гончар Данило 145, 147  
 Гончар Іван 6, 7, 124, 144, 145, 304  
 Гончар Лука 145  
 Гончар Мильон (Омелян) 145  
 Гончар Митрофан 145  
 Гончар Михайло 145  
 Гончар Мойса (Мусій) 145  
 Гончар О. 287  
 Гончар Семен 145  
 Гончар Степан 145  
 Гончар Тома (Хома) 145  
 Гончаренко Степан 137  
 Горбанко А. 36  
 Горбань О. 257  
 Горбатюки, династія 78  
 Горбач Р. 35  
 Горбачевський М. 266  
 Горбова Катерина 77  
 Горбова О. 62, 68  
 Горбовий І. 97  
 Горбовий Р. 68  
 Горбові, династія 62, 63, 84  
 Горбунов Володимир 126  
 Гордина Л. 34  
 Гординський Святослав 76, 77  
 Гордієнко О. 43  
 Горіла Валентина 251  
 Горілей Сергій 121  
 Горілей Симон 132  
 Горлицька Н. 36  
 Горобець П. 37  
 Городинська М. 82  
 Городинська Оксана 247  
 Городинська Л. 224  
 Горчан С. 154  
 Горький М. 201, 207  
 Гоцуляк А. 228  
 Гоцуляк Ірина 239  
 Гоцуляк Марія 228, 247, 250  
 Грабовецька П. 240  
 Грабовська Г. 31, 35, 36  
 Грабовський Й. 239  
 Греблюк Параска 240  
 Гrepиняк Микола 208  
 Гречанівська Н. 31, 34, 88  
 Гречанова Ганна 243, 245, 248  
 Гречка Митрофан 143  
 Гриб Тетяна 134  
 Гриб Феодосія 124, 132  
 Грива Марія 265  
 Гривняк С. 154  
 Григоренко Г. 37, 43  
 Григус Григорій 147  
 Григус Іван 147  
 Грималюк Василь 209  
 Грималюк Іван 7, 209



- Грималюк Юрій 209  
 Гриневич Теодор 75  
 Гринчак Іван 117  
 Гринь Гордій 139  
 Гринь Григорій 32, 33  
 Гринюк Євдокія 240  
 Грипич Ганна 135  
 Грицай С. 96  
 Грицишин Д. 31  
 Грицишин Я. 38  
 Грищук Григорій 158  
 Грищук Іван 158  
 Громова Любов 136  
 Громовий Дмитро 136  
 Гросс К.301  
 Грунь Зоя 142  
 Грушевський Марко 302  
 Грушовенко Дмитро 131  
 Гудак В. 11  
 Гудилко Н. 249  
 Гудим-Левкович Юлія 221  
 Гудько А. 56  
 Гуз Володимир 7, 76, 77, 205, 208  
 Гулей Ф. 40  
 Гулінський Е. 154  
 Гулінський О. 154  
 Гуляєва Наталія 251  
 Гулярин А. 134  
 Гунько А. 39  
 Гуржій-Крохмаленко Клавдія 243, 247  
 Гушул О. 40  
 Давидова Наталія 16, 221, 279, 281, 281, 304  
 Данилевська Надія 250  
 Данилюк Я. 308  
 Даніно С. 37  
 Данченко Л. 126, 127, 131  
 Дащенко М. 67  
 Дацінька Іван 121, 134  
 Дацун П. 227  
 Даць О. 97  
 Дашкевич Д. 84  
 Девда М. 225, 230  
 Девда О. 225  
 Девдюк Василь 173, 175, 203–205  
 Девдюк М. 208  
 Дейнека Ольга 210, 226  
 Дейнеко 139  
 Демиденко Н. 28  
 Демків О. 38  
 Демченко Антін 137  
 Демченко Іван 137  
 Демченко Трохим 134  
 Демчишин Н. 226  
 Демчишина М. 228  
 Демчук Є. 56  
 Денисенки, династія 133, 138  
 Денисенко А. 88  
 Денисенко Кость 144  
 Денисенко М. 128  
 Денисенко С. 24  
 Денисенко Федір 144  
 Дерев'янка А. 248  
 Дерибас І. 42, 43  
 Дериболот, сестри 279  
 Деркач Марія 289  
 Дерцені В. 69  
 Дерцені І. 37  
 Джереновська О. 229  
 Джумська Марія 147  
 Джура Горпина 80, 81  
 Джуранюк Валентина 8, 151  
 Джуранюк Й. 68, 84  
 Джуранюк Юрко 77  
 Джуранюки, династія 62, 63  
 Джуряк Марія 296  
 Дзвінчук Тарас 113  
 Дикоплавленко Г. 17  
 Дищук Світлана 249  
 Діденко Ганна 135  
 Діденко Онисія 133  
 Дідур О. 228  
 Дмитренко Т. 146  
 Дніпровська Л. 248  
 Добжанський А. 146  
 Добровольська І. 38  
 Добровольська М. 40  
 Добрянська І. 275, 277  
 Довбуш Г. 85  
 Довгаль Параска 202  
 Довгошия Василь 20, 281, 282  
 Довень М. 224  
 Довжанин С. 230  
 Домарицький Яків 155  
 Домброван Ольга 82  
 Домбровська Т. 36  
 Доян Опанас 167  
 Драган Микола 170  
 Драгомир Володимир 248  
 Дроб'язки, династія 139  
 Дроб'язко Анастасія 139  
 Дроняк Орися 85  
 Друслик Василь 172  
 Друслик Олекса 172  
 Дручків Василь 173, 205  
 Дручків Григорій 173  
 Дручків Іван 173  
 Дручків Кирило 205  
 Дручків Микола 205  
 Дручків Петро 173  
 Дручків Федір 205  
 Дручківі, династія 172  
 Дубина Наталія 247  
 Дубинка Ніна 136  
 Дубинський Павло 143  
 Дубчак Лідія 85  
 Дугельна Марія 134, 135  
 Дугельна Уляна 133  
 Дугельний Яків 133  
 Дудар І. 67  
 Дудник Л. 122  
 Дудчак Дмитро 173, 175, 185  
 Дудчак Іван 172, 175, 180  
 Дудчак Лука 176  
 Дудчак М. 172

