НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
ІМ. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО:

матеріали, дослідження, рецензії

Збірник наукових праць

Випуск 8

КИЇВ 2008

УДК 745 (477) (058)
ББК 85.123 (4УКР) я 43
У45

Редакційна колегія:

Г. Скрипник – *голов. ред., акад. НАН України, д-р іст. наук, проф.*
Т. Кара-Васильєва – *відп. ред., д-р мистецтвознав., чл.-кор. АМУ*
О. Клименко – *відп. секр., канд. мистецтвознав.*
З. Косицька – *секр. редкол.*

С. Грица – *д-р мистецтвознав., проф., чл.-кор. АМУ*
Р. Забашта – *старш. наук. співроб. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*
М. Загайкевич – *д-р мистецтвознав., проф.*
О. Найден – *д-р мистецтвознав.*
О. Немкович – *д-р мистецтвознав.*
А. Калениченко – *канд. мистецтвознав.*
Н. Корнієнко – *д-р мистецтвознав., акад. АМУ*
Л. Пархоменко – *д-р мистецтвознав.*
Р. Пилипчук – *канд. мистецтвознав., проф., акад. АМУ*
В. Рубан – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. АМУ*
Г. Стельмащук – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. АМУ*
Д. Степовик – *д-р мистецтвознав., д-р філос. наук, д-р богослов. наук, проф., акад. АН Вищої школи України*
А. Терещенко – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. АМУ*
С. Тримбач – *старш. наук. співроб. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*
М. Хай – *д-р мистецтвознав.*
О. Шевчук – *канд. мистецтвознав.*
І. Юдкін – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. АМУ*

Рецензенти:

В. Наулко – *чл.-кор. НАН України, д-р іст. наук*
О. Петрова – *канд. мистецтвознав., д-р філол. наук*

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. праць. Вип. 8 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2008. – 228 с.

У45

У збірнику розкрито специфіку декоративного мистецтва як цілісної системи світобачення етносу, що розвивається у сфері народного мистецтва, художніх промислів, художньої промисловості та творчості художників-професіоналів. Висвітлено роль і значення народного мистецтва в системі духовної та матеріальної культури, у формуванні художнього ансамблю та предметного середовища; взаємозв'язок та взаємовпливи народного і професійного мистецтва на різних історичних етапах; подано аналіз художніх стилів та їх інтерпретацію в народному мистецтві; розглянуто питання семантики та образності орнаменту.

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008

Ганна Скрипник

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА: НОВІ НАУКОВІ КОНТЕКСТИ ТА СУСПІЛЬНІ ВИКЛИКИ

Відновлення на політичній карті світу незалежної держави Україна та виникнення нових суспільно-політичних реалій актуалізували потребу кардинального перегляду усталених підходів щодо оцінок вітчизняної культурно-мистецької спадщини, оскільки звичні уявлення про її географічні рамки та змістові складові, стильові особливості, як і про основні теоретичні засади, концепційні положення та напрями українського мистецтвознавства, сформувалися за несприятливих довготривалих часів бездержавності, за умов ідеологічного диктату й партійного волюнтаризму радянської доби. Зі зміною геополітичного статусу українських земель та легітимацією українства як самодостатньої національної спільноти, рівноправної з іншими європейськими народами, логічно постала потреба переосмислення поширених стереотипів та вироблення нових поглядів на весь мистецький доробок нації, нових підходів щодо періодизації та розширення географії мистецької спадщини українства, не обмежуючи її рамками адміністративних кордонів сучасної України. Актуалізувалося завдання повернення до наукового обігу імен численних національних мистців, чия творчість була табуйована тоталітарною системою і вилучена з мистецького доробку нації; виникла необхідність у неупереджених наукових студіях культурної спадщини діаспори; у повноцінному висвітленні багатогранних і різностильових мистецьких процесів сьогодення. Таким чином, державної ваги набула справа написання нового багатотомного корпусу історії різних видів мистецтва – образотворчого, декоративно-вжиткового, театру, музики та кіно, позаяк узагальнюючі праці з цих ділянок культури, створені за радянського періоду, не вповні висвітлювали всі засяги українських художньо-мистецьких процесів, не відображали тяглості культурогенези, спадкоємності культуротворення на українських землях від найдавніших часів до сьогодення. Поза увагою попередніх дослідників залишилися регіональні художні центри, а вивчалися переважно провідні столичні мистецькі осередки; поза межами наукового мистецтвознавчого аналізу були як творчість численних «опальних» мистців, так і периферійні мистецькі явища, що унеможливлювало створення цілісної панорами культуротворення в Україні. Не належно висвітлювалися культуротворчі процеси, що відбувалися в середовищі української діаспори, замовчувалася спадщина талановитих мистців з української еміграції, у той час, коли саме їхня творчість, розвиваючись поза межами українського культурного середовища, сприяла налагодженню зв'язків художнього життя українства зі світовими мистецькими процесами, його, бодай часткового, залучення до них.

Хоча дослідники культури попередніх епох і створили та залишили нам десятки фундаментальних мистецтвознавчих праць, проте в більшості з них реалії українського художнього процесу часто були інтерпретовані як такі, що нібито виникли й розвивалися поза контекстом життя нації: у такий спосіб мистецький доробок України позбавлявся етнонаціонального забарвлення. Ці деформації та тенденційні трактування як самої царини українського культуротворення, так і історії його вивчення детермінувалися непростим перебігом суспільно-політичного буття українства, оскільки «битий шлях», який торував собі український народ крізь віки, за висловлюванням І. Огієнка, «не вів тихим гаєм, не йшов квітчастими лугами, – шлях нашого народу завше був тернистим шляхом, важкою хрестною

путтю, тим шляхом, що вів окривджений народ наш на Голгофу. [...] Татарська неволя [...] А там за татарами пішла Литва, а за Литвою Польща, а за Польщею Москва – так Україна спадала з обіймів в обійми, йшла без спочинку, йшла без змоги спинитись і утворити собі по серцю вільне життя» [1]. Належність українських земель упродовж цілих сторіч до різних політичних систем і держав (Східна Україна входила до складу Російської імперії, Західна – до Польщі, Австро-Угорщини; згодом – Східна Україна – УРСР була прилучена до складу СРСР – тоталітарної держави соціалістичного укладу, Західна – до 1939 року перебувала в культурній орбіті європейської цивілізації та під впливом західної ліберальної демократії) хоча й не зупинила розвитку, не притлумила природного прагнення до творчості та самовираження мистецького духу нації, проте згубно відбилася на долі народу, а значить – на долі мистців, художньо-стильовій палітрі їхньої творчості. Неоднозначно на малярській спадщині українства позначився і конфесійний розлом, що віддавна проліг між східними й західними теренами краю: центральні та східні землі належали до кола візантійських конфесійних і культурних впливів, тоді як західні входили до складу країн європейського культурного кола. Тривала бездержавність негативно вплинула і на численні спроби дослідників осягнути цілісний феномен художньої культури українців, об'єктивно оцінити національну художню спадщину, спричинивши деформації методологічного характеру й тенденційні трактування українського художнього процесу, спотворення естетично-стильових формовиявів мистецького доробку нації в царині малярства, скульптури, графіки, архітектури та вилучення з нього оригінальних образотворчих явищ, замовчування імен талановитих художників. Таким чином, значний обсяг із творчого спадку нації ототожнювався з культурою панівних народів, залишався не засвоєним як питомо український ні сучасниками, ні нащадками. Утім, чимало вчених попередніх історичних періодів робили неодноразові спроби осягнути та дослідити весь мистецький доробок, проаналізувати здобутки й утрати нації у сфері музики, образотворчого мистецтва, художньо-декоративної творчості, театру та екранних медіа. Не ставлячи за мету докладно проаналізувати історіографічні праці з історії українського мистецтва, відзначимо лише окремі узагальнюючі дослідження, які представляють або окремі галузі мистецтва, архітектури, декоративно-вжиткового мистецтва, або є своєрідною синтезою розвою цілої культурної ниви українства з давніх часів і до сьогодення, слугуючи основою для культурологічних і мистецтвознавчих студій сучасників. У цьому контексті слід згадати фундаментальні видання й тематичні праці М. Грушевського [2], В. Щербаківського [3], О. Новицького [4], В. Модзалевського [5], Ф. Ернста [6], К. Широцького [7], кілька узагальнюючих праць М. Голубця [8], Ф. Шміта [9], Д. Антоновича [10], Г. Павлуцького [11], І. Свенціцького [12], М. Макаренка [13], В. Січинського [14], П. Юрченка [15].

Однією з перших вдалих спроб форматного узагальнення розвитку українського мистецтва від найдавнішої доби до 60-х років XX ст. стала колективна праця «Нариси з історії українського мистецтва» (К., 1966) за загальною редакцією В. Заболотного, в основу написання якої авторами покладено хронологічний та жанрово-видовий принципи. Науковцями було сформовано та опубліковано в 1956 році низку програм, що пожвавили дослідницьку роботу в архівах і музеях, сприяли створенню належної фактографічної та ілюстративно-джерельної бази для написання відповідних розділів книги. Незважаючи на наявність у цьому виданні прокомуністичних ідеологічних кліше та оцінок і догм, на його сторінках було оприлюднено новий фактаж, представлено різноманітні вияви мистецького життя на теренах України часів палеоліту, Трипілля, скіфо-сарматської доби, Києво-Руського та козацького періодів, епохи національного відродження та радянських років. Автори застосовують пері-

одизацію розвитку мистецтва на українських етнічних теренах, узасаднену (хоча й із застереженням) на принципах тяглості й спадкоємності мистецьких процесів від їх архаїчних культурних формовиявів до розмаїтих і розвинених мистецьких видів та жанрів середини XX ст. Художньо-пізнавальна цінність праці завдячує наявності якісно виготовленого чорно-білого та кольорового ілюстративного ряду, який репрезентує найкращі зразки народної архітектури, скульптури, живопису, графіки, іконопису та творів народного мистецтва. Написання й опублікування цієї праці стало своєрідним підготовчим етапом до створення шеститомної «Історії українського мистецтва» за загальною редакцією М. Бажана [К., 1966 –1970. – Т. 1–6.].

Опублікування шеститомної (у семи книгах) «Історії українського мистецтва» стало, безсумнівно, помітною подією в українській гуманітарній науці кінця 60-х – початку 70-х років минулого століття. У праці здійснено успішну спробу якомога повнішого висвітлення «найвидатніших досягнень мистецького генія українського народу, показано неповторну своєрідність його внеску у загальнолюдську мистецьку скарбницю» [16], представлено ґрунтовний аналітичний огляд тисячолітнього розвитку образотворчості на українських землях. Авторський колектив розкрив широку панораму розвитку українського мистецтва на тлі історичного поступу народу в усіх його суперечностях та складнощах від доби первісності до середини XX ст. Чи не вперше в українському мистецтвознавстві подано докладні розвідки про найраніші формовияви художнього осмислення природи та соціальної дійсності кочовими племенами півдня України, а також розкрито вплив культури античного Причорномор'я на художню творчість давніх слов'ян, репрезентовано неперевершені, світового рівня мистецькі здобутки давньоукраїнського населення Київської Русі. На сторінках цієї фундаментальної праці художнє життя на українських землях упродовж XIV–XVII ст. постає як закономірний етап розвитку мистецьких традицій Київської Русі, під впливом яких вироблялися національні ознаки жанрів та образно-символічної системи як ужиткового мистецтва, оборонних і культових споруд, так і малярської спадщини. Згідно з використовуваною авторами періодизацією, в окремих томах висвітлено мистецьке життя в Україні XVIII та XIX – початку XX ст., показано поступ художнього процесу, виникнення нових його видів та жанрів, розкрито суголосність художньо-естетичних засад українського малярства та архітектури із загальноєвропейськими, відтворено національну своєрідність стильових особливостей бароко, класицизму, романтизму, реалізму та імпресіонізму на українському ґрунті. Два томи цього видання присвячено розвитку українського мистецтва за радянської доби. Незважаючи на наявність у тексті помітної кількості обтяжених комуністичними ідеологемами висновків і положень, які штучно возвеличують та героїзують комуністичних діячів, сакралізують явища радянської дійсності, ідеалізують соцреалістичний метод у художньому осягненні життя й побуту народу, у цих томах синтезовано значний фактографічний матеріал, уведено до наукового обігу низку імен мистців, чия творчість справді збагатила мистецькі надбання українців XX ст.