- Дудчак Никора 172, 173, 175, 180  
 Дудчаки, династія 172, 178, 192  
 Думнич Олена 83  
 Дядинюк Василь 75, 76  
 Дяків С. 157  
 Дяченки, династія 133  
 Дяченко Н. 98  
 Евенбах Є. 236, 257–259, 262–265  
 Екстер Олександра 16, 281, 304  
 Елиїв Зенон 295  
 Елиїв Ярослав 295  
 Ерліх Л. 251  
 Еюпова Сабріє 88  
 Євтух О. 37  
 Євтушок К. 243  
 Ємельянова Є. 36  
 Єременко І. 143  
 Єрмоленко Ганна 27  
 Єфімова Олександра 251  
 Жачко П. 240  
 Железняк О. 7  
 Желеховський Іван 147  
 Желеховський Стах 147  
 Желеховський Франко 147  
 Живко Валентина 146  
 Животовський Семен 134  
 Жиглінська Л. 65  
 Жидіна А. 35  
 Жилак Г. 84  
 Жмак К. 225  
 Жолтовський П. 174, 178, 179, 191  
 Жук А. 11  
 Жук Ігор 246  
 Жупанкова Домна 274  
 Журавльова А. 18  
 Журба Арсен 129  
 Журба Митрофан 129  
 Журба Савва 129  
 Журовська Ганна 274  
 Забашта Г. 98  
 Заблоцька М. 82  
 Заблоцька С. 98  
 Заборонюк О. 154  
 Забудська Галина 274  
 Завадюк А. 40  
 Завгородній Василь 215  
 Завгородній Іван 284  
 Завійський Мирон 213  
 Заглада Ніна 317  
 Загрійчук О. 240  
 Загула С. 230  
 Задорожна Оріся 81  
 Задорожна Т. 86  
 Задорожний Іван 132  
 Задувайло А. 31, 35, 36  
 Заєць Г. 228  
 Заклинський Б. 238  
 Закринь Я. 143  
 Залозецький В. 176  
 Залозна Н. 18  
 Замкова Валентина 247  
 Запаренко О. 123  
 Запаско Я. 11  
 Запічна Олена 247  
 Запорожець Ганна 274  
 Зарембська М. 40  
 Зарембський А. 266, 274  
 Зарицька Євгенія 151  
 Зарицька Марія 174  
 Зарицький Петро 152  
 Захаржевський О. 142  
 Захарчук-Чугай Р. 11, 250  
 Захарюк Г. 85  
 Зацаринний Іван 129  
 Зацаринний Юхим 129  
 Зацеркляний Микола 8, 211, 212  
 Зварич М. 230  
 Здоренко Василь 129  
 Здоренко Степан 129  
 Зеленко Н. 108  
 Земський Теофіл 155  
 Зіневич Наталія 247  
 Зінич Олексій 136  
 Зінич П. 63  
 Зінченко Марія 81  
 Зінченко Наталія 81  
 Зінченко Петро 130  
 Зінчук Олена 285  
 Зозуленко З. 21  
 Зозуляк Іван 148  
 Зозуляк Марія 148  
 Зондюк Антоній 152  
 Зондюк Микола 152  
 Зяткіна Ірина 249  
 Іванець П. 80  
 Іванийчук Олекса 172  
 Іваницька Тетяна 82  
 Іванишин Е. 62  
 Іванів Федь 238  
 Іванова Р. 36  
 Іваньков Анатолій 213, 214  
 Іванюк М. 43  
 Івахів Іван 79  
 Івашків Г. 11  
 Ігнатенко Я. 66  
 Ігнатієва Т. 98  
 Ігнатченко С. 42, 43  
 Ізай В. 230  
 Ілик Софія 295  
 Ілляш Іван 213  
 Іловайський 201  
 Ілюк Олекса 152  
 Ілюк Розалія 150  
 Ілюк Юрій 150  
 Інюшина Л. 98  
 Ісаєва Ганна 284  
 Ісупова Н. 128  
 Іськів Л. 98  
 Іщенко Василь 157  
 Іщук Григорій 157  
 Їжак Григорій 137  
 Їжак Сергій 137  
 Кабак Євмен 131  
 Кабин Василь 203, 205

- Кабин Микола 208  
 Кабин-Вербівська Оксана 151  
 Кавацюки, династія 61  
 Кавуненко Є. 273  
 Кавунник Йосип 137  
 Кавунник Назар 136  
 Кадаш Іван 167  
 Казанцев Я. 213  
 Каленич Наталя 134  
 Калениченко Галина 286, 289  
 Каленюк О. 250  
 Калинич В. 84  
 Калинчак Д. 84  
 Калиняк М. 40  
 Камінський Сергій 130  
 Каніболодська Г. 32  
 Канцир Мотря 274  
 Канюка Степан 130  
 Капець Валентина 285  
 Капиця В. 228  
 Капніст В. 142  
 Капустинська Євдокія 240, 247  
 Каравай І. 98  
 Караванська О. 98  
 Кара-Васильєва Т. 11  
 Карась В. 83  
 Каращук Катерина 42  
 Кардаш Н. 43  
 Кариков Федір 133  
 Карловський Є. 156  
 Кармазіна Тетяна 247  
 Карпенки, династія 137  
 Карпенко Дмитро 137, 227  
 Карпенко Йосип 137  
 Карпов Микола 129  
 Карпович Михайло 148  
 Карпуша В. 279  
 Касіянчук Федір 148  
 Касіянчук Явдоха 148  
 Касяненко Мотря 265  
 Катрич Ганна 274  
 Кафарський Юрій 247  
 Кахнікевич Василь 151, 152  
 Кахнікевич Марія 152  
 Кахнікевич Надія 152  
 Кахнікевич Ф. 151  
 Кахнікевичі, династія 151  
 Качуровський Дмитро 147, 148  
 Кашков Д. 230  
 Кашков М. 230  
 Кашук І. 131  
 Квартюк П. 84  
 Квасницька Валентина 247  
 Кваша Василь 207  
 Кейра Ф. 301  
 Кернер Мотрона 128  
 Кесла Андрій 304  
 Кечеджі Т. 98  
 Кива Г. 38  
 Кизименко А. 123  
 Килим'юк Т. 230  
 Киризиук П. 222  
 Кирик В. 223  
 Кирик Михайло 79  
 Кирилюк Є. 230  
 Кириченко Пилип 131  
 Кирячок Григорій 134, 135  
 Кисіль Іван 149  
 Китриш Галина 135  
 Китриш Григорій 123  
 Китриш Михайло 8, 123, 135  
 Китриш Уляна 123  
 Китриш Федот 123  
 Китриш Яків 123  
 Китриші, династія 133  
 Кишко Василь 165  
 Кищак Василь 206, 208  
 Кищак Іван 206, 208  
 Кищак Степан 206, 208  
 Кияниця Іван 136  
 Кияниця Петро 136  
 Кікоть Михайло 150  
 Кіндій Ярослава 113, 115  
 Кісичук Арсенія 116, 117  
 Кіт М. 235  
 Кіщук Василь 115, 116, 208  
 Кіщук Ілько 112, 172, 173, 175, 180, 184, 184, 191, 192  
 Кіщук Микола 7, 205, 208, 230  
 Клащуняк Микола 105  
 Клащуняк Євдокія 105  
 Клащуняк І. 38  
 Клешня Марія 265  
 Клим П. 38  
 Клименко М. 21  
 Клименко О. 35  
 Клименко У. 35  
 Климова О. 43  
 Клок В. 36  
 Клопотун Т. 37  
 Клюпа Євдокія 284  
 Ключек Олена 77  
 Книжник Іван 126, 127  
 Кобальчинська Р. 248  
 Кобзар Степан 138  
 Кобзаренко А. 228  
 Кобзаренко Ю. 228  
 Кобзарі, династія 138  
 Кобільники, династія 78  
 Кобчук-Іванчуків Микола 172  
 Кобчук-Яковейчин Юрій 172  
 Коваленко В. 128  
 Коваленко Горпина 265  
 Коваленко Л. 42  
 Ковалик Мирослав 230  
 Ковалик Н. 230  
 Коваль Іван 201  
 Коваль Михайло 64, 158  
 Коваль Панфило 130  
 Коваль О. 230  
 Коваль С. 229  
 Коваль Я. 67  
 Ковальчук Володимир 158  
 Ковальчук Юхим 158