Праця стала апробованою науковою базою для критичного осмислення (у національному історичному контексті та на тлі європейських мистецьких традицій) художньої творчості українства дослідниками нової генерації.

Упродовж 60–80-х років XX ст. з'явилася й низка монографічних видань, присвячених як творчості окремих мистців, так і конкретним художнім явищам, напрямам та стилям, що постали в Україні. Насамперед це корпус окремих монографічних досліджень з української сакральної архітектури, з історії образотворчого мистецтва й архітектури (зосібна, Г. Логвина [17], В. Свенціцької [18], П. Білецького [19], Л. Міляєвої [20], Ю. Асєєва [21], М. Драгана [22], С. Таранушенка [23], П. Жолтовського [24],

Ф. Уманцева [25], Я. Запаска [26], Д. Степовика [27], В. Рубан [28] та ін.) і книг із серії «Нариси з історії українського мистецтва». Заслуговують на увагу мистецтвознавців узагальнюючі монографії вітчизняних і діаспорних дослідників першої половини – середини XX ст., які були перевидані в Україні наприкінці XX ст. Серед них – «Історія української культури» за редакцією І. Крип'якевича, «Українська культура» І. Огієнка, «Тисяча років української культури: історичний огляд культурного процесу» М. Семчишина, «Нариси з історії нашої культури» Є. Маланюка, «Українська культура: лекції за редакцією Д. Антоновича» та ін.

Зазначені праці стали справжнім науковим підґрунтям для створення нових фундаментальних видань уже за часів незалежності. Так, у ці роки з'явилася низка синтетичних праць, присвячених окремим історичним періодам та характерним для них художнім стилям, які істотно змінили усталені уявлення про часові параметри розвитку пластичних мистецтв в Україні та запропонували нове концепційне прочитання здобутків національного образотворення, розширили загальний мистецтвознавчий простір, вписуючи мистецьке життя України в загальноєвропейський контекст. Серед них слід згадати такі тематичні монографічні дослідження мистецтва давніх епох та сучасності: «Майстри українського бароко: Жовківський художній осередок» (К., 1991), «Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору» (Л., 1996), «Класицизм і романтизм в українському мистецтві» (К., 2001) В. Овсійчука; «Українська вишивка» (К., 1993) Т. Кара-Васильєвої; «Історія української архітектури» (К., 2003) В. Тимофієнка, Ю. Асєєва, В. Вечерського; «Мистецькі роди України. Кричевські і українська художня культура XX століття» (К., 2004) В. Рубан-Кравченко; «Іконопис Західної України XII– XV ст.» (Л., 2005) Димитрія (Яреми), патріарха; «Українське мистецтво XX століття» (Л., 2006) Р. Яціва; розвідки О. Федорука, О. Найдена, Д. Горбачова та ін. Вітчизняні мистецтвознавці створили нові, синтетичного характеру праці, присвячені сакральному мистецтву як на загальнонаціональному, так і на регіональному матеріалі. Це, зокрема, дослідження Т. Кари-Васильєвої «Шедеври церковного шитва України XII–XX століття» (К., 2000), Д. Степовика «Іконологія й іконографія» (К., 2003), «Історія української ікони X–XX століть» (К., 2004), «Українська ікона: іконотворчий досвід діаспори» (К., 2003).

Палітру мистецтвознавчих праць істотно збагатили монографічні дослідження із царини народного та декоративно-вжиткового мистецтва, а саме: О. Никорак «Українська народна тканина XIX–XX ст.» (Л., 2004); Т. Кари-Васильєвої, З. Чегусової «Декоративне мистецтво України XX століття» (К., 2005); Г. Івашківої «Декор української народної кераміки» (Л., 2007); Т. Кари-Васильєвої «Історія української вишивки» (К., 2008). Триває робота над сучасним прочитанням та новою інтерпретацією малярської спадщини Т. Шевченка [29]. Значним внеском у вивчення творчості Т. Шевченка стала монографія В. Овсійчука «Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської культури» (Л., 2008).

Упродовж останнього десятиріччя здійснювалися неодноразові спроби створити довідкові й енциклопедичні видання, присвячені українським художникам, мистцям та цілим мистецьким галузям. Успішною реалізацією такого проекту стали енциклопедичний довідник «Художники України» (К., 2006) та праця З. Чегусової «Декоративне мистецтво України кінця XX століття: 200 імен» (К., 2002), які вводять до наукового обігу нові імена, репрезентуючи в такий спосіб повнішу картину образотворчої та народно-мистецької спадщини України.

Загальний соціо-історичний контекст українського культуротворення та художнього життя фахово виписаний у праці М. Поповича «Нарис історії культури України» (К., 1998).

Ґрунтовні розділи з української малярської та архітектурної творчості містить п'ятитомна «Історія української культури», яка, зокрема, подає нове бачення мистецьких здобутків українців у їх детермінованості національною ментальністю, у тісному зв'язку із соціокультурним тлом та історією народу. Ця багатотомна праця є першою вдалою спробою нового погляду на національну мистецьку спадщину як органічну складову культурної цілісності, яка творилася на наших землях, відображаючи спадкоємність поколінь як етнічно української, так і іншоетнічної людності, яку звела доля на благодатній землі України і яка, зрештою, явила світові сучасне політичне українство як самодостатню європейську націю.

Проте як ця, так і згадані вище праці не дають повної характеристики становлення й розвитку української культурної традиції в межах усіх географічних широт етнічного українства; і донині чимало реалій українського образотворення залишилися неосягненими фахівцями та незасвоєними широким загалом.

З проголошенням незалежності виникли передумови для цілісного осмислення вітчизняного українського культуротворення, з його діаспорними відгалуженнями, для об'єктивної оцінки мистецької спадщини попередніх століть. Цими підходами керувався авторський колектив Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, поставивши за мету видати п'ятитомні «Історію українського мистецтва» та «Історію декоративного мистецтва України».

Застосований авторами й редколегією підхід до висвітлення реалій культурно-мистецького життя в його історично зумовленій послідовності, у поступальності розвитку і спадкоємності культурогенези тих етнічних спільнот, що в різні історичні епохи заселяли територію України, уможливив цілісну наукову реконструкцію художнього процесу, створення повнішої та вичерпнішої картини розвитку пластичних мистецтв на українських землях від найдавнішої доби до сьогодення. Саме ідею тяглості художньо-мистецьких традицій та поступальності розвитку культури на теренах України покладено в основу концепційного осмислення тисячолітніх процесів художнього осягнення дійсності.

Природно, що при розробленні концепції цих багатотомних видань було враховано досвід написання попередніх аналогічних праць, передусім шеститомної «Історії українського мистецтва». Проте в нових виданнях не лише уточнено наукові інтерпретації, але й зроблено корекцію щодо мистецтвознавчої термінології і визначень та, що важливо, суттєво розширено фактографічну базу, позаяк уже настав час повернути українській культурі чимало імен мистців, табуйованих за радянського часу лише за їх лояльність до національної історії та мистецької традиції. До наукового обігу вводяться й ігноровані в добу атеїзму унікальні пам'ятки церковного мистецтва – довершені й вишукані зразки сакрального живопису, дерев'яного різьблення іконостасів, шитва та будівництва.

Створення таких фундаментальних праць стало спільною справою як фахівців Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М .Т. Рильського НАН України, так і вчених з Інституту археології НАН України, науковців-мистецтвознавців з Академії мистецтв України й інших вітчизняних мистецтвознавчих інститутів, кафедр і музеїв. Опрацювання нових археологічних знахідок, архівних джерел та музейних колекцій уможливило якісно новий виклад передусім змісту першого тому «Історії українського мистецтва» (К., 2008), що найповніше охоплює мистецький спадок людності національних теренів від первісності до середньовіччя. Нове видання відрізняється від попередніх представлень цього етапу історії мистецтва насамперед широтою охоплення та докладністю викладу матеріалу, позаяк жодне з відомих донині видань мистецтвознавчого й культуроло-

гічного профілів не репрезентує так вичерпно художній спадок передісторичного та ранньоісторичного періодів. У цьому томі автори задалися метою реконструювати цілісний образ найдавніших етапів мистецького життя на українських землях, переважно на прикладі тих артефактів, що постали на них та збереглися до наших днів. У ньому представлено мистецтво пізньопалеолітичного населення України, енеолітичної людності, зокрема, подано неперевершеної майстерності зразки кераміки носіїв трипільської культури; репрезентовано пам'ятки образотворчості людності бронзової доби, кімерійців, скіфів, сарматів [особливо вишукані ювелірні (золоті й срібні) вироби – чаші, пекторалі, амфори, золоті оздоби парадного вбрання, рельєфні зображення сюжетів і сцен зі скіфського життя, кам'яні скульптури тощо]. Розлогі розвідки праці присвячено образотворчому мистецтву та художнім ремеслам населення античних держав Північного Причорномор'я, культурна традиція яких мала безпосередній вплив на мистецькі процеси на цих територіях упродовж наступних епох. Чи не вперше розглядаються в контексті історії мистецтва пам'ятки кельтського населення та латенізованих культур; значно повніше висвітлено культурну спадщину праслов'янського й готського населення українських земель тієї доби тощо.

Нове видання в більшому обсязі й новій інтерпретації також представляє всесвітньовідомі мистецькі реалії, які постали на вітчизняних землях за часів Києво-Руської держави, зокрема, високохудожні твори архітектури, іконопису та монументального стінопису, ужиткового мистецтва, що поєднують місцеву традицію образотворення з візантійсько-християнськими впливами.

Глибоким філософським осмисленням та форматним осягненням вирізняються розділи «Історії українського мистецтва» (К., 2006. – Т. 4.), присвячені мистецькій спадщині XIX ст. – періоду, коли українська національна культура виявила неабияку життєстійкість, витворивши за вкрай складних соціополітичних умов довершені мистецькі твори, «зуміла розвинути більшість сучасних видів мистецтв, а в багатьох із них створити класичні цінності і дати імена світової міри» [30]. Автори праці слушно зауважують, що мистецька спадщина цієї епохи формувалася і визрівала в чужинському культурному середовищі та під тиском нових суспільно-політичних реалій порубіжної доби, що спричиняли розмежування між культурою народною та панівних верств, а також зумовлювали динамічну зміну стильових напрямів – перехід від епохи бароко до епохи романтизму та реалізму. Дослідники, чи не вперше в мистецтвознавстві пострадянського періоду, залучили до аналізу українського образотворення нові імена художників і архітекторів, нові реалії та здобутки малярської й будівельної спадщини, розглядаючи в контексті українського мистецького процесу як твори, що виникли в Україні і на питомо українському ґрунті, так і ті мистецькі явища, що хоча й творилися поза Україною, проте тематикою і змістом стосувалися української культурної традиції та історії.

Опубліковані томи цієї фундаментальної праці подають також нове трактування художньої творчості радянської доби (К., 2007. – Т. 5.), мистецтвознавчий дискурс якої характеризувався тенденційністю, ідеологічними штампами та пропагандистськими кліше (як рефлексія на «героїзоване» зображення мистцями ударників праці, колгоспників і робітників, творення ними гігантських розмірів гобеленів, тематичних панно, радянської емблематики тощо), домінуванням догматичних підходів, різнохарактерних псевдотеорій, що виправдовували негативне ярликування окремих мистців та призводили до збіднення обрисів української образотворчості.

Автори відзначають, що XX століття, з притаманними йому геополітичними катаклізмами, світовими війнами, падінням тоталітарних режимів, у які безпосеред-

ньо було втягнуто й Україну, – чи не найскладніший період не лише в історії українського народу, але і в його художньому житті. Історична доля «бездержавного» народу, поділеного між чужими державами, з різними культурно-цивілізаційними характеристиками та конфесійними орієнтаціями, позначена драматичними колізіями й лихоліттями, що сповільнювали загальнонаціональні консолідаційні процеси, перешкоджали творенню цілісного художньо-мистецького простору. Заслугою авторського колективу є введення до наукового обігу, а відтак – повернення українській культурі всіх кращих набутків як вітчизняних, так і діаспорних мистців XX ст., розгляд їх мистецького доробку поряд і в зіставленні з європейською художньою практикою.

Окремо слід сказати про ще один мистецтвознавчий проект – п'ятитомне видання «Історія декоративного мистецтва України», започатковане відділом декоративного мистецтва ІМФЕ НАН України. У 2007 році вийшов друком другий том, у якому вміщено ґрунтовні узагальнюючі розвідки з декоративно-вжиткового мистецтва XV–XVIII ст. Праця виявляє як загальноукраїнську, так і регіональну специфіку мистецьких процесів, детермінованість своєрідності розвитку художнього життя регіонів України їхньою належністю до різних культурно-цивілізаційних центрів, впливами східнохристиянської та західноєвропейської мистецьких традицій, а також внутрішніми закономірностями еволюції питомо української основи, що зумовлювали з'яву українського просвітництва та самобутніх культурно-мистецьких стилів, насамперед українського бароко. У ній акцентовано суголосність мистецьких процесів періоду козаччини та піднесення культурного розвитку краю із загальнонаціональними змаганнями за утвердження Української козацької держави як рівноправного суб'єкта політичного життя тогочасної Європи.

Очевидно, що представлені читачу видання містять деякі прогалини та не до кінця висвітлені проблеми, оскільки й сьогодні не всі мистецькі осередки досліджено однаковою мірою, не всі художні твори доступні для мистецтвознавчого аналізу. Багато мистецьких пам'яток поруйновано або втрачено в лиховісні воєнні роки, що унеможливлює повноцінний огляд розвитку тих чи інших мистецьких центрів, стилів і напрямів; чимало імен художників, мистецьких явищ, творів української діаспори й дотепер не ідентифіковані як українські, а тому ще й нині розглядаються поза українським культурним простором і не охоплені зазначеними працями. Художні пам'ятки, навіть із музейних колекцій України, унаслідок дії суб'єктивних та об'єктивних чинників, залишаються подеколи недоступними для огляду та наукового аналізу, а тому дослідники послуговувалися репродукціями картин та їх описами, залишеними вченими попередніх поколінь. Попри це, незаперечним є факт, що зазначені багатотомні видання, які віддзеркалюють сучасний стан вивчення як мистецького доробку стародавніх суспільств, так і художніх пам'яток середньовічної, нової історії та модерного періоду на українських землях, є академічною науково виваженою спробою дати належну відповідь на культурні запити та виклики початку XXI ст., сприяти інтеграції українського мистецтва до загальноєвропейського простору.

[1] *Огієнко І.* Українська культура. – К., 1918. – С. 4.

[2] *Грушевський М.* Історія України-Руси. – Л., 1903. – Т. 3; 1907. – Т. 6.

[3] *Щербаківський В.* Архітектура у різних народів і на Україні. – Л., 1911; *Щербаківський В.* Українське мистецтво. Деревляне будівництво і різьба на дереві. – Л.; К., 1913.

[4] *Новицький Ол.* Тарас Шевченко як маляр. – Ленінград; М., 1914.

[5] *Модзалевский В.* Украинское исскуство. – Чернигов, 1917; *Модзалевський В.* Основні риси українського мистецтва. – Чернігів, 1918.

[6] *Ернст Ф*. Київські архітектори XVIII в. – К., 1918.

[7] *Широцький К*. Історія українського мистецтва. – К., 1919. – Т. 1; 2 (рукопис).

[8] *Голубець М*. Нариси з історії українського мистецтва. – Л., 1916–1917; *Голубець М.* Українське мистецтво. Вступ до історії. – Л.; К., 1918; *Голубець М*. Начерк історії українського мистецтва. – Л., 1922. – Ч. 1, 2; *Голубець М.* Історія української культури. – Л., 1937 (окремі розділи).

[9] *Шміт Ф*. Мистецтво старої Русі-України. – Х., 1919.

[10] *Антонович Д*. Скорочений нарис історії українського мистецтва. – Прага, 1923; *Антонович Д*. Із історії церковного будівництва на Україні. – Прага, 1925.

[11] *Павлуцький Г.* Історія українського орнаменту. – К., 1927.

[12] *Свєнціцький І.* Іконопис Галицької України XV–XVI вв. – Л., 1928.

[13] *Макаренко М.* Культура й різьбярство Київської Руси передмонгольських часів // Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва. – К., 1931. – С. 27–96.

[14] *Січинський В*. Історія українського граверства XI–XVIII ст. – Л., 1937.

[15] *Юрченко П*. Українська народна архітектура. – К., 1947.

[16] Історія українського мистецтва: У 6 т. – К., 1966. – Т. 1. – С. 5.

[17] *Логвин Г*. Украинское исскуство. X–XVIII вв. – М., 1963; *Логвин Г*. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. – К., 1968.

[18] *Свенцицька В*. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. – К., 1966.

[19] *Білецький П*. Український портретний живопис XVII–XVIII ст.: Проблеми становлення і розвитку. – К., 1969.

[20] *Міляєва Л., Логвин Г*. Українське мистецтво XVI – першої половини XVII століття. – К., 1968; *Міляєва Л*. Стінопис Потелича. Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. – К., 1969.

[21] *Асєєв Ю.* Мистецтво стародавнього Києва. – К., 1969; *Асєєв Ю.* Архитектура древнего Киева. – К., 1982.

[22] *Драган М*. Українська декоративна різьба. – К., 1970.

[23] *Таранушенко С*. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. – К., 1976.

[24] *Жолтовський П*. Український живопис XVII–XVIII ст. – К., 1978; *Жолтовський П*. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. – К., 1983; *Жолтовський П*. Художнє життя на Україні XVII–XVIII ст. – К., 1988.

[25] *Уманцев Ф*. Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври. – К., 1970.

[26] *Запаско Я*. Мистецтво книги на Україні в XVI–VIII ст. – Л., 1971.

[27] *Степовик Д*. Українська графіка XVI–XVIII ст.: еволюція образної системи. – К., 1982.

[28] *Рубан В*. Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття. – К., 1986.

[29] *Шевченко Т.* Мистецька спадщина, живопис і графіка // *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – К., 2005. – Т. 7.

[30] *Дзюба І.* Проблема культури в незалежній Україні // Між культурою і політикою. – К., 1998. – С. 57.

Тетяна Кара-Васильєва

АНСАМБЛЬ ЯК ЦІЛІСНА СИСТЕМА СВІТОБАЧЕННЯ

Збірник наукових праць присвячено народному мистецтву, яке розглянуто як цілісна система світобачення етносу. Для з'ясування різних аспектів теорії та художньої практики розвитку народного мистецтва окреслена проблема на сьогодні надзвичайно актуальна.

Метою конференції, що передувала укладанню цього збірника, було обговорення специфіки декоративного мистецтва, яке охоплює комплекс різноманітних видів і напрямів, і є живим організмом, що розвивається в царині народного мистецтва, у художніх промислах та промисловості, у творчості художників-професіоналів. Ці

сфери творчої діяльності, маючи певні точки дотику, водночас функціонують за різними законами творення і ставлення до традицій, новаторства і загалом світосприйняття. Тому в основу конференції, а отже, і збірника, покладено чітку концепцію розгляду декоративного мистецтва в усій різноманітності й багатогранності його проявів: роль і значення народного мистецтва в системі духовної та матеріальної культури, у формуванні художнього ансамблю та предметного середовища; взаємозв'язки та взаємовпливи народного і професійного мистецтва на різних історичних етапах; аналіз художніх стилів та їх інтерпретація в народному мистецтві, семантика й образність орнаменту; а також з'ясування ролі декоративного мистецтва в опорядженні храмових комплексів, у символіці церковного шитва, щодо виробів із металу, різьблення в церковному Богослужінні.

Аналіз процесів, що відбувалися в народному, ширше – декоративному, мистецтві, еволюції його образної системи проведено в історичному аспекті як у діахронному, так і синхронному вимірах. Саме тому в історичній перспективі важливими є дослідження особливостей функціонування народного мистецтва в первісному суспільстві, панування декоративного мистецтва в XVII–XVIII ст. і стилю бароко, модерну початку XX ст. та джерел його інспірацій. Також необхідно накреслити тяглість історичного розвитку аж до нових видозмін структурно-художніх якостей і функцій у період постмодернізму.

Усі ці моменти неможливо зрозуміти без з'ясування всіх складових культури, у якій функціонує декоративне мистецтво, і тієї ролі, яку воно виконує у формуванні духовних цінностей і національних особливостей.

Однією з найголовніших у декоративному мистецтві є проблема ансамблю. Її треба розглядати в широкому контексті взаємозв'язків: художній твір–інтер'єр–предметне середовище–система обрядовості, – що виводить на шлях вирішення у філософсько-культурологічному осмисленні: людина–природа–культура. Такий напрям дослідження уможливлює проникнення в зміст народного мистецтва як образної системи, осягнення глибини його духовної наснаженості й образності і, відповідно, місця й ролі в художній культурі суспільства. Адже народне мистецтво – це минуле в майбутньому, історична пам'ять народу, проявлена і непроявлена сутність нації, саме тому воно – найяскравіший виразник національної свідомості.

На сьогодні перспективними є дослідження не лише окремих видів і жанрів декоративного мистецтва, а й орієнтація на комплексний аналіз, що полягає у вивченні художніх ансамблів, їх зв'язку з культурними процесами, з формуванням мистецьких стилів. Це дасть змогу виявити образ ансамблю в широкому культурологічному контексті, в утворенні предметно-просторового оточення.

Ансамбль народного житла як інтер'єрного, так і архітектурного середовища розвивався за усталеними законами, традиціями й раціональними вимогами, що утвердилися в кожному конкретному етнографічному регіоні. Саме особливості народного мистецтва утворюють той «селянський культурний простір», у якому провідними є найпоширеніші або ж улюблені його види. Так, в інтер'єрах Середнього Подніпров'я вирізняються вишиті рушники, барвиста кераміка, на Поліссі – ткані вироби, у хатах Катеринославщини переважають розписи.

Нині мистецтвознавство відійшло від дослідження і класифікації народного мистецтва як галузі матеріальної культури, у якій переважає утилітарний принцип. У теоретичному аспекті ця галузь належить до пріоритетів духовної культури, а діяльність народних майстрів розглядають як художньо-естетичну: вишивання, писанкарство, різьблення, ткацтво тощо.

Ансамбль як єдина образна система народного житла, як «мікрокосмос у макрокосмосі» сформувався з різноманітних елементів у певну структуру. Усі предмети

ансамблю об'єднані єдиним принципом цілісності, заснованим на загальних, вироблених уявленнях про світобудову.

Згідно з народними уявленнями речі в інтер'єрі поєднані в ансамбль, на цьому ґрунті «розвивалося матеріально-духовне середовище народу, формувався образний світ народного мистецтва, його традиції» [1]. Відтак ансамбль потрібно розглядати не лише як інтер'єр, навколишнє архітектурне середовище й систему обрядовості, а насамперед як матеріально-духовне середовище, що «творить» людину, її морально-етичну поведінку.

В основу ансамблю (у широкому культурологічному аспекті) покладено трудові, соціально-економічні, обрядові, морально-етичні відносини й загалом світоглядні уявлення – образ світу, як зауважив Г. Вагнер. Саме із цих позицій необхідно підійти до вивчення особливостей ансамблевого мислення, що є важливою методологічною проблемою, яка передбачає дослідження і з'ясування загальних принципів творення художнього образу як кожного окремого твору, так і ансамблю селянського житла, усього предметно-просторового середовища, ширше – народного мистецтва як цілісної художньо-образної системи. Окреслені питання в українському мистецтвознавстві майже не розроблені, тому потребують пильної уваги.

Ансамблевість мислення є показником культури суспільства, у якому декоративне мистецтво постає як художня, духовна сила, що за власними законами змінює середовище.

Мистецтво ансамблю – складова контексту культури. Ансамбль відтворює рівень духовного й матеріального життя, виражає естетичні настанови та ідеали певного часу. Згадаймо слова М. Алпатова: «Здається, що на площах і вулицях чуєш оповідь про думи і сподівання минулих поколінь, довідуєшся про те, чого вони чекали від світу, як хотіли влаштувати своє життя, наскільки були сміливими у своїх починаннях» [2].