- Ковальчук Роман 227  
Ковалюк Г. 230  
Ковач Ю. 63  
Ковбаса М. 66  
Ковбашин Агафія 240  
Ковжун П. 76  
Ковпак Є. 20  
Ковпак Омелян 132, 133  
Ковцуняк П. 84  
Когутяк Роман 211  
Кожокарь Георгій 289  
Козак Оріся 8, 150  
Козак-Ділетта Іванна 151  
Козачок М. 28  
Козровська Валентина 249  
Козловецький В. 226, 228  
Козловська М. 43  
Козявко Олена 249, 251  
Козяр Т. 57  
Козяр-Бондарева О. 68  
Койда Агей 131  
Кокуцяк Ганна 296  
Коленов Микола 212  
Коліжко Пелагея 149  
Колісник П. 85  
Коліщук В. 40, 43  
Колодяжна Л. 248  
Коломієць Захар 134  
Коломієць Степан 122, 134  
Коломієць І. 221  
Колоша Олексій 213  
Колошин Анатолій 214  
Колошин Андрій 214  
Колубай Явдоха 149  
Комар В. 229  
Комаровська Марія 321  
Комашко Павло 199  
Кондратенко П. 211  
Кондратець О. 18  
Кондратюк Ксенія 273  
Кондратюк Пелагея 273  
Коноваленко Я. 67  
Кононенко Петро 124, 134  
Конська Віра 247  
Концевич Ліна 251  
Кордуба Мирон 297  
Коренійовський Іван 157  
Коренійовський Федір 157  
Корешков О. 98  
Коржовий Г. 154  
Коржук М. 7, 24, 25, 37  
Коржук П. 37  
Корзаченко Катерина 246  
Корзун А. 31, 41  
Кормош І. 37  
Корнієнко В. 43  
Коровицький О. 97  
Король А. 226  
Король Степанида 274  
Король Ялина 274  
Коронкова Євдокія 274  
Коронь Д. 224  
Коротич П. 87  
Корпанюк В. 7, 208  
Корпанюк В. В. 208  
Корпанюк Петро 181, 24  
Корпанюк Семен 204, 205, 208  
Корпанюк Юрій 204, 205, 208  
Корпанюки, династія 78, 84  
Корсовська Олена 247  
Корчинський Василь 241, 246  
Коршунова О. 43  
Корякін Валентин 8, 213, 225  
Корякіна Р. 227  
Косаківський В. 250  
Косарева Ніна 118  
Косарик О. 227  
Косик Н. 43  
Косицька З. 243, 246, 250  
Косміна Т. 262  
Косович Н. 84  
Костельна М. 98  
Костельний Р. 98  
Костецька К. 68  
Костилко І. 225  
Костів К. 43  
Коструб'як А. 151  
Костюк В. 244  
Костюк К. 62  
Костюк У. 37  
Костюкова Валентина 23, 43  
Костюченко О. 43  
Косяченко Дем'ян 129  
Косяченко Оверко 129  
Кот М. 36, 40  
Кот У. 93  
Котельник Н. 37  
Котляревський І. 200, 202, 214  
Коханчук Наталя 146  
Коханюк Є. 40  
Коцай О. 40  
Коцюба Ганна 149  
Коцюба Іван 149  
Коцюбас С. 40  
Коцюбинська Н. 266  
Коцюбинський М. 15  
Кочерга Устя 81  
Кочубей Віктор 200, 201  
Кошак Андрій 208  
Кошак Петро 151, 152  
Кошмак Є. 85  
Кошук К. 67  
Кравець М. 62  
Кравець Мефодій 147  
Кравець Настя 147  
Кравець Павло 147  
Кравців Роман 251  
Кравчук Іван 228  
Кравчук М. 228  
Краковецька З. 40, 96  
Крамаренко Тарас 250  
Красівський Андрій 216  
Красівський С. 210  
Краснова В. 98

- Красовський І. 276  
 Кресанова З. 35  
 Кржемінський К. 266  
 Кривенко Демид 167  
 Кривець Ілля 129  
 Кривицький О. 266, 274  
 Крижанівський Б. 266, 275  
 Крижанівський В. 76  
 Крилюк Катерина 296  
 Крипак Яків 133  
 Критович Марія 244, 247  
 Кричевський Василь 5, 76, 89, 121, 198, 201  
 Кришталь Марія 134  
 Кріль М. 40  
 Кролик Іван 131  
 Крук Олександр 140  
 Круликовський Григорій 147  
 Крутий У. 81  
 Кубаєвич І. 60  
 Кудас Пилип 140  
 Кудас Степан 140  
 Кудіш Зоя 284  
 Кудлик М. 43  
 Куземський М. 240  
 Кузенко І. 230  
 Кузик Тарас 130  
 Кузьменко Ірина 249  
 Кузьменко Григорій 139  
 Кузьменко Матрьона 174  
 Кузьменко Наталія 243  
 Кузьменко Ю. 60  
 Кулик А. 29  
 Кулик К. 68  
 Куліш Андрій 246, 247, 251  
 Кульбака Марія 142  
 Кульбака Петро 142  
 Кульга Марина 82  
 Кулько Гаврило 199  
 Кульчицька Олена 76, 77  
 Кульчицька Ольга 76  
 Кульчицька С. 40  
 Купчик М. 241  
 Куранда П. 37  
 Куриленко М. 76, 77  
 Курили, династія 137  
 Курилло Т. 184  
 Курило Іван 138  
 Курило Петро 137  
 Курило Федір 137  
 Курчак О. 85  
 Кутасевич Р. 42, 43  
 Кухар П. 225  
 Куцик І. 37  
 Кучер Галина 226, 227  
 Кучеренко Василь 131  
 Кучеренко Векла 265, 284  
 Кучеренко Марко 131  
 Кучеренко О. 248  
 Кучма Ірина 251  
 Кушнір І. 43  
 Кушнір Н. 241, 245  
 Кушнірук Г. 230  
 Кушнірчук Панас 172  
 Лавренюк Прокіп 6, 7, 124, 146  
 Лавренюк Сила 146  
 Лавренюк Федір 146  
 Лавруки, династія 84  
 Ладичка В. 82  
 Ладички, династія 75  
 Лазаревський Олександр 302  
 Лазарик Г. 230  
 Лазарович Петро 152  
 Лазарук П. 84  
 Лазоренко В. 212  
 Лазурак Олена 240  
 Лапікура Валерій 246  
 Лапшин Тетяна 285  
 Лахнюк М. 154  
 Лахнюк П. 84  
 Лашта Василь 158  
 Лашта Григорій 158  
 Лашта Іван 158  
 Лашта Мефодій 158  
 Лашта Федір 158  
 Лашук Мотрона 81  
 Лашук Ю. 11, 142, 154  
 Лебеденко Григорій 128  
 Лебіга Л. 98  
 Лебідь Юрій 6, 121, 132  
 Левадська Емма 249  
 Левитська Л. 266  
 Левитська В. 237  
 Левицький Мирон 75  
 Левчук Євгенія 243  
 Левчук Ф. 240  
 Левчук І. 222  
 Лейначук О. 43  
 Леко В. 39  
 Лемзякова Неоніла 211  
 Лемко Микола 153  
 Лемко Михайло 153  
 Леончук Г. 36, 56  
 Лесів С. 244  
 Леся Українка 87, 215  
 Лешевський П. 203  
 Лещук М. 17  
 Линдюк Ганна 296  
 Линдюк Гафія 297  
 Линник Зінаїда 134  
 Линник С. 239  
 Линник-Ступницька Олександра 239  
 Лисенко Іван 289  
 Лисенко М. 18  
 Лисицька Лариса 249  
 Листопад Т. 42, 43  
 Литвиненко М. 223  
 Литвинова С. 18  
 Лифар Віктор 211  
 Лихачова Р. 87  
 Лихвар В. 246  
 Лікун Микола 155  
 Лінська М. 67  
 Ліпошки, династія 131  
 Лісковський Павло 155