Вирішальну роль в організації художнього простору відігравало декоративне мистецтво, особливо в часи бароко і модерну. У художніх стилях прослідковується взаємозв'язок декоративного мистецтва з іншими видами, насамперед з архітектурою, монументальним мистецтвом.

Не заглиблюючись у питання модерну, зауважимо лише на пошуках національного стилю на початку XX ст., який розглядали як важливу справу культурного відродження. Над розробкою громадських та церковних споруд, інтер'єрів будинків, над створенням цілісного художнього стилю на засадах народного мистецтва Гуцульщини працювали прогресивно налаштовані архітектори, художники декоративного мистецтва фірми Левинського у Львові – художники гобелену П. Ковжун, П. Холодний, С. Гординський, сестри Кульчицькі, художники кераміки О. Білоскурський, Ю. Лебіщак.

У Східній і Західній Україні національним стилем охоплено й оформлення міського інтер'єру – як уведення оригінальних речей селянського побуту, так і оздоблення предметів, що становить цілісний ансамбль. До цієї справи долучилося багато українських митців того часу – Г. Нарбут, В. Черченко, М. Жук, М. Самокиш, О. Сластіон.

Творчість А. Ждахи – одна із цікавих сторінок проектування інтер'єрів. Предметом його інспірацій у виготовленні меблів, оформленні помешкань є орнаменти вишивок, писанок, різьблення.

Пошуки національного стилю, заснованого на вивченні народного мистецтва, були програмними в майстерні оформлення інтер'єрів Академії мистецтв України, якою керував В. Кричевський. Саме тут розробляли проекти інтер'єрів для різних верств населення, утверджували новий стиль з яскравою національною означеністю.

Проблеми єдності стилю в центрі уваги й учня В. Кричевського – О. Саєнка. Значний інтерес становить серія його ескізів 1920-х років. У своїх розробках оздоблення інтер'єрів він перетворював усталені форми орнаментів відповідно до вимог сучасності та власного мистецького світосприйняття.

Домінантної ролі в оформленні громадських споруд – будинків культури, бібліотек, побутових приміщень – набув гобелен. Детально почали розробляти проекти жител для інженерів, робітників, селян, де гобелен подано в синтезі з іншими видами мистецтва – малярством, графікою, декоративними панно.

Упродовж XX ст. змінювалось уявлення про синтез мистецтва. У створенні предметно-просторового середовища (1960-ті рр.) стали провідними ідеї раціонального начала. Відокремленість архітектури та дизайну від просторових видів мистецтв, відмова від різноманітних форм декору призвели до уніфікації та безадресності будівництва.

Інтерес до декоративного мистецтва виник у 1960–1980-х роках, коли на стадії проектування саме твори декоративного мистецтва формували образ майбутніх споруд з яскраво вираженими особливостями українського мистецтва. Готелі «Тарасова гора», «Дніпро», «Київ» – позитивні приклади декорування приміщень керамікою, гобеленами, витворами ткацтва і скляної пластики.

1. *Некрасова М.* Проблема ансамбля в декоративном искусстве // Искусство ансамбля. Художественный предмет–интерьер–среда. – М., 1988. – С. 13–43.

2. *Алпатов М.* Всеобщая история искусств. – М.; Ленинград, 1948. – Т. 1. – С. 13.

АНСАМБЛЬ ЯК ЦІЛІСНА СИСТЕМА СВІТОБАЧЕННЯ

Тетяна Кара-Васильєва

ХУДОЖНЬО-ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ ЛІТУРГІЙНОГО ШИТВА В АНСАМБЛІ ХРАМУ

Літургійне шитво – це гаптування різноманітних предметів церковного вжитку. Храмове Богослужіння – сакрально-літургійний та естетичний феномен, що сформувався упродовж століть. У ньому взаємодіють різні види мистецтва, засобами яких розкривається образна символіка літургії. Саме за допомогою витворів мистецтва – ікон, хрестів, опорядження внутрішнього інтер'єру, одягу священнослужителів, – а також священних обрядів та музичного мистецтва, розкриваються основи християнського віровчення, зримо відтворюються біблійні події, їхня образна символіка.

Під час літургії в церкві постає у певних символічних діях усе життя Спасителя. Зміст літургії, її християнська символіка зумовили й художньо-стилістичну, культову семантику пам'яток шитва та гаптування. До літургійних належать насамперед ті твори шитва, що безпосередньо беруть участь у богослужінні. Це покрови, воздухи для Святих Дарів, катапетасми, напрестольні покрови, різноманітний за призначенням і чином одяг священнослужителів. Вони виконують образно-символічну й культову функції і мають чітко визначене місце в літургії. Водночас у церкві почесне місце займають шиті ікони, підвісні пелени, покрови на мощі тощо, які безпосередньо не беруть участі в обряді богослужіння. Тому термін «літургійне шитво» використовують у значенні «церковне шитво», що включає більш широке коло пам'яток.

Монументально-декоративне оздоблення храму, його сюжетно-тематичне вирішення тісно пов'язані з конструктивною композицією хрестово-купольного храму. Основне завдання цієї художньої системи полягає в тому, щоб розкрити віруючому християнське уявлення про «божественне розуміння всесвіту» [1]. Невипадково у храмі все підпорядковано цій божественній сакральній ідеї. Отже, будівничі, іконописці, гаптарки та інші у своїх творах намагалися розкрити цю ідею.

Літургійне шитво, ікони, інші предмети літургійного вжитку розглядаються як символ архетипу, проникнення у світ надприродного через предмети реального світу.

Літургійне шитво (так само, як ікона) завжди мало символічний зміст, що пов'язував особистість із вищими, божественними началами буття через предмети реального світу. Декоративному оздобленню храмів, передовсім розписам, середньовічні богослови надавали великого значення, вважаючи, що їхнє завдання – зримо розкривати основні постулати християнського вчення. Афанасій Кальнофойський у «Тератургіумі» 1638 року писав: «Живописне зображення Христа – переважно для тих, котрі не вміють читати, тому й називають живописне мистецтво книгою неписьменних» [2]. Ікони були способом релігійної проповіді для неписьменних, про що зазначав свого часу Іоаникий Галятовський [3]. В іконописі і в літургійному гаптуванні упродовж століть суворо дотримувалися сталих іконографічних схем та принципів. Збереження основ іконографії, тобто «канону», образної мови іконопису було одним із наріжних каменів християнського вчення. Кожен предмет у храмі наділявся певною, лише йому притаманною сутністю, що була невід'ємною частиною загального змісту літургійного обряду. Ікона, гаптована плащаниця, воздух, напрестольне одіяння, катапетасма тощо мали в храмі чітко означене місце і виконували певну змістову роль у сюжетно-символічній структурі літургії. Численні гаптовані вироби як орнаментального, так і сюжетного шитва мали подвійну функцію. З одного боку, сюжети, їх вибір і тема-

тичне вирішення, композиційні схеми, форми і розміри залежали від їхнього місця в загальному літургійному дійстві. Саме це увиразнило їхнє зображальне, образотворче начало. З другого боку, гаптовані твори виконували декоративну функцію як коштовні прикраси в загальному святково-піднесеному інтер'єрі церкви. Вони перебували в тісному стилістичному зв'язку із загальною художньою спрямованістю внутрішнього оздоблення – з розписами, іконостасом, архітектурою храмового простору. Саме декоративні якості були мірою їхньої ансамблевості, а декоративні принципи, які наслідували іконописці, полягали в постійній орієнтації на предметно-просторове вирішення храму. Важливою особливістю втілення гаптованих речей було те, що митці враховували не так умови конкретних інтер'єрів церков, «як загальні типологічні і функціональні вимоги до речей» [4].

Така подвійна – декоративна й образотворча – функція зумовлювала формально-образний лад плащаниць, фелонів, єпитрахилей, покровців, воздухів та інших речей гаптування. Предметно-просторове середовище храму, що сформувалося і викристалізувалося упродовж століть християнським віровченням, формувало художні рішення щодо композиції, розмірів, сюжетів; художньо-декоративні можливості матеріалу і навіть техніки виконання. Так, плащаницю (вона посідала центральне місце під час святкової Великодньої літургії, виконуючи важливу символічну роль), яку оглядали зблизька, виготовляли надзвичайно ретельно. Покровці, якими накривали дискос під час Великого Входу, повинні були здалеку, але одразу доносити символічний зміст, через що їхній малюнок виконували підкреслено умовно. Твори шитва, маючи самостійну мистецьку цінність у художньому ансамблі храму, ставали цінностями духовними, лише будучи включеними до літургійної відправи. «Важливими особливостями предметного ансамблю є обумовленість функції кожного предмета і постійне відновлення в часі і просторі функціонально-декоративних зв'язків предметів і зображень» [5]. Саме ця рухливість і забезпечувала взаємопроникненість, взаємодоповнюваність предметів, їхніх художньо-образних систем. Саме це є одним із основних принципів ансамблевості інтер'єру храму. У просторово-предметному середовищі храму і часовому просторі літургії по-різному виявляється функція кожної культової речі, що набуває або самодостатнього, або другорядного значення. Так, у святкових церемоніях основна увага переноситься на хоругви, плащаниці; під час ритуалу Великого Входу посередині Херувимської пісні, коли Священні Дари проносять з північних воріт через Царські врата у вівтар і ставлять на престол, змістове навантаження лягає на воздухи, покровці, які вкривають дискос, потир. Отже, у чіткій послідовності в певний момент ритуалу кожний предмет уводиться в дію і стає змістовим та зоровим центром, виконуючи належну йому роль. Саме ця динамічність і зумовлює взаємопроникнення, взаємодоповнення предметів, їх художньо-образних систем. Означений зв'язок є одним із засадничих принципів ансамблевості храмового інтер'єру. Принциповим моментом є поєднання нерухомих, статичних зображень і творів, наповнених динамікою. Траєкторія рухомих предметів підпорядкована ритмічному й запланованому в просторі храму руху священнослужителів. Взаємодія сталих і динамічних предметів змінює їх символічний статус, щоразу по-новому виявляючи художньо-образний зміст твору. Адже храм розглядається як єдине ціле, як уособлення «світоохоплювальної ідеї», що протистоїть хаосу.

Проблема храму як єдиного цілого, де метафізична тріада – Істина, Добро, Краса – уособлює не різні начала або сторони буття, а єдине начало, знайшли своє висвітлення в роботах П. Флоренського. Він підкреслює, що ці три істини злиті воєдино й осягаються тільки через віру, через церкву [6], а значить, через культ, літургію. Саме культ, вважає П. Флоренський, «змістом своїм має виводити нас зі сфери зем-

ної і возносити у сферу небесну. Таїнство і є це сходження до неба, а отже, жертовність нашого творення Богу. Інакше кажучи, те, чого людина не в змозі осягнути ні розумом, ні моральним самовдосконаленням, досягається через культ» [7]. Культ, за П. Флоренським, є системою не лише обрядів або дій богослужбового характеру, а й певного сприйняття, що може зводитися до християнського світосприйняття, до віри в Христа. Але бути причетним до християнської релігії означає брати участь у культі [8].

Для П. Флоренського людина – це насамперед істота літургійна, культова. Він доводить, що духовним ядром культу є Богослужіння. Це «цвіт церковного життя», «сердце церковного життя», адже в ньому, як у космічному фокусі, сконцентрувалося все божественне і все людське.

Основне призначення культу – перетворення природного, людського, випадкового на священне, гармонійне, ідеальне, тобто культ веде до катарсису. Отже, богослужіння переносить наші провини на «Чисту Людяність, на Сина Людського, нас же індивідуально розвантажує, звільнює, зцілює». Богослужіння, вважає П. Флоренський, має як зовнішню, обрядову функцію, так і внутрішню, сакральну. Розглядаючи храм і культове дійство як цілісну систему, учений доводить, що носіями святості в церковному культі є не лише таїнства та священнослужителі, а й предмети культу – хрест, ікона, чаша, дискос, кадило, облачення. Вони одночасно є матеріальними речами і «внутрішнім розумінням», «духовними цінностями», «святинями». Вони антиномічні за своєю суттю – як поєднання тимчасового та вічного, цінності й даності. Вони є символами [9].

Культове дійство, тобто богослужіння, Божественна літургія, організується за допомогою системи, яку П. Флоренський називає мистецтвом «Богоделания» – феургією [10] – і осмислює як вищий синтез різнорідних діяльностей. У цьому синтезі беруть участь архітектура, іконопис, декоративне та музично-поетичне мистецтво, хореографія. Неабияке значення мають також освітлення й пахощі, що створюють особливу атмосферу в храмі. Кожний вид церковного мистецтва створювали у відповідності з його функціонуванням у системі з іншими видами, і повністю розкривається він лише в ході культового дійства – літургії. Надзвичайно важливими є пластика і ритм руху священнослужителів, гра світла на бганках одягу, переливи золота і срібла в гаптуванні.

Гаптування посідало провідне місце серед інших видів церковного мистецтва і було як невід'ємною частиною внутрішнього оздоблення храму, так і насамперед важливим компонентом відправлення культу.

Основна увага в інтер'єрі церкви приділяється оздобленню іконостаса, а також вівтаря та престолу й художньому оформленню всіх богослужбових ритуалів. У центрі вівтаря міститься престол. Під час літургії на ньому приноситься безкровна Жертва Тіла та Крові Христової – євхаристія. Престол у церкві означає гору Голгофу, де на Хресті Ісус прийняв свою жертовну смерть. Престол має форму чотирикутника, і це означає, що тіло і кров Христа доступні для віруючих християн усіх чотирьох сторін світу. Престол має два види оздоблень. Нижній (сорочка) означає плащаницю, якою Йосип оповив тіло Христа при покладанні його до гробу, бо престол при Богослужінні символізує і гроб Господній. Верхній покров – «індит'я» (*лат.* одяг) означає, за богословською традицією, славу Бога, що сидить, як цар, на престолі. «Господь у славу і красу зодягнувся, зодягнувся в світло, як у ризу, небо розіпнув, як шатро». Як засвідчує аналіз пам'яток XVII–XVIII ст., індит'ю вишивали зверху, на боці, обернутому до храму. Тут виконували зображення Деісуса, Голгофи, Розп'яття.

У вівтарі на північ від престолу міститься жертовник. Він у храмі означає Вертеп, де народився Христос. Саме тут відбувається проскомідія (приготування до таїнства євхаристії). У кінці літургії, після перенесення Святих Дарів із престолу на жертовник, він уже означає вознесіння Христа на небо. Оздоблення жертовника може бути також двох видів. У XVII–XVIII ст. вишивки мали відповідні сюжети: «Різдво Христове», «Богоматір-Знамення», «Вознесіння» та ін. Престол у вівтарі – епіцентр єдиної осі храму, який привертає погляди, коли відчиняються Царські врата і зорові відкривається гаптована катапітасма. Іконографія українського стінопису XVII–XVIII ст. детально фіксує оздоблення вівтаря. У XVIII ст., в добу українського бароко, тканини на престол та аналой використовували переважно синього, пурпурового із золотом кольору, бо саме ці кольори в українській церкві належали до триєдиної системи рівнозначних кольорів, які символізували царську владу та небожительство. Описи ризниць соборів дають певне уявлення про наявну кількість начиння та навіть вказують на сюжети, які були на них вигаптувані.

Поширеними були завіси Царських врат – катапітасми. У Росії в XV–XVI ст. для оздоблення церковного інтер'єру широко використовували велике за розміром і грандіозне за художньо-технічним виконанням шовкове та золоте вишивання. Донині вражає своєю величністю шитий іконостас XV ст. з десятифігурним Деісусом, уписаним в аркаду, а також монументальна катапітасма Івана Грозного 1566 року із зображенням Христа – Великого Архієрея,– до якого в молитовній позі звернуті Богоматір та Іван Предтеча.

Центральне зображення прикрашає облямівка з образами святих у медальйонах. Ця пам'ятка зберігається в монастирі Хіландар на Афоні [11]. Відповідно до візантійської традиції в опорядження престолу входив ківорій із напрестольними завісами. Православна церква Київської Русі успадкувала цей звичай, про що свідчать літописи, які згадують ківорій та завіси. На думку Є. Голубинського, замість дерев'яних або мурованих ківоріїв поширеним було «небо» – напнута над престолом тканина у вигляді одного полотнища або ж у поєднанні з тими, що вертикально спадали додолу [12].

Упродовж XV ст. відбувається розвиток іконостаса. Замість низької передвівтарної огорожі вводиться висока вівтарна стіна. Основний декоративний акцент переноситься з оздоблення вівтарної зони на іконостас, який стає зоровим центром у предметно-просторовому середовищі церкви. Грандіозні за художньо-технічним задумом вівтарні завіси виходять з ужитку. Їх замінюють катапітасми – завіси Царських врат. Катапітасма міститься за Царськими вратами, у вівтарі. Її відкриття або закриття має в літургії певний символічний зміст, пов'язаний з життям і викупною жертвою Христа. Наприкінці проскомідії завіса відкривається, символізуючи Різдво Христове, показуючи, що ця подія відкрилася лише янголам на небі, Марії, Йосипові та мудрецям, які прийшли вклонитися. У третій частині літургії, після причастя, Царські врата закриваються – як двері гробу Господнього, а завіса – на знак того, що на сторожі поставлено охорону.

В українському гаптуванні помітне місце посідали пелени під ікони. Їхні сюжети відповідали зображенню тієї ікони, під якою їх розвішували. Пелени – це синтез живопису й декоративного мистецтва, де вишивальниця увочевиднювала основний задум іконопису. Такими є шедеври російського мистецтва – пелена «Благовіщення» (XV ст.), «Зішестя в пекло» (XV ст.), «Євхаристія» (XV ст.), «Вибрані святі та праздники» (1499 р.), «Похвала Богородиці» (1510 р.) та ін. На жаль, подібні давні пелени, у яких відбилися складні іконографічні настанови свого часу, в Україні не збереглися (найдавніша з існуючих – пелена 1682 року «Різдво Богородиці»). В. Георгієвський доводить, що звичай прикрашати пеленами ікони прийшов з Греції і був свідченням шанобливого ставлення до ікон (оскільки ікони є святинями,

до них не наважувалися торкатися голими руками, а завжди прикривали руки платом або рушником). Святу ікону також не кріпили на голій стіні чи аналої, а тільки на особливому покрові – пелені. Цей звичай відтворює історію, за якою сучасники Христа підкладали свій одяг на шляху Господа під час Його урочистого входження до Єрусалима. Іноді замість сюжету ікони на пелені вишивали хрест.

Велику увагу приділяли покровам на святі мощі. Декоративна ужиткова функція покровів зводилася до оздоблення раки святого. Їх особлива роль, пов'язана з певним завданням, зумовлювала формально-художнє вирішення композиції (монументальність постаті, зображеної на повний зріст, прагнення підкреслити індивідуально-психологічні риси святого тощо). Зразком такої роботи може бути «Покров на мощі священномученика Макарія» (1787 р., КПЛ, Т-440), убитого 1497 року татарами, мощі якого раніше зберігалися в Києво-Софійському соборі (тепер – у Свято-Володимирському соборі м. Києва). Саме для них було виготовлено покров на раку, що значився в описі собору.

Усі ці твори гаптування – катапітасми, покрови для ікон, покрови на аналой, на престол, на мощі – в ансамблі храму мають чітко фіксоване, постійне місце. Інші тканини, суто «літургійні», виконують певну символічну роль. Їх місце перебування зумовлене певним дійством обряду, послідовністю Божої Служби. Це покрівці, воздухи, плащаниці, одяг священнослужителів. Останній був у органічній єдності з просторовим об'ємом храму та його оздобленням. Виготовлений із коштовних тканин, прикрашений барвистою вишивкою, золотим і срібним гаптуванням, він таємничо поблискував у мерехтінні свічок. Саме ця гра світла й тіні, що враховувалася при внутрішньому плануванні церкви, підкреслювала небуденність одягу, його скульптурність. Могутнім сугестивним засобом літургії є ритм – чергування або повторення різних форм одягу. Це чергування, а також виділення тих чи інших частин (омофору, єпитрахиля, ораря), концентрація уваги на гаптованому опліччі фелона – усе це посилює емоційність ритуальної дії, сприяє художньо-декоративній організації внутрішнього простору. Та одяг священнослужителів передовсім має глибокий символічний зміст, який впливає на сюжети шитва, їх іконографію.

Для усвідомлення символічного значення літургійного шитва, його форм та сюжетів, необхідно з'ясувати функціональну та культову роль кожного предмета протягом усієї літургії, а також смисл самого богослужіння. Літургію (*грец.* спільне богослужіння) запровадив сам Ісус Христос під час Тайної Вечері перед своїми стражданнями. Він почастував апостолів хлібом зі словами: «Прийміть, споживайте, це є Тіло Моє, що за вас ламається на відпущення гріхів». Далі підніс чашу з вином, промовляючи: «Пийте з неї всі, це є Кров Моя Нового Заповіту, що за вас і за многих проливається на відпущення гріхів». Чин і порядок проведення літургії були встановлені апостолом Яковом, першим єпископом Єрусалимським. Василій Великий та Іоанн Златоуст у IV ст., Григорій Двоєслов у VI ст. письмово зафіксували порядок проведення Богослужіння з метою його уніфікації. У своїй праці «Українська церква» І. Огієнко подає детальний опис особливостей вітчизняної православної церкви. «Українська церква у своєму багатовіковому житті, – пише він, – виробила так багато власних місцевих ознак, які створили її окремішність, що вона сильно відрізняється від усіх православних церков, у тому числі від російської. Українське православ'я тільки догматично збігається з російським». Учений доводить, що за довгі роки церковної незалежності українська церква виробила «своє власне розуміння православ'я, міцно оперте на св. Письмо, старі догмати та правдиві церковні традиції» [13]. Українська церква від початку мала Святе Письмо добре зрозумілою мовою (Остромирове Євангеліє

1056 року, Київське Євангеліє 1092 року). У XVI ст. з'являються переклади живою українською мовою (Пересопницьке Євангеліє 1556 року, Новий Заповіт 1581 року та ін.). Це забезпечувало глибоке розуміння євангельського тексту як широким загалом віруючих, так й іконописцями, гаптарками. В Україні зберігалася значна кількість старих рукописних книг XIV–XV ст. та друкованих у XVI–XVII ст., де подавалися старі українські чини богослужіння, що мали яскраво виражені національні відмінності. У «Требнику» 1606 року Гедеона Балабана вперше було з'єднано й записано чини стародавнього богослужіння. У XVI–XVIII ст. в Україні були свої особливості у використанні покровів під час причастя та інші відмінності, скасовані 1784 року російською православною церквою. Російський синод, як пише І. Огієнко, «накинув нам свій спосіб Богослужб, заборонив українцям малювати образи та церкви свого стилю», створювати літургійний одяг, художній стиль яких мав яскраві національні ознаки.

У церкві та церковному богослужінні основне місце належить образній символіці. Християнські догми, правила, події, складні церковні постулати розкриваються за допомогою певних предметів – ікон, літургійного одягу та покровів, священних образів тощо. Упродовж літургії в церкві згадується й символічно відтворюється усе земне життя Христа від його народження до Вознесіння. Так, перша частина Божественної літургії (проскомідія) розпочинається ритуалом облачення ієрея і диякона у священицький одяг. Це, як пояснює М. Гоголь у своїй праці «Роздуми про Божественну Літургію», робиться для того, щоб священнослужителі за допомогою особливого вбрання відокремилися не лише від усього суєтного, буденного, що оточує їх у звичайному житті, а й від себе самих. П. Флоренський доводить, що молитва є ключем до розуміння символіки одягу. Він уважав, що це є радість від Духа: «Одежа – символ цієї радості: ми одягаємося в Духа Святого. Одяг священнослужителів осмислюється як Дари Святого Духа» [14].

Спершу диякон вдягається у стихар. Це довгий одяг з широкими рукавами з блискучої тканини яскравих чистих кольорів, що є символом непорочної чистоти серця як прикмети й умови священицького сану. Стихар диякона символізує той одяг, в якому, за богословською традицією, з'являлися янголи під час земної служби Ісуса Христа. Саме тому диякон вбирається у стихар з молитвою «Нехай радіє душа моя в Господеві, бо він одягнув мене в ризу спасіння і в одежу радощів облачив мене; немов на молодого, поклав на мене вінець і, немов молоду, прибрав мене окрасами». Ось чому ця одежа – це риза спасіння, що дає радість.