- Лісова Катерина 81  
Лісова М. 86  
Лісовий Савелій 129  
Лісовський І. 209  
Лісовський Р. 76, 77  
Ліщенко Андрій 157  
Лобанов М. 224  
Лобода Микола 142  
Лобода Степан 137, 227  
Лободець Йосип 155  
Лобойченко Валентина 136  
Лобойченко Іван 136  
Ломаку А. 88  
Лопатін Василь 201  
Луговий Д. 228  
Лузгіна Лариса 242, 245, 247  
Лукановська Надія 247  
Лукач В. 98  
Лукашевич М. 108  
Лукашенко Петро 147  
Лукашина Н. 227  
Лукинюк М. 84  
Лушійчук Володимир 215  
Лускань Іван 137  
Лутай В. 248  
Луценко Н. 18  
Лучук Дмитро 113, 208  
Лучук Євген 211  
Лучук Роман 113  
Лущик Олександра 128  
Любченко В. 35  
Люта Л. 86  
Лялька Г. 37  
Ляхова-Сиротинська Н. 43  
Ляшко Л. 248  
Магльона Микола 149  
Магльона Мотря 149  
Маєвська Т. 98  
Мазур І. 154  
Мазур Людмила 241  
Мазуренко Іван 149  
Мазуренко Костянтин 149  
Майданюк Е. 84  
Маковійчук-Гумен Любов 117  
Максим'юк П. 84  
Максименко Петро 140  
Максунов В. 213  
Максюти, династія 137  
Мала С. 265  
Маланин Андрій 238  
Малаш І. 228  
Малета Іван 153  
Малета Павло 153  
Малецькі Федір 157  
Малина Прохор 131  
Малиновська Я. 225, 226  
Малиш Г. 82  
Малишко Михайло 129  
Малявська А. 38  
Мамавка В. 154  
Мамалига Н. 43  
Маніта Петро 147  
Маринкевич Тетяна 250  
Марійчук Іван 151  
Маринченко М. 7  
Маркова Н. 43  
Марковський Францішек 152  
Мартинович П. 198  
Мартинюк Г. 84  
Мартинюк Степок 77  
Маруніч Микола 137  
Марунічі, династія 137  
Марушиніч В. 230  
Марушиніч І. 230  
Марущак Микола 213  
Марфіна Ганна 239  
Марченко Микола 156  
Марчук К. 156  
Марчук Явдоха 165  
Масюк Василь 126, 127  
Масюк Зосим 126  
Масюк Каленик 123, 126, 127, 129  
Матанчук Марія 148  
Матвійчук І. 181  
Матейко К. 10, 11  
Матий М. 225  
Мафтик Т. 229  
Мацко Данило 123, 133  
Машкатюк Ганна 149  
Машкевич О. 29, 87  
Мащенко В. 68  
Мегединюк Марко 203  
Медведецька Н. 39  
Медведчук К. 68  
Медвідчук М. 181  
Медвідчук Микола 172, 175, 180, 181, 184, 192  
Медвідчук Михайло 180  
Медвідчуки, династія 172, 192  
Медяник С. 229  
Мелашенко Л. 32  
Мелашенко В. 88  
Мельник Володимир 250  
Мельник Л. 43  
Мельник О. 24  
Мельник Ф. 243  
Мельник Т. 228  
Мельникова Л. 98  
Мельниченко Павло 157  
Мельничук Кирило 172  
Мельничук Л. 11, 147  
Мендович В. 229  
Мендусь В. 146  
Метка Л. 143  
Микитенко Тихін 141  
Миклащук Роман 211  
Микода В. 226  
Миколаєвич С. 59  
Миколайчук І. 154  
Милимко Л. 37  
Мимрик Дмитро 240, 244, 245, 247  
Миндюк Р. 226  
Мирний Ф. 123  
Миронова Є. 8  
Миронович С. 225

- Миронюк О.  
 Мисюк М. 43  
 Михайлюк М. 85  
 Михайлюк О. 85  
 Михалан 140  
 Михалко Л. 166  
 Мицкан Роман 151  
 Мізік Юстина 240  
 Мікулеску В. 229  
 Міленко Валентина 285  
 Мілер М. 153  
 Мілокостова З. 225  
 Мільницькі, династія 78  
 Мільчук Ірина 272  
 Мінаєва А. 67  
 Міненко Захар 131  
 Міняйло Михайло 214  
 Міщенко Фросина 146  
 Могорук І. 230  
 Можаєва Ксенія 274  
 Можаровський Франц 213, 225  
 Можчили, династія 137  
 Можчиль Василь 137  
 Можчиль Дмитро 137  
 Можчиль Захар 137  
 Можчиль Іван 137  
 Можчиль Семен 138  
 Моргун Маркіян 127  
 Мороз Г. 21, 29  
 Мороз Данило 158  
 Мороховець Олена 136  
 Мороховець Тетяна 247  
 Москаленки, династія 133  
 Москаленко Віра 63 124  
 Москаленко М. 223  
 Мотвійчук К. 225  
 Мотика Ярослав 155  
 Мотика Ярослава 155  
 Мотовилець М. 98  
 Мотренко Юхим 132  
 Мохнатчук Гафія 296  
 Мохонько Н. 28  
 Мрига М. 210  
 Мудрик Ф. 154  
 Музика Ярослава 76, 302, 304  
 Музичка П. 209  
 Муляр М. 98  
 Муха Макар 8, 243, 286  
 Муц Ганна 155  
 Муц Дмитро 155  
 Муц Явдоха 155  
 Мущинка Гафія 295  
 М'якоступ Феодосій 132  
 Нагірняк Є. 59  
 Нагловська Надія 297  
 Нагнибіда Валентин 8, 211, 212  
 Надвірна В. 40  
 Назаренко Ірина 285  
 Назарук Мотрона 134  
 Найден О. 11  
 Наконечна Марія 239  
 Наконечний Віктор 248  
 Наливайко Терентій 124, 134  
 Намака Семен 240  
 Нарбут Георгій 304  
 Наріжний Дмитро 142  
 Наріжний Іван 142  
 Насика Михайло 140  
 Насиров Е. 98  
 Натанас К. 36  
 Небесний Дмитро 147  
 Небесний Тимофій 147  
 Недільська С. 82  
 Нелипинська-Бойчук Софія 304  
 Нельговський Ю. 263  
 Несен І. 144  
 Нестерова К. 21  
 Нечай Д. 215  
 Нечай М. 165  
 Нечипоренко І. 67, 68, 88  
 Нечипоренко С. 66  
 Нечипорук Купріян 134  
 Нещенки, династія 140  
 Нижанківський О. 238  
 Низкогуз Арсеній 146  
 Никитюк М. 56  
 Никоненко Б. 213  
 Никончук М. 225  
 Никорак К. 84  
 Никорак О. 11  
 Никорович Надія 152  
 Никорович Сергій 152  
 Нікітченко Володимир 135  
 Ніколаєва Т. 11  
 Ніполишин В. 229  
 Ніполишин С. 229  
 Ніфонтова А. 22  
 Новаківський Олексій 173  
 Новик Є. 138  
 Новики, династія 140  
 Новицька Людмила 243  
 Новобранець Іван 289  
 Новоселя Н. 248  
 Ночовник Оврам 133  
 Ночовник Остап 133  
 Оболонський П. 66  
 Овчаренко Г. 42  
 Огієнко Г. 227  
 Огородник М. 228  
 Одарченко Г. 43  
 Одарченко Людмила 243  
 Одрехівський Василь 8, 206, 208  
 Одрехівський Іван 208  
 Оздоба Олексій 132  
 Олександренко Г. 37  
 Олексієнко Демид 164  
 Олексієнко Федір 6, 7 124  
 Олексюк Параска 295  
 Олена Пчілка 5, 15, 121, 221, 268  
 Олефіренко 140  
 Олешко О. 211, 212  
 Олійник М. 225  
 Олійник П. 228  
 Ольхова О. 36

- Ольшевська Ірина 250  
 Омеляненко Василь 8, 134, 135  
 Омеляненко Марія 134  
 Омеляненко Петро 135  
 Онацько Михайло 289  
 Оначко Надія 135  
 Оначко Наталя 134  
 Ониськів Емілія 77  
 Онищук Антін 303  
 Онищук Одарка 295  
 Онілова Тетяна 247  
 Оніщук Марко 146  
 Оніщук Павло 146  
 Онопрієнко Катерина 27  
 Орел Л. 67  
 Орисик Андрій 206  
 Орисик Василь 206  
 Орисик Іван 206  
 Орисик Михайло 8, 206  
 Орисик Онуфрій 206  
 Орисик Степан 206  
 Орленко 140  
 Орос Василь 230, 289  
 Ортеменко Єгор 265  
 Осадца Таня 295  
 Осауленко К. 18  
 Осика А. 40  
 Осика Микола 273  
 Осінчук М. 76  
 Остапенко В. 39  
 Остапов В. 251  
 Остапчук Євгенія 157  
 Остапчук Павло 157  
 Остафійчук Н. 84  
 Отаманюк Ольга 235  
 Отченашко Сидір 133  
 Охримович З. 29  
 Павленко Віра 284  
 Павленко Галина 23, 29  
 Павленко Ганна 265, 284  
 Павленко Параска 265, 283, 284  
 Павлишинець І. 210  
 Павлова Марта 239  
 Павлюк П. 84  
 Павлюк Федір 172  
 Павлюченко Н. 250  
 Падалка Федот 142  
 Падалка Я. 7  
 Падалки, династія 143  
 Падовська О. 273  
 Пазинич Іван 212  
 Пакульський Н. 66  
 Палига У. 67  
 Палій Васирина 295  
 Палій О. 228  
 Палійчук Іван 172  
 Палінка Григорій 158  
 Палкуц П. 153  
 Пальчик П. 17  
 Пальчук Г. 143  
 Палюга Федір 224  
 Пампуха Г. 228  
 Панас Мирний 212  
 Панасенко Лаврентій 139  
 Панащенко Іван 128  
 Панащук Іван 158  
 Панащук Мусій 158  
 Панко Валентина 285  
 Панко Федір 284, 285  
 Панченко М. 123  
 Панчук Федір 247, 289  
 Панько Микола 213, 214  
 Парахін Василь 211, 213, 214, 225, 243, 325  
 Паращуки, династія 296  
 Парута Оксана 98  
 Парута Олеся 98  
 Пархоменко Василь 138, 139  
 Пархоменко (Туптало) Дмитро 139, 141  
 Пархуць Г. 43  
 Паршина Н. 35  
 Пасилюк Іван 77  
 Пасінецький В. 18  
 Пастернак Галина 117  
 Пастернак Ярослав 302  
 Пастух Іван 78, 84, 85  
 Пата Тетяна 29, 265, 283–285  
 Паталаха Антоніна 247  
 Паталаха Л. 248  
 Патковський Антон 151  
 Пащук Х. 143  
 Пачковський В. 222  
 Пашкевич А. 224  
 Переверзіна Марія 8, 211, 212  
 Перепелиця Клим 157  
 Перестюк З. 216  
 Перетятко Докія 273  
 Петкевич Д. 38  
 Петльована Г. 241  
 Петренко Е. 223  
 Петренко О. 213  
 Петриченко Ася 249  
 Петриченко Олексій 242, 249  
 Петричук О. 43  
 Петрів І. 38  
 Петрів Микола 211  
 Петровчик Я. 154  
 Петрук С. 224  
 Пилипань В. 224  
 Пилипенко Ганна 265  
 Пилипенко Орина 239, 248, 284  
 Пиріжок Олександра 123, 124, 149  
 Пирогов Олексій 140  
 Писаренко Т. 225, 226  
 Писарук О. 43  
 Пихтіна В. 43  
 Півень Родіон 122, 133  
 Півторацький Михайло 32  
 Підмурняк Іван 272  
 Пізай В. 230  
 Пікуш Андрій 285  
 Пікуш Марія 285  
 Пікуш Олександр 284  
 Пілюгін Євген 251  
 Пілючіна Л. 43

- Пінчук Михайло 141  
 Пітиляк Василь 172, 173, 175  
 Пітиляк Дмитро 172, 175  
 Пітиляк Іван 22  
 Піщенко Микола 139  
 Піщенко Хома 139, 140  
 Піщенко Яків 139–141  
 Плечій С. 63  
 Плитка-Горицвіт Параска 244  
 Пнівчук Марія 240  
 Пньовський Василь 155  
 Побережнікова Т. 248  
 Повар Лукаш 158  
 Повшук С. 68  
 Погрібний Михайло 131  
 Подвиженко Є. 24  
 Подкопаєв В. 247  
 Подоба Гафія 275  
 Пожоджук Дмитро 38, 296, 297  
 Пожоджук Палагна 296  
 Позен Леонід 200  
 Покиданець М. 39, 43  
 Поладійчук В. 154  
 Полив'яний Прокіп 144  
 Поліщук Григорій 134  
 Поліщук Олексій 157  
 Поліщук Симон 131  
 Поліщук Хома 131  
 Поліщук Христина 274  
 Полудень Олекса 131  
 Поль Олександр 302  
 Поляк Євдоха 297  
 Поляков І. 212  
 Полянничка А. 21  
 Полярюш Світлана 251  
 Пономаренко Марія 82  
 Пономаренко Овсій 131  
 Попадинець М. 38  
 Попова О. 68  
 Попова І. 246  
 Поросний Василь 133  
 Порохівник Денис 133  
 Порохівник Іван 134, 135  
 Порохівник Олександра 135  
 Пособчук М. 57  
 Потеряйло Т. 98  
 Потоцька, графиня 206  
 Походенко Марія 88  
 Пошивайли, династія 8  
 Пошивайло Гаврило 121, 124, 134, 135, 212  
 Пошивайло Григорій 121  
 Пошивайло Микола 134, 135  
 Пошивайло Олесь (Олександр) 11, 135, 265  
 Пошивайло Федір 132  
 Пошивайло Юрій 136  
 Пошивайло Євдокія 134, 135  
 Пошивайло Якилина 133  
 Поштар І. 154  
 Прахов М. 16  
 Претеїн Володимир 289  
 Прибильська Євгенія 16, 20, 68, 279, 280, 304  
 Прибула В. 244  
 Приведа Олександра 227  
 Прийма Василь 210  
 Приймак Дмитро 62  
 Приймак Софія 243  
 Прикарський Яків 156  
 Примаченко Марія 6, 7, 23, 27, 28, 124, 288  
 Примаченко Параска 27  
 Примаченко Федір 288  
 Припхан Дмитро 238  
 Присяжний Мирослав 211  
 Присяжнюк Роман 113, 116  
 Приходько Іван 216, 289  
 Причепій Є. 43  
 Причепій Т. 43  
 Пришедько Ярослава 246  
 Прогло Макар 121, 133  
 Проскурняк М. 40  
 Протор'єв В. 128  
 Протор'єв Н. 128  
 Прохера А. 82  
 Проценко Єлисей 127  
 Проценко Людмила 245, 248  
 Процик Любов 245, 251  
 Проців Варвара 295  
 Процюк В. 68  
 Пруднікова Галина 284  
 Пружко Параска 265  
 Прус Килина 265  
 Прусевич О. 146, 230  
 Прядка Володимир 215  
 Прядко В. 88, 247  
 Пташник Т. 229  
 Пузир Григорій 141  
 Пузир Лаврентій 141  
 Пустовіт Л. 98  
 Пушкар Ілля 141  
 Пушкар Микита 131  
 Пушкін О. 201, 202, 207  
 Пшеченко Євмен 16, 20, 28, 281, 282  
 П'ятецький Василь 137  
 Радиш Ігор 157  
 Радиші, династія 84  
 Радомський Володимир 153  
 Радомський Михайло 153  
 Радько С. 129  
 Раєвські, династія 78  
 Райтер Н. 98  
 Рак Анастасія 290  
 Рак Світлана 245  
 Рахманова Олена 200  
 Рачкован М. 246  
 Ребеджук П. 38  
 Ребрик Іван 153  
 Рева Г. 66  
 Ремізова І. 39  
 Ремінецька Марія 238, 244, 245, 247  
 Ремінецький Ярослав 210, 226  
 Реп'ях Микола 129  
 Рерг Л. 121  
 Решетилевич Ф. 75  
 Решетнікова Є. 18  
 Решетняк Євдокія 81