На стихар диякон одягає орар – довгу вузьку стрічку з нашитими на неї хрестами, що перекидається через ліве плече. Це головна ознака дияконського звання. Підносячи орар під час літургії, він подає знак, закликаючи віруючих до молитви, а священика – до відправ. Адже, за церковною символікою, звання диякона асоціюється зі статусом янгола (орар, що розвивається, нагадує крила янгола). Диякон, за словами Іоанна Златоуста, відтворює янгольський злет. Наприкінці літургії, перед обрядами причастя, диякон стає перед Царськими вратами, опоясуючи себе орарем навхрест, подібно до янголів, які хрестоподібно складали крила, закриваючи обличчя перед неприступним сяйвом Божества [15].

Священики вдягали підризник (власне, той самий стихар, але з вузькими рукавами, найчастіше з білого полотна з багатоорнаментованим подолом), а зверху – фелон (ризу), нарукавники (поручі), єпитрахиль, пояс. Єпитрахиль – це смужка золотої або оксамитової тканини завширшки 15 см – 20 см із двох частин, що вільно звисає з обох плечей майже до подолу стихаря. Її оздоблювали гаптуванням, внизу – китицями; у XVII ст. застібали на гаплики чи ґудзики, а пізніше почали зашивати та вдягати через голову.

Єпитрахиль з'єднується кінцями на грудях і спускається додолу, що означає поєднання двох посад – ієрейської та дияконської. Єпитрахиль – це знак благодаті, що зійшла на священика для відправи таїнств і всього його священного служіння. Вона є головним елементом одягу, який символізує обливання миром старозаповітних священиків при їх посвяченні. Саме тому ієрей, одягаючи єпитрахиль, промовляє: «Благословен Бог, що зливає благодать Свою на священиків своїх, немов миро на голову, що спливає на бороду Ааронову, що спливає на край одежі його». Єпитрахиль у священика, як і орар у диякона, є найголовнішим одягом. Ось чому під час Таїнства Покаяння накладання єпитрахилі на того, хто спокутує свої гріхи, означає повернення йому Милості Божої. На руки ієрей, як і диякон, одягає поручі (в описах ризниць XVII ст. вони звуться «нарукавниці»). У богословській літературі існувало дві думки щодо поручів. Згідно з однією, поручі символізують силу перемоги над ворогами, згідно з другою – знаменують пута, якими були зв'язані руки Христа, коли його вели на суд. Одягаючи поручі на ліву руку, священик промовляє: «Руки твої сотворили мене і впорядкували мене. Врозуми мене, і навчуся заповідей Твоїх»; коли на праву: «Правиця Твоя, Господи, вславилася силою, права рука Твоя, Господи, знищила ворогів, і великою славою Твоєю стерла супротивників». Зверху ієрей підперізується поясом на знак того, що збирається в дорогу небесного служіння і, дивлячись на пояс як на міцність сили Божої, промовляє: «Благословен Бог, що підперезав мене силою, стелить непорочною путь мою, зміцнює ноги мої, як у лані, і на висотах ставить мене».

У XVI ст. остаточно формується тип фелона православної церкви. У церкві священик, одягаючи фелон, промовляє: «Священики Твої, Господи, зодягнуться у правду, і преподобні Твої радісно звеселяться завжди». За церковною символікою риза (або фелон) означає хламиду – верхній царський одяг (порфіра), в яку вони одягли Ісуса в палаці Пілата, коли глузували з Нього, називаючи царем. Первісно фелоном називали довгий одяг без рукавів, що огортав стан з усіх боків. Такий вигляд фелона зберігся у грецькій церкві. В Україні фелон мав вигляд довгої ззаду і короткої спереду широкої накидки з вирізом для голови. Це пізніша форма, бо незшитий фелон асоціювався з «незшитим хітоном Спасителя», як шанувався в давнину «фелон багатохресний» (або поліетаврій), що його вдягав грецький патріарх, і за особливим дозволом – ефеський, фессалонікійський, коринфський та каппадокійський екзархи. Давньоруський митрополит у літургії не вирізнявся з-поміж інших митрополитів і вів богослужіння у звичайній ризі (на відміну від інших, він мав палицю й поручі). У 1346 році митрополит Київський благословляє архієпископа Новгородського Василя «на ризы хресцяты», а сам уже має сакос. Отже, у цей час відбувається сувора регламентація богослужбового одягу. З 1705 року замість фелонів почали покладати сакоси на всіх архієреїв, а фелони залишилися приналежністю архімандритів, протоієреїв та ієреїв. У ризницях соборів зберігалася значна кількість фелонів. Ранг соборів, їх заможність упливали на якість і кількість цих речей. Описи ризниць дають певне уявлення не лише про кількість риз, а й про те, з якого матеріалу вони були виготовлені, як гаптувалися, хто дарував їх церкві (це був дуже цінний внесок). Так, в описах ризниці Успенської Лаврської церкви 1739 і 1803 років перелічуються ризи, подаровані гетьманами Апостолом, Скоропадським, його дружиною «гетьмановою Скоропадською», Данилом Єфремовичем, гетьманом Полуботком, схимомонахинею Нектарією (Долгоруковою), Мокієвським (родичем Мазепи) тощо.

Ризи детально описували. Крім того, вони поділялися на групи за використанням у літургії на різні свята. Останнє свідчить про те, що гаптовані фелони особливо цінувалися, а кожний сюжет тісно пов'язувався з певним

святом. Так, на Христові свята використовували фелони з христологічними сюжетами (передусім «Деісус»), на Богородичні – риза з богородичними сюжетами («Успіння Богородиці») і т. ін.

Важливим у літургійному дійстві є колір і матеріал фелона. Так, у свята Господні використовували парчові ризи із золотими розводами, але на білому тлі або ж суцільно білі; в апостольські дні – ризи жовтого кольору; у святительські – блакитного; у мученицькі – червоного; у дні преподобних – зеленого. У Велику Суботу перед святкуванням Великодня наприкінці літургії священик і диякон після виносу плащаниці знімали з себе чорні ризи, вдягали світлі, й аж тоді читалося Євангеліє про Воскресіння.

Павло Алеппський, подорожуючи з антиохійським патріархом Макарієм по Україні в середині XVII ст., залишив цікаві й важливі записи, що є неоціненним матеріалом для вивчення життя та побуту України. Описуючи Києво-Печерську лавру, особливості її церковного життя, він детально зафіксував ритуал святкового одягання патріарха: «Ми почали облачати Його на круглому помості у хоросі, а всі священики стояли в ряд навколо його». Цьому обрядові надавалося особливого значення, і Павло Алеппський це зазначає: «Нас не допустили одягнути свої вбрання, а дали нам зі своїх цінних убрань, бо гадають, що їх убрання освятяться, бо ми ж прибули зі Святої землі». Архімандритові впало в око те, що під час Великого Входу в Успенській церкві вийшло шість пар священиків, і «кожна пара в одинакових фелонах» [16]. Сакос належав найвищому священицькому чинові православної церкви. У Росії в сакос убирався лише митрополит, а після утворення патріархату 1589 року – патріарх. Після Собору 1667 року, що утвердив у Росії митрополії, сакос став приналежністю архієреїв.

В Україні сакос був ознакою Київського митрополита. Спеціальними грамотами патріархів православної церкви сакос було дозволено вдягати при богослужінні Чернігівському архієпископові Лазарю [17]. За кроєм сакос – це, власне, той самий далматик, незашитий з боків і по низу рукавів, де він застібався на круглі ґудзики за допомогою двох повітряних петельок. Спереду по центру сакос завжди оздоблювали широкою смугою орнаменту і шили обов'язково з вишуканих тканин. Він мав глибоке символічне значення. Поверх сакоса вдягали омофор – широку, довгу пов'язку навколо шиї, прикрашену хрестами та золотим шитвом. Оздобленню омофорів надавали великого значення. У ризниці Софійського собору зберігався грузинський омофор 1691 року від царя Аргила та цариці Катавані – неперевершений зразок гаптувального мистецтва. За православною символікою, омофор означає людство, обтяжене гріхами, яке Христос узяв собі на плечі як вівцю, що загинула. Одягання омофора символізує, що Христос своєю смертю спокутував гріхи людства.

Починаючи з X–XI ст., архієрейські омофори стають широкими, довгими і нагадують лори візантійських імператорів [18]. Саме з широким омофором зображено Христа як «Спаса Великого архієрея» на численних гаптованих опліччях фелонів XVII – початку XVIII ст., на деісусній композиції з Вознесенської церкви с. Березного та ін.

Проте особливе значення в літургії мав малий омофор, в якому єпископ перед престолом возносив на вівтарі Безкровну Жертву. Тоді малий омофор знаменував блудну вівцю євангельську, яку архієрей брав на свої рамена, наслідуючи приклад Доброго Пастиря. Саме цю сцену зображено в апсиді Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Церковні дослідники твердять, що омофор як атрибут архієрейського вбрання виник із поєднання лора й омофора. У давніх християн омофор – це одяг, що вкривав плечі, шию та голову. У християнській іконографії омофор – належність Богоматері та інших святих. Лор – це широка облямівка пурпурового кольору, яку вдягали поверх туніки, і яка була головною відзнакою

посадових осіб у греко-римській державі. Консульську пов'язку прикрашали різноманітними вишиваними візерунками, а імператорську – дорогоцінним камінням і перлами. Саме цей лор, але вже оздоблений хрестами та китицями, і перейняли християнські єпископи. Так утворився трискладовий омофор – лор. У Равенській базилиці св. Віталія (547 р.) перед вівтарем збереглася мозаїка, що зображує імператора, оточеного трьома духовними особами. Серед них – єпископ Максиміліан, який має омофор на лівому плечі у вигляді вузької довгої стрічки з хрестами: один її кінець спускається попереду, другий – позаду. Так само зображено єпископа Аполлінарія, а також святителів Василія Великого, Григорія Богослова, Миколу Чудотворця в Софії Константинопольській.

Український омофор – це широка орнаментована смуга, яку одягають на плечі; лівий кінець її відкинутий на спину, правий – до низу сакоса. Омофори гаптували рослинним, квітковим орнаментом, літургійними сценами. Саме так на портреті Дмитра Ростовського-Туптала зображено архієреїв у сцені «Перший Нікейський собор» у розписах Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври.

Обов'язковим елементом вищого ієрейського строю була палиця. За церковною символікою вона знаменує собою духовний меч, всепереможну силу слова Божого та перемогу Христа над смертю. Митрополит, одягаючи палицю, а ієрей – набедреник, що у священиків також означає меч духовний, промовляють слова молитви: «Прив'яжи, Сильний, до бедра Твого меча сили Твоєї і краси Твоєї і натягни лука та йди щасливо і царствуй по правді, лагідно і справедливо, і дивно поведе Тебе правиця твоя завжди». Оскільки палиця уособлювала духовну зброю, то її, як меч, носив митрополит під правою рукою на поясі. Палиця має традиційну форму ромба. На ній зображені євангельські події, яким присвячено церкву, або ж святий, на честь якого митрополит освячує храм.

Ще одним неодмінним атрибутом убрання митрополита є патерисна хустка, якою під час святкового входу він тримає патерицю. Відповідно до призначення хустка мала сталу художню орнаментацію: один її край гаптовано в лівий бік, другий – у правий, так, щоб, коли її скласти, один гаптований край був над другим своїм лицевим боком. У XVIII ст. поширеним було зображення двоголових орлів, букетів або ж композиції з цих мотивів (портрет єпископа Афанасія, ікона «Св. Миколай» із с. Михнівка на Волині). Зображення орла на патерисній хустці митрополита пов'язано з уявленнями, що, за богословською традицією, архієрей своєю вірою і добрими справами повинен бути вищим від усіх інших, вище пастви.

У музеях України зберігається чимало воздухів, хрещатих покровців різного художньо-технічного рівня та стилістичної спрямованості. До того ж сюжети, гаптовані на цих літургійних предметах, обмежені певним колом тем. У XVII ст. це переважно «Розп'яття», «Се Агнець», «Богоматір-Знамення», «Покладання до гробу». У XVIII ст. коло сюжетів дещо розширюється, що пов'язано зі впливом західної іконографії («Христос-Виноградар», «Вінчання Богоматері», «Живодайне джерело»). Тавтологічність сюжетів на літургійних предметах різного часу свідчить про міцну культову традицію.