- Решетова Ніяра 88  
 Решітник Григорій 147  
 Решітник Олександр 147  
 Рибак Ірина 274  
 Рибак Наталка 285  
 Рибенчук Параска 297  
 Рибеньчук К. 172  
 Рибчук Микола 172  
 Риженко Я. 18, 122  
 Риндін Ф. 66  
 Риндіни, династія 66  
 Різник Юхим 133  
 Різник-Парченко Ол. 257  
 Рйопка Іван 151  
 Рйопка Марія 151  
 Рогова Л. 229  
 Родак Андрій 126  
 Родак Савва 126  
 Родней Назар 134  
 Рожко М. 35  
 Розвадовський В. 203  
 Романець Т. 148  
 Романів Ю. 68  
 Романовська Домінілла 152  
 Романцов Сергій 249  
 Романюк Д. 43  
 Романюк С. 157  
 Романюки, династія 84  
 Роменський В. 212  
 Рощиб'юк (Совіздранюк) Ганна 150  
 Рощиб'юк Михайло 150  
 Рощиб'юки, династія 151  
 Рощина Неля 249  
 Рубай А. 40  
 Руденко Марія 243, 244, 247  
 Рудик Пантелеймон 149  
 Рудич Григорій 137  
 Русан Прокіп 129  
 Русов О. 201  
 Рябко І. 223  
 Рябков П. 302  
 Рябчик Г. 230  
 Сабарня О. 248  
 Сабодаш М. 39  
 Сабул І. 230  
 Сависько Ганна 80  
 Савицька М. 226  
 Савицький М. 224  
 Савченко А. 225  
 Савченко С. 226, 228  
 Савчук А. 36  
 Савчук Григорій 128  
 Савчук Йосип 128  
 Савчук Мирон 128  
 Савчук Орест 211  
 Савчук Софія 128  
 Савчук Федір 128  
 Сагайдачна З. 105  
 Саенко Ніна 88, 89  
 Саенко Олександр 88, 89  
 Салюк Анастасія 241  
 Салюк Валентина 241  
 Салюк Людмила 241  
 Салюк Олександр 241, 245, 247  
 Самарська Ганна 284, 285  
 Самойлович В. 263, 266  
 Самокиш Микола 5, 121  
 Самокіщук Василь 172  
 Самолович Павло 147  
 Самушко М. 85  
 Сандюк С. 211  
 Санойца Кароль 151  
 Санойца Михайло 151  
 Санюта Родіон 139  
 Сатурська Н. 43  
 Сатурська О. 40, 43  
 Сахно Степан 137  
 Свида Василь 8, 210  
 Свида М. 63  
 Свинаренко Гафія 274  
 Свинарова Ольга 274  
 Свічкарьський В. 257  
 Свійонтек І. 43  
 Свороба Мар'ян 131  
 Секелецька Віта 225  
 Секелецький Анатолій 225  
 Селівачов М. 11, 225, 225, 243  
 Селівачова Наталія 243  
 Селіверстов М. 212  
 Селюченко Олександра 8, 124, 134, 135  
 Селюченко Явдоха 133  
 Селянкін С. 38  
 Семенович Г. 36  
 Семенченко В. 66  
 Семенченко Самійло 143  
 Семенюк Яким 157  
 Семеренко Захар 137  
 Семесюк Марина 290  
 Семиградова А. 16, 279  
 Семків Зофія 238  
 Сензюк Петро 247  
 Сенкевич В. 225  
 Сенчило М. 98  
 Сергієнко Григорій 129  
 Сердюченко Мефодій 134  
 Середа Павло 128  
 Сецінський Є. 167  
 Сиваш С. 122  
 Сивкова-Климук Л. 98  
 Сидоренко Андрій 124, 132  
 Сидорович Г. 244  
 Сидорович С. 11  
 Симон Іван 136  
 Симон Павло 136  
 Симоненко Н. 227  
 Симонович Лукаш 157  
 Симонович Сергій 157  
 Сисенко Дмитро 137  
 Сисенко Степан 137  
 Ситник Петро 128  
 Сідак Василь 216  
 Сідей Іван 153  
 Сідей П. 153  
 Сідей Ф. 153



- Сім'янович Іван 155  
 Сіреджук М. 84  
 Сітарський Петро 152  
 Січинський Володимир 169  
 Скаржинська Катерина 296  
 Скачек Л. 246  
 Скидак Л. 85  
 Скидан Григорій 136  
 Скипра С. 60  
 Скирдан Г. 40  
 Скицюк Іван 286  
 Скицюк Олена 286  
 Скворода Григорій 207, 212, 215  
 Сколоздра Іван 39, 290  
 Скопець Н. 67, 68, 88  
 Скопич М. 31, 41  
 Скорецький Микола 150  
 Скрип М. 265  
 Скрипка Г. 240  
 Скуленко І. 222  
 Славінський Я. 155  
 Сластіон (Сластьон) Опанас 5, 15, 121, 198, 207  
 Сливко Олекса 129  
 Слижук Василь 151  
 Слипчук І. 181  
 Слободаш М. 38  
 Слободян О. 11  
 Слободянюк Василь 216, 251  
 Слоква Савва 126  
 Слоква Яків 126  
 Слюзарівна Марія 303  
 Слюсарчук Я. 84  
 Смелікова І. 248  
 Сморовська Б. 18  
 Снігур І. 225, 226  
 Собачко (Собачко-Шостак) Ганна 8, 16, 20, 23, 28, 279, 280, 282  
 Собко М. 225  
 Соболева Н. 98  
 Соболенко Марія 274  
 Совіздранюк Марія 150  
 Совіздранюки, династія 150  
 Соврига Н. 228  
 Сокіл Григорій 287  
 Соколенко Василь 284  
 Соколюк Д. 62  
 Солов'яненко У. 81  
 Соловей Олександр 164  
 Соломаха К. 201  
 Солонина Іван 144  
 Соляник В. 257  
 Сорочинська Людмила 247  
 Сосенко Модест 173  
 Софійчук І. 151  
 Спаська Є. 10, 19, 138–140, 144  
 Спенсер Г. 301  
 Сполітак Федір 216  
 Спольницька Розалія 152  
 Стадниченко Іван 151  
 Стадниченко Микола 151  
 Стаднік К. 229  
 Станкевич М. 11, 242, 245, 250  
 Станько Йосип 209  
 Станько П. 209  
 Старцевий Оріон 126, 127  
 Статива Олександр 257, 285  
 Стафійчук С. 229  
 Стахів М. 43  
 Стахурська О. 43, 96  
 Шашук Зоя 296  
 Стебельський Богдан 304  
 Стебловська Леоніла 246  
 Стельмащук Г. 11  
 Стенько Опанас 163  
 Степанюк Олена 274  
 Стецюк М. 230  
 Стецюк С. 228  
 Стецяк Олекса 206  
 Столяр М. 225, 228  
 Стринадюк Дмитро 180  
 Стринадюк Роман 112, 113, 187, 188, 191  
 Стрипко Василь 150  
 Строфун Григорій 140  
 Строфун Данило 140  
 Строфун Федір 140  
 Струк М. 223  
 Студенець Н. 11  
 Ступка Андрій 137  
 Суржко Аніфат 129  
 Суржко Петро 129  
 Суха Л. 10, 172  
 Сухий Іван 131  
 Сухина Тетяна 81  
 Сухорський Андрій 215  
 Сухорський Андрій П. 8, 208, 209, 215  
 Сухорський Богдан 215  
 Сухорський Володимир 215  
 Сухорський Віталій 216  
 Сухорський І. 216  
 Сушкевич Людмила 250  
 Сьом'яки 151  
 Табахорнюк Йосип 152  
 Талалай Л. 38  
 Талашук Федір 157  
 Танадайчук Сергій 246, 247, 250  
 Танасійчук Микола 211  
 Тарабан О. 66  
 Тарадіна І. 98  
 Таранушенко Степан 10, 266, 304  
 Тарасенко Михайло 127  
 Тачинська С. 38  
 Твердохліб Г. 123  
 Теліженко Леся 251  
 Теліженко О. 98  
 Теміцька М. 84  
 Терещенко Г. 212  
 Терьохіна Марія 150  
 Тесарівська Г. 43  
 Тесленко Світлана 251  
 Тесленко І. 229  
 Тесля Феодосій 163  
 Тивонюк М. 228  
 Тимків Микола 7, 180, 203–205, 208  
 Тимош Г. 285

- Тимошенко Г. 42, 43  
 Тимошенко Надія 239, 284  
 Тимченко Марфа 6, 28, 284–286  
 Тимчук Микола 152  
 Тимчук Петро 152  
 Тим'як Марія 150  
 Тим'як Микола 113  
 Тиндик Семен 307  
 Тинніков О. 227  
 Титаренко О. 147  
 Титов Семен 141  
 Тихонова Г. 18  
 Тихонова О. 24  
 Тихончук Петро 158  
 Тихончук Степан 158  
 Тишковець Ольга 286  
 Тілеженко Олександра 42  
 Тітінюк Валентина 297  
 Тітінюк Юрій 297  
 Ткаченко Г. 65, 81  
 Ткаченко М. 265  
 Ткаченко Р. 265  
 Ткачова І. 248  
 Ткачова О. 248  
 Ткачук Д. 154  
 Товстуха Л. 86, 87  
 Токар М. 97  
 Токар Михайло 130  
 Том'юк В. 109  
 Том'юк М. 109  
 Том'юк Петро 85  
 Тонюк Дмитро 208  
 Тонюк Микола 205  
 Тонюк Яків 205, 208  
 Торба Григорій 130  
 Трємбовецька Євгенія 148  
 Третяк Л. 17  
 Тригуб Л. 225  
 Трідід Килина 126  
 Трідід Лавро 126  
 Трідід Марія 126  
 Трідід Микита 126  
 Трідід Оріон 126, 127  
 Трідід Яків 126  
 Тріска І. 85  
 Трохименко О. 213  
 Троць Ігор 151  
 Троць Христина 151  
 Трудолобова Н. 41  
 Труфан Є. 60  
 Труш Іван 172, 173  
 Трушенко Карпо 163  
 Трушики, династія 151  
 Тутковська В. 20  
 Тутуруші, династія 150  
 Тягун Григорій 122, 134  
 Тягун Марія 134  
 Тягун Марфа 134  
 Угринюк Михайло 152  
 Угринюк Федір 152  
 Удовин Василь 157  
 Удовин Віктор 157  
 Удовин Іван 157  
 Удовини, династія 157  
 Уличі, династія 76  
 Улько Т. 250  
 Упирьов-Птушка Михайло 140  
 Урбанський Т. 151  
 Усик Яків 200, 201, 206, 207  
 Устименко Никифор 163  
 Фабрика Давид 129  
 Фабрика Олекса 129  
 Федірко Анатолій 211  
 Федірко Микола 205  
 Федірко Ярослав 210  
 Федоренко Вікторія 249  
 Федоренко-Коляда В. 271  
 Федорова Н. 7, 325  
 Федорович В. 79  
 Федорчак-Ткачова М. 31, 40  
 Федорчук М. 62  
 Федоші, династія 133  
 Федюк Іван 181  
 Федюк Одарка 296  
 Федюки, династія 172, 181, 192  
 Феоклістова Олена 43  
 Ференчук Юрій 295  
 Феркуняк М. 104  
 Филипчук М. 109  
 Фігель Антін 208  
 Фігура Іван 141  
 Фізер Іван 216  
 Філатова Т. 42, 43  
 Філінська Людмила 249  
 Філь Тетяна 251  
 Фірман І. 43  
 Фірчук Михайло 295  
 Фірчук Н. 40  
 Фіцич Іван 114, 115  
 Фоменко В. 32  
 Франко І. 15, 114, 173, 201  
 Француз О. 85  
 Фріде М. 139, 266  
 Фролова Л. 40  
 Халабудний Яків 200, 201  
 Хамула І. 75  
 Ханенко Богдан 221  
 Ханенко Варвара 80, 221  
 Ханко Віталій 137  
 Харинчук П. 181  
 Харинчук Федір 175  
 Харинчуки, династія 172, 181  
 Харицька Т. 37  
 Харінчук П. 94  
 Харлан В. 43  
 Харук Василь 172  
 Харук Іван 172  
 Харук Лукин 172  
 Харченко 21  
 Харченко Олена 249  
 Харченко Н. 224, 226  
 Харчук О. 36  
 Хахалів 141  
 Хахули, династія 75

- Хижа О. 37  
 Хилюк К. 251  
 Хім'як-Шкрібляк П. 38  
 Хлівицький Кирило 131  
 Хлонь О. 81  
 Хлонь Сергій 132  
 Хлонь Федір 134  
 Хмар М. 43  
 Хмельницький Б. 207  
 Хмілецька Ф. 240  
 Хміль Галина 243  
 Ходоковська Л. 43  
 Ходорківська В. 39  
 Холодний П. 75  
 Холодний П. Молодший 76, 77  
 Хом'як О. 227  
 Хома Параска 8, 288  
 Хоменко А. 66  
 Хоменко Микола 129  
 Хоменко Трохим 199  
 Хоменюк М. 223  
 Хоминова Марія 304  
 Хорунжук Акулина 240  
 Хром'як Вікторія 151  
 Хром'як Ганна 150  
 Хрульов, поміщик 200  
 Цап А. 59  
 Цвігун Сафон 146  
 Цвігун Тетяна 247  
 Цвілик Григорій 150  
 Цвілик (Совіздранюк) Павлина 8, 150, 151  
 Цвілики, династія 150, 151  
 Цвілик-Серьогіна Ірина 151  
 Цибульник Борис 142  
 Цибульова Глікерія 17, 19, 20, 22, 31, 35, 279  
 Цибульська Лариса 152  
 Циган Н. 17  
 Цимбалюк Оксана 249  
 Цупко 141  
 Цьонь В. 75  
 Чабан Г. 229  
 Чабаненко Розалія 135  
 Чабани, династія 132  
 Чавси, династія 75  
 Чадюк Г. 229  
 Чайківська Станіслава 240  
 Чарковські, династія 75  
 Чаус М. 82  
 Чаховський Андрій 163  
 Чаховський Лука 163,  
 Черв'юк Т. 43  
 Чепела З. 37  
 Чепіль Василина 296  
 Червінко О. 84  
 Червінський Володимир 302  
 Червоний Василь 137  
 Червонюк Наталка 132  
 Червонюк Олесандр 132  
 Червоняк Роман 147  
 Черейко Г. 108  
 Черепок С. 40  
 Черешнюк П. 158  
 Черкун К. 86  
 Черкун М. 81, 86  
 Черкун О. 17  
 Черницький Ф. 153  
 Чернуха П. 228  
 Чернухин А. 66  
 Чернюк Б. 226  
 Чернявська П. 59  
 Чернявський І. 143  
 Черняк О. 229  
 Черченко Володимир 199  
 Черчук Василь 113  
 Чижович Стефанія 304  
 Чирва М. 226, 228  
 Чирвенко Сидір 133  
 Чирвенко Федір 133  
 Чіх Василь 114  
 Чован Г. 17  
 Чонтуляк Ганна 296, 297  
 Чорна Глікерія 274  
 Чорна М. 36  
 Чорненька Н. 241  
 Чернобуряк В. 84  
 Чернописький М. 225  
 Чохней В. 226, 230  
 Чудна Марина 43  
 Чумак М. 143  
 Чурлу М. 88  
 Шалайда Антін 206  
 Шалайда Дмитро 206  
 Шаповал І. 257  
 Шаран Лариса 247, 249  
 Швець Василь 151  
 Шевченко Євген 212, 215  
 Шевченко Жанна 289  
 Шевченко М. 17  
 Шевченко Т. 117, 129, 137, 141, 201, 202, 207, 212, 214  
 Шевчук А. 250, 251  
 Шевчук М. 36, 166, 244  
 Шевчук Олексій 166  
 Шекера Ярослава 246, 250  
 Шелест В. 98  
 Шелудько О. 28  
 Шелудько Я. 24  
 Шендеровська В. 59  
 Шендеровська М. 59  
 Шептицький Іван 302  
 Шерегій М. 37  
 Шеремета М. 98  
 Шерепа Марія 272  
 Шестопалко М. 226  
 Шидловський М. 84  
 Шильник І. 43  
 Шимковий Юхим 146  
 Шинкаренко Ольга 248, 286  
 Ширай Р. 123  
 Широцький К. 9, 237, 266, 270, 274, 302  
 Ширшов О. 198  
 Шитікова Валентина 245  
 Шишацька Марія 284  
 Шияни, династія 133