Для з'ясування наявності тих чи інших сюжетів на покровах, воздухах, пояснення їх форми, розмірів, композиційної побудови, художньо-технічних засобів виконання необхідно звернутися до змісту літургії, проаналізувати ту роль, яку вони виконували. Тоді стає зрозумілим коло сюжетів, їх послідовне використання і зміна впродовж богослужіння.

Важливу символічну роль у літургії виконували «службові палати» – три різновиди покровів, якими накривали дискос і потир для причастя зі Святими Тайнами Тіла і Крові Христа. Перший – це невеликий квадратний покровець, що вкриває

дискос. У центрі він має гаптоване зображення в колі. Така образна композиція, що повторюється майже в усіх пам'ятках XVII–XVIII ст., свідчить про те, що це коло відповідає діаметру дискоса, на який кладеться покровець, а сюжет – символіці Святих Таїнств.

Потир – це висока чаша. Зображення на його поверхні мають глибокий зв'язок із літургією і відтворюють її символіку. Це зумовило форму другого хрещатого покровця. На середохресті, що вкриває потир, – центральне зображення («Се Агнець», «Христос у чаші»), на чотирьох бокових квадратах – зображення чотирьох архангелів, обернених головами до центру. Третій, найбільший, квадратний покров – воздух – укриває одночасно потир і дискос. У першій частині літургії (проскомідії) відбувається обряд, що символізує Різдво Христове; жертовник уособлює Вертеп. Для цього звіздицю у формі двох дуг із зіркою вгорі ієрей ставить на дискос і дивиться на неї як на світило, що зоріло над новонародженим Богодитям. Першим покровом ієрей накриває дискос, що символізує ясла, в яких народився Христос, а покров означає пелени, якими було оповите новонароджене Богодитя: «Господь воцарився, в красоту вдягнувся». Далі хрещатим покровцем укривають потир. Потім третім великим воздухом, який називають у церкві «святим воздухом», укривають разом дискос і потир: «Да покриє нас покровом крил Своїх». Відповідно до цього символічного значення хрещаті покровці мали сюжети «Се Агнець» (в оточенні херувимів), воздухи гаптували зображенням «Богоматері-Знамення».

У третій частині літургії – «літургії вірних» – Священні Дари змінюють свій зміст і символізують уже не пелени новонародженого Богодитяти, а плащаницю (тобто поховальні пелени, якими було оповите мертве тіло Христа) і сударій (хустку, що вкриває в гробі Його обличчя). Це обряд Великого Входу, коли погляди всіх присутніх поступово звертаються до Священних Дарів, що в цей кульмінаційний момент літургії стають центром дійства. Покровці, воздухи, якими вкривають потир і дискос під час читання Символу Віри, виконують у цьому ритуалі роль знаків-символів, що повинні миттєво й дохідливо розкрити основний зміст того, що відбувається, тобто євхаристії.

Процесія Великого Входу в церкві означає хід Спасителя на страждання, Його смерть і поховання. Священик та диякон у цей час зображують Йосипа та Никодима, які зняли тіло Христа й поклали до гробу. Воздух і покрови знаменують поховальні пелени. Така символіка Великого Входу пояснює й подальші дії священнослужителів. Ієрей знімає з голови диякона дискос, так само, як знімали тіло Христа. Усі Дари ставлять на престол як на плащаницю, промовляючи: «Благообразний Йосип з хреста зняв пречистеє Тіло Твоє, плащаницею чистою обвив і, пахощами покривши, в гробі новім положив». Богослови трактують це як зв'язок з Єрусалимським гробом Господнім і загалом із Церквою Єрусалимською. Воздух священик підносить над Святими Дарами, піднімаючи й опускаючи його. Ієрей знову вкриває дискос і потир покровами. Цим символічним смислом пояснюється зображення сюжетів «Покладання до гробу», «Оплакування», поширених в українському гаптуванні XVII–XVIII ст. Вони мали назви «маленьких плащаничок». Потім у ході літургії Священні Дари і престол перетворюються на жертовник – Голгофу, і відповідно до цього використовуються покрови із сюжетами «Розп'яття». Наприкінці літургії Священні Дари вже символізують Вознесіння, Воскресіння Христове (диякон мовчки тримає на голові дискос, що знаменує Воскресіння). У цій частині літургії чаша і дискос знову вкриваються покровами, які вже мають відповідні сюжети: «Воскресіння», «Вознесіння», «Христос у славі». Ієрей промовляє: «Вознесися на небеса, Боже, і по всій землі слава Твоя». Останній раз диякон з'являється у дверях з дискосом на голові, що знаменує Вознесіння, потім наперед виступає ієрей зі святою чашею, і це озна-

чає, що Христос із народом. Після того дискос, потир відносять на жертовник, який уже символізує верховне місце слави Христа.

Серед пам'яток літургійного шитва XVII – початку XVIII ст. зберігається значна кількість великих воздухів, гаптування яких виконано на оксамиті з підкладкою. Вони масивні, цупкі і через це не надаються для покриття Святих Дарів. Аналіз літературних та історичних джерел пояснює особливості їх використання в літургії української православної церкви XVII–XVIII ст. Саме в українських церквах здавна існував відмінний від інших обряд причащання. У своїй праці «Українська церква» І. Огієнко, покликаючись на Служебник 1646 року, дає детальний аналіз цього обряду як суто українського. Його особливістю було інше використання воздухів: клирики або ж двоє найповажніших людей у церкві тримали великий покрівець (воздух) під чашею та підборіддям причасника, щоб Святі Дари, раптом щось впали на нього. У Служебнику 1646 року є така цікава деталь: причасникові рекомендується пристойно «відкривати уста, а коли має довгі вуса, нехай перше підкрутить їх, щоб жодним способом не вмочились у Божественній крові».

Особлива роль у церкві належить плащаниці. У давнину «воздухом» називали тонкі прозорі церковні запони, і лише пізніше цю назву було надано покрову, найпомітнішому в літургійному обряді. Церковні письменники цей покров іменують «платом», що символізує «плащаницю чисту», якою Йосип обгорнув тіло Ісуса для поховання. Назви «воздухи» і «плащаниця» тривалий час використовували як синонімічні. Це можна пояснити зміною в XVI ст. ролі плащаниці в літургії. Від XVI ст. продовжується процес виокремлення власне плащаниць з-поміж воздухів, пов'язаних із пасхальними службами. Тоді ж у богослужбову практику входить звичай винесення плащаниці.

Воздух, епітафіон, плащаниця – це полотно з шовку або оксамиту з живописним чи гаптованим зображенням Христа. Наприкінці вечірні Великої П'ятниці святу плащаницю виносять із вівтаря на середину храму і там залишають для загального поклоніння до початку пасхальної заутрені, коли її переносять на престол, і вона перебуває там до дня віддання Пасхи напередодні свята Вознесіння в ознаменування 40 днів, які Христос після Воскресіння перебував на землі.

[1] *Каждан А.* Византийская культура. – М., 1968. – С. 159.

[2] *Міляєва Л.* Стінопис Потелича. – К., 1996. – С. 90.

[3] *Галятовский Иоаникий.* Месія правдивый. – 1669. – С. 209.

[4] Бадяева Т. Декоративные принципы древнерусского лицевого шитья XV столетия. Автореф. дисс. ... канд. ист. наук. – М., 1977. – С. 7.

[5] Там само. – С. 7.

[6] *Флоренский П.* Столп и утверждение истины. – М., 1990. – Т. I. – Ч. 1. – С. 75.

[7] *Флоренский П.* Из богословского наследия // Богословские труды. – 1977. – № 17. – С. 89, 107.

[8] Там само. – С. 107.

[9] Там само. – С. 131.

[10] *Флоренский П.* Столп и утверждение истины. – С. 36–39.

[11] *Кондаков Н.* Памятники христианского искусства на Афоне. – С.Пб., 1902. – Табл. X1.

[12] *Голубинский Е.* История русской церкви. – М., 1904. – Т. 1. – Кн. 2. – С. 175.

[13] *Огієнко І.* Українська церква. Нариси з історії української церкви: у 2 т. – К., 1993. – Т. 1. – С. 75–81.

[14] *Флоренский П.* Из богословского наследия. – С. 214.

[15] *Гоголь Н.* Размышления о Божественной Литургии. – М., 2006. – С. 265.

[16] *Алеппский Павел.* Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине века,

описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. От Днестра до Москвы. – М., 1897. – Вып. 2. – С. 61.

[17] Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX-вековой ея истории. – К., 1911. – С. 72, 73.

[18] *Пальмов Н.* Об омофоре, сакосе и митре. – К., 1912. – С. 9.

Софія Боньковська

САКРАЛЬНА МЕТАЛЕВА ПЛАСТИКА В СИСТЕМІ ХРАМОВОГО КОМПЛЕКСУ

Художні металеві вироби церковного призначення – це величезний і водночас недостатньо досліджений пласт української християнської культури. Цей вид декоративного мистецтва охоплює широке коло конструктивно-зміцнювальних і богослужбових виробів, виготовлених із дорогоцінних, напівкоштовних, кольорових і чорних металів та їхніх сплавів. За технологією виготовлення, основними технічними й художніми виражальними засобами більшість з них належить до пластичного мистецтва, тому ми схильні називати їх творами церковної металевої пластики. У декорі металевих церковних виробів застосовують найрізноманітніші техніки оздоблення: золочення, сріблення, гравірування, карбування, кування і клепання, торсування і кручення, черніння і зернь, лиття, перегородчасту (перетинкову) і виїмкову емаль, фініфть та олійний живопис, прикрашання дорогоцінними й напівкоштовними каменями, кольоровим склом, пастами, а також інкрустацію перламутром, слоновою кісткою тощо. Окремі роди металевих виробів літургійно-обрядового призначення є продуктом особливо складного і копіткого ювелірного мистецтва, яке ще прийнято називати золотарством. За період від ранніх християнських часів, тобто впродовж двох тисячоліть, воно акумулювало в собі найрізноманітніші формотворчі ідеї та художні засоби вираження.

Особливого розвитку мистецтво церковної металевої пластики набуло з офіційним визнанням християнства як державної релігії, а на наших землях – із прийняттям християнства, що спонукало до будівництва храмів. Саме християнська святиня стає основним осередком засвоєння чужоземного досвіду та розвитку всіх видів місцевого релігійного церковно-храмового мистецтва. У ній синтезуються як храмобудівельне, так і мистецтво монументального й станкового декору, організації храмового простору, формування літургійно-предметного середовища та вербального супроводу церковних обрядів. Серед цього різноманіття видів, родових і типологічних структур, типів та окремих творів особливе місце, як уже зазначалося, належить творам церковної металевої пластики.

Зважаючи на призначення в релігійних обрядах, місце та роль в предметно-храмовому просторі та церковному ансамблі, художні металеві вироби поділяють на декоративно розвинуті *конструктивно-зміцнювальні архітектурні елементи* – віконні ґрати, завіси, замки та їхні деталі, огородження кафедри, солеї, сходів, хорів тощо; *малі архітектурні форми* – престоли, ківорії, дарохранильні кивоти, тетраподи, гробниці, проповідальниці (кафедри, амвони), сповідальниці, церковні двері, намогильні хрести, фігури святих та інші пам'ятники.