- Шкробела В'ячеслав 136  
 Шкрібляк Василь 200, 203, 204  
 Шкрібляк Г. 84  
 Шкрібляк Дмитро 208  
 Шкрібляк Іван 172  
 Шкрібляк М. 84, 204  
 Шкрібляк Микола 204  
 Шкрібляк Федір 204, 205  
 Шкрібляк Юрій 203, 204, 208  
 Шкрібляки, династія 78, 84  
 Шкрібляк-Король П. 78  
 Шкріб'як Василь 172  
 Шкром'юк Уляна 151  
 Шкурпела Олександр 136  
 Шкурпела Світлана 136  
 Шлищ І. 79  
 Шльончик В. 227  
 Шмадюк В. 184  
 Шмадюк М. 181  
 Шмадюк Ф. 181  
 Шмайко Мотря 274  
 Шмиголь Юрій 289  
 Шнуренко А. 126  
 Шнуренко В. 127  
 Шовкун В. 249  
 Шпак Роман 211  
 Шпак Тетяна 146  
 Штакіна А. 223  
 Штанова Н. 246  
 Штарова Н. 250  
 Штемплук Г. 85  
 Штепа Антон 8, 214  
 Штець М. 216  
 Штрук В. 166  
 Штурнак П. 244  
 Шулепа Ольга 117  
 Шулик Надія 284  
 Шульга З. 98  
 Шульга М. 227  
 Шульженки, династія 133  
 Шульженко Микита 123  
 Шум Віталій 216  
 Шумак П. 24  
 Шундурей А. 59  
 Шупик Дмитро 137  
 Шупики, династія 137  
 Шурко, 82  
 Шутенко 141  
 Шухевич В. 9, 171, 173, 187, 188, 189, 190, 302  
 Щєбиченко М. 81  
 Щєпотєва М. 237, 266  
 Щєрб'юк М. 62  
 Щєрбак Дмитро 140  
 Щєрбаківський Д. 8, 9, 10, 130, 135, 266, 274, 287  
 Щєрбаківський В. 9, 235  
 Щєрбан М. 226, 230  
 Щєрбань Я. 67, 85  
 Щєрбина Сергій 144  
 Щєрбицький В. 225  
 Щур Марія 6, 80  
 Юзвак С. 229  
 Юркова Марта 237  
 Юрченко Марина 297  
 Юсипчук Михайло 184, 208  
 Юхименко В. 43  
 Юхименко Прокіп 199, 200, 201  
 Юхименко Федот 200  
 Юхно О. 35  
 Явдак Пилип 265  
 Яворницький Д. 86, 236, 248, 257, 262  
 Яворська Ольга 272  
 Яворський М. 109  
 Якимук Андрій 158  
 Якібчуки, династія 151  
 Якіб'юк Василь 172  
 Якіб'юк Лука 172, 192  
 Якіб'юк Федір 111, 112, 172  
 Яківчик І. 240  
 Яковина Володимир 289  
 Яковів Г. 38  
 Якубенко М. 60  
 Ямковий Никифор 146  
 Ямковий Юхим 146  
 Ямчинська Галина 250  
 Янкова Марія 251  
 Яремич Г. 64  
 Яремчук Г. 56  
 Ярич С. 98  
 Ярмдук Григорій 157  
 Ярмолук Яків 157  
 Яровий А. 214  
 Ярош Оксана 295  
 Ярушевська П. 265  
 Ясельські, династія 64  
 Ясинський В. 228  
 Яскілка Вікторія 240  
 Яценки, династія 133  
 Яценко Григорій 135  
 Яценко Мотря 274  
 Яценко П. 244  
 Яців М. 244  
 Яшвіль Наталія 16, 221

## ПРО АВТОРІВ

**БІЛОУС Людмила Семенівна** – мистецтвознавець, заступник директора з наукової роботи Національного музею українського народного декоративного мистецтва.

**БОНЬКОВСЬКА Софія Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**ГЕРУС Людмила Мечиславівна** – кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України.

**ДЯДЮХ-БОГАТЬКО Наталя Йосипівна** – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри книжкової графіки та дизайну друкованої продукції Української академії друкарства.

**ЗУЗЯК Тетяна Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського.

**ІСТОМІНА Галина Валентинівна** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**КАРА-ВАСИЛЬЄВА Тетяна Валеріївна** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМУ, завідувач відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, заслужений діяч мистецтв України.

**КЛИМЕНКО Олена Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**КНИШ Богдана Василівна** – кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента кафедри історії мистецтва та гуманітарних дисциплін Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

**КОСИЦЬКА Зінаїда Миколаївна** – молодший науковий співробітник відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**СЕРЖАНТ Людмила Вікторівна** – молодший науковий співробітник відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**СМОЛІЙ Юлія Олександрівна** – науковий співробітник відділу декоративно-прикладного мистецтва ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**СТЕЛЬМАЩУК Галина Григорівна** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМУ, 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.

**ЯМБОРКО Ольга Ярославівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника.



## ЗМІСТ

Передмова. <i>О. Клименко</i> . . . . .	5
Вишивка. <i>Т. Кара-Васильєва</i> . . . . .	13
Ткацтво. <i>Н. Студенець</i> . . . . .	47
Килимарство. <i>Т. Кара-Васильєва, О. Ямборко</i> . . . . .	71
Вбрання. <i>Г. Стельмащук</i> . . . . .	91
Художня обробка шкіри. <i>Б. Книш</i> . . . . .	101
Гончарство. <i>О. Клименко, Л. Сержант, Г. Істоміна</i> . . . . .	119
Художня обробка металу. <i>С. Боньковська</i> . . . . .	161
Декорування зброї. <i>Н. Дядюх-Богатько</i> . . . . .	183
Художнє різьблення по дереву. <i>Л. Білоус</i> . . . . .	195
Плетіння з рослинних матеріалів. <i>Т. Зузяк</i> . . . . .	219
Витинанки. <i>З. Косицька</i> . . . . .	233
Малювання	
Хатнє малювання. <i>Ю. Смолій, Н. Студенець</i> . . . . .	257
Станкове малювання. <i>Т. Кара-Васильєва</i> . . . . .	279
Писанкарство. <i>Т. Кара-Васильєва</i> . . . . .	293
Іграшка. <i>Л. Герус</i> . . . . .	299
Післямова. <i>О. Клименко</i> . . . . .	325
Словник термінів . . . . .	327
Бібліографія . . . . .	331
Список скорочень. . . . .	342
Іменний покажчик . . . . .	344
Про авторів . . . . .	362

*Наукове видання*

## **ІСТОРІЯ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ**

У п'яти томах

Том 4

### **Народне мистецтво та художні промисли ХХ століття**

**БІЛОУС Людмила  
БОНЬКОВСЬКА Софія  
ГЕРУС Людмила  
ДЯДЮХ-БОГАТЬКО Наталя  
ЗУЗЯК Тетяна  
ІСТОМІНА Галина  
КАРА-ВАСИЛЬЄВА Тетяна  
КЛИМЕНКО Олена  
КНИШ Богдана  
КОСИЦЬКА Зінаїда  
СЕРЖАНТ Людмила  
СМОЛІЙ Юлія  
СТЕЛЬМАЩУК Галина  
СТУДЕНЕЦЬ Наталя  
ЯМБОРКО Ольга**

Науковий редактор  
**Кара-Васильєва Тетяна**

Відповідальний редактор: *О. Щербак*  
Редактори: *Н. Джумаєва, Л. Тарасенко*  
Комп'ютерна верстка: *О. Михолат*  
Обробка фотографій: *О. Михолат, Д. Щербак*  
Оператори: *І. Матвєєва, Т. Миколайчук, Л. Настенко, Л. Халюк, Д. Щербак*

Підписано до друку. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Папір крейд. Гарн. KudriashovСуг. Друк офс.  
Умовн. друк. арк. 29,76. Обл.-вид. арк. 66,82  
Наклад 500 прим.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського НАН України  
01001 Київ, вул. Грушевського, 4  
Свідоцтво про державну реєстрацію: серія ДК № 1831 від 07.06.2004 р.