Окрему групу становлять *літургійно-обрядові атрибути* – різнотипні церковні посудини (кадильно-фіміамні кацеї та кадильниці, світлоносні лампади й панікадила, човники, литійники), хрести, дзвони, патериці, хоругви та ін. Залежно

від застосування в церковно-храмових обрядах їх можна поділити на *євхаристійні* та призначені для інших богослужінь, які ми схильні називати *богослужбовими*. Предмети, що застосовують для відправи за потребами вірних (парастас, освячення житла), зараховують до требних (ліхтар, вічевий дзвін, водосвятна чаша, цілувальний хрест тощо). Нерідко, особливо в бідніших храмах, богослужбові металеві вироби, наприклад дзвони, благословляючі хрести та інші церковні предмети, застосовують як для літургійних, так і для требних відправ. У цьому контексті дуже важливо визначити, якою мірою вироби церковної металевої пластики (як також і з дерева та каменю, твори станкового й монументального оздоблення та церковні споруди) відповідають статусу святості, тобто чи кожний художній твір церковного призначення можна вважати священним, себто сакральним (належним Богові). Наприклад, чи однаковою мірою священними є храм, у якому відправляють Пресвяту Літургію, церковні ворота, що ведуть до християнської святині, і кам'яний мур, що її захищає? Адже навіть у храмі розрізняють профанний і вівтарний простір. Тож чи можна найдовершеніше оздоблену дверну ручку, якою відкривають церковні двері парафіяни, цілувальну ікону на тетраподі, якої доторкаються уста вірних, хоругву чи процесійного хреста в руках прихожанина поставити на один рівень із Царськими вратами, що ведуть до Святая Святих – вівтаря, Великим Жертовником (престолом), на якому відбувається євхаристійне тайнодійство, освяченими ризами священнослужителя, тим більше зі священними потиром і дискосом, у яких звершується перевтілення хліба й вина на істинне Тіло і Кров Ісуса Христа, тобто в яких у Пресвятій Євхаристії, встановленій Сином Божим, перебуває сам Господь Спаситель.

Свідчення євангелістів не донесли до нас детального опису первісного обряду Служби Божої, яку відправив Ісус Христос на останній пасхальній вечері із апостолами. Проте кожний з них наголошує на чаші, з якої причащав своїх учнів Великий Літург, промовляючи: «*Пийте з неї всі, бо це кров моя (Нового) Заповіту, яка за багатьох проливається на відпущення гріхів*» (від Матвія, 26: 26–28). У цьому сенсі Господній потир є канонізованим Небесним Літургом твором декоративного християнського мистецтва, отже, первісним сакральним твором християнського мистецтва.

Євхаристійні потир і дискос, в який умочали хліб учасники Тайної вечері, належать до первісних канонічних, встановлених Господньою установою церковних творів християнського мистецтва. Вони «служать» для перевтілення (переєствлення, транссубстанціації) та «переховування» Святих Дарів, які ще називають Найсвятішими Сакраментами. У цьому сенсі євхаристійні євлогії, у яких під виглядом хліба й вина перебувають Пресвяте Тіло і Пречиста Кров Спасителя, зараховують до сакральних творів богослужбового призначення.

З розвитком літургійної обрядовості християнська святиня збагачується додатковими виробами церковної металевої пластики, перш за все необхідними в літургійно-євхаристійній відправі рипідами, дарохранильницями й дароносицями, панікадилами й кадильницями, священичими ризами, хрестами тощо.

Водночас збагачене на кожному з етапів розвитку Божественної Літургії символічно-образне трактування окремих чинів Служби Божої Отцями та вчителями Церкви, а також церковними мислителями сприяє розвитку іконографії у євхаристійно-обрядових творів у вигляді символічних знаків, предметів, астральних, зооморфних та антропоморфних іконних образів тощо. Поступово літургійне тайнодійство, відображене в іконографічній програмі богослужбового начиння, знаходить розвиток у монументальному оздобленні навколопрестольного простору (вівтарів, а згодом храму вірних), покликаного в доступній образній формі роз'яснювати вірним

та оглашенним символічно-догматичний і літургійно-обрядовий зміст Служби Божої (Пресвятої Літургії) й передусім євхаристійного канону.

Однак першопричиною розвитку цілісної системи християнського мистецтва (від виникнення християнства аж до наших часів) є визначальна догма Христової Церкви про святу Безкровну Жертву. Таким чином, євхаристійне священнодійство, встановлене Ісусом Христом на першій Службі Божій під час останньої вечері з апостолами, спричинилося до розвитку первісних творів християнського сакрального мистецтва – богослужбових євлогіїв: євхаристійних або священних потирів і дискосів, а отже, художніх виробів літургійно-обрядового призначення.

Починаючи з ранньохристиянських часів і до наших днів, золотарські вироби літургійно-обрядового призначення, наділені глибоким містичним, а отже символічно-образним змістом, «служать» формотворчим ядром цілісної системи церковного декоративно-обрядового мистецтва.

Зворотнє розуміння розвитку християнського мистецтва не сприяло уважному вивченню церковних творів обрядового призначення, у той час як саме за їхньою допомогою, як уже зазначалося, відбувається головне тайнодійство у святині – тайна безкровного жертвоприношення та євхаристійного жертвоспоживання. Як зазначає В. Бичков, «євхаристія як кульмінація богослужіння стала головним системоутворювальним центром, а молитва – основним функціонально-змістовим принципом об'єднання храмових мистецтв у православному культі» [1].

У цьому сенсі богослужбове начиння й передовсім євхаристійні євлогії, у яких під виглядом хліба і вина, перевтілених силою євхаристійної молитви [2] «переховуються» Найсвятіші Дари – Пресвяте Тіло і Пречиста Кров Господні, належать до визначальних творів церковного мистецтва. Без них, особливо без священних потирів, дискосів, дарохранильниць і супровідних євхаристійне богослужіння атрибутів, християнська святиня втрачає своє найвище сакральне призначення Дому Божого, тобто перестає бути місцем перебування Вічно Живого Господа у Пресвятій Євхаристії.

Тому вважаємо, що сакральними творами в системі храмового ансамблю можна вважати ті художні вироби церковного призначення, які застосовують для відправи Божественної Літургії і які зберігаються у Святая Святих християнського храму. Це передусім євхаристійні євлогії, рипіди, кадильниці, напрестольні й запрестольні хрести, семисвічник, євангеліє, дарохранильниці – дароносиці, а також облачення священнослужителя, який під час євхаристійного канону ототожнюється з Христом Небесним Літургом на Службі Божій.

[1] *Бычков В. В.* Духовно-эстетические основы русской иконы. – М., 1995. – С. 227.

[2] *Боньковська С. М.* Первісні образи Пресвятої Євхаристії. До питання генези християнської іконографії // Народознавчі Зошити. – Л., 2003. – № 2. – С. 242–254.

Людмила Герус

ГУЦУЛЬСЬКА ВЕЛИКОДНЯ ПАСКА
(взаємозв'язок функцій з формою та пластикою)

Паска – це особливий обрядовий хліб, який здавна випікали на Великдень та освячували в церкві. З приготуванням паски, як і інших обрядових хлібів, пов'язано багато вірувань. На Гуцульщині, як переважно в усій Україні, паски розпочинають

пекти у *Живний четвер* (*Чистий четвер, Великий четвер, Страсний четвер, Жильний четвер, Білий четвер*) – останній четвер перед Великоднем. Рідше паски випікали у *Велику суботу.* Спорадично в українців зафіксовано приготування пасок також у *Велику п'ятницю* [2, 260]. *Живний четвер* у традиційному світогляді українців пов'язувався з ушануванням покійних предків. Вважалося, що цього дня їхні душі повертаються на землю [10, 534–536; 11, 181–183; 13, 35; 18, 17; 9, 43, 44]. На знак цього в окремих місцевостях Поділля, Полісся (Житомирщина, Київщина) влаштовували родинну поминальну трапезу – *Тайну вечерю* (*Страсну вечерю, паскову вечерю*) [11, 181]. На Гуцульщині у *Живний четвер за простибіг* обдаровували спеціально спеченими пшеничними чи житніми хлібцями – *кукуцами* – дітей або перших відвідувачів, які зранку приходили *гріти діда* з побажаннями: «Грійте діда! Грійте діда! Дайте хліба! Аби вам овечки, аби вам ягнички», а за отриманий дар дякували: «Дай, Боже, душам померлим Царство Небесне, а вам, ґаздинько, аби си овечки мирно покотили та й аби си єгнички починили» [19, 228, 229; 22, 214; 23, 29]. Зв'язок паски зі звичаєм вшанування покійних предків засвідчують факти з території київської частини Полісся, де першу паску випікали для поминання покійних: «то вона на те, щоб на столі стояла, на могилки йдем і ту пасочку несем – мертвим» [11, 185]. Великодня паска та випечені зумисне для вшановування покійних предків перепічки є також одними з необхідних страв, які беруть на *гробки* гуцули [1, 9; 19, 241, 242]. На Волині вшановують пам'ять покійних пасками та мазурками [1, 11].

Приготування паски – від вибору посудини для вчинення тіста до моменту, коли паску виймають з печі, – сприймається як ритуальне дійство, де переплітаються християнські та язичницькі традиції. Насамперед на час приготування пасок у хаті вже повинно бути побілено, помито й прибрано. Учиняючи тісто, господиня обов'язково має бути вбрана у чисту сорочку.

У минулому, як зазначає С. Килимник, спираючись на оповіді очевидців, до Великодня пекли жовті, білі та чорні хліби, додаючи різні набір та кількість приправ. Вони мали символічне призначення: «баби жовті – це сонцю, білі паски – це покійникам, а чорні – господарям, взагалі людям. Інші [...] пояснення давали таке: жовті баби – небу, сонцю; білі, пахучі, здобні – повітрю, щоб не приносило лиха та смерти; чорні, разові, з корінням та пахощами – родючій землі... Баби випікались у четвер, білі паски – в п'ятницю, а чорні – в суботу» [8, 44, 45]. Не всюди, як зазначає далі С. Килимник, існували три види пасок.

Треба погодитися із думкою С. Килимника про те, що «випікання високоздобних бабок та пасок, мазурків та іншого такого роду печива – це продукт пізніших часів, бо ж у давнину не було ані питльованої муки, ані всіх тих пахощів, ані тих різноманітних приписів до печива...» [8, 45]. Це саме до певної міри підтверджують спостереження А. Онищука з Гуцульщини: «Давнійшими літами (20–30 літ) не вмів тут ніхто упекти паски [йдеться про здобну паску. – *Л. Г.*], але кождий купував у місті, в Надвірній, у тамошних міщанок. Нині бере ґаздиня 8–20 кварт муки (по заможності) і причиньиї паску... Є много ґаздів, що печуть паску самі, инші знов наймають собі пекарів або пекарок...» [13, 35].

Усе ж таки наприкінці XIX – на початку XX ст. для пасок готували переважно здобне тісто із пшеничного борошна, яке кожен господар намагався роздобути завчасно [18, 23; 13, 35]. До тіста додавали чорнослив, родзинки, шафран, імбир тощо. За традиційними уявленнями гуцулів тісто для паски мало оберегові властивості – ним у хаті на сволоках, дверях, вікнах значили хрести. У сволоках серед хати клали восковий хрест, після чого виробляли паски [19, 270]. Знак хреста при приготуванні паски використовували у Лубенському повіті Полтавської губернії: тісто після замі-

шування різали навхрест, промовляючи: «Господи! Благослови своїм духом святим і преспори!» [12, 170].

Виготовлення паски – кропітка справа. За джерелами з Гуцульщини, «при сій роботі зайняті майже всі домашні – ті місять, те вироблєї прикраси на верх паски, інше приладжує корінє» [13, 35]. Виробивши паску, ґаздиня умиває руки і ще мокрими гладить кожну дитину по обличчю зі словами: «Абис така велична, як паска пшенична», до хлопця: «Абис такий величний, як хліб пшеничний» [13, 36]. Готові паски ставлять у тепле місце – «щоб посходили». У цей час у хаті мусить бути цілковита тиша, тому з хати виряджали всіх, окрім господині та малих дітей, яким суворо наказувалося не розмовляти й до пасок не заглядати. Ніхто не повинен стукати або часто ходити повз паски [1, 8; 8, 44; 12, 204; 19, 270]. На Лемківщині як магічний засіб використовували вербову гілку, яку клали на тісто, щоб паска росла, як верба [4, 357].

У минулому дрова для випікання пасок збирали по поліну щочетверга протягом Великого посту. Піч намагалися розпалювати живим вогнем, який одержували від тертя сухої деревини, а в п'ятницю та суботу – від страсної свічки, що її принесли у Чистий четвер із церковної відправи Страстей Господніх [8, 44]. До сьогодні зберігся звичай класти у піч гілки минулорічної верби, освяченої у Вербну неділю – останню неділю перед Великоднем [1, 7; 7, 260]. У Слободі Нікольській на Слобожанщині паски загнічували свяченою вербою [7, 260].

На Гуцульщині, коли ґаздиня саджала паску у піч, то ґазда, який дивився в той час знадвору у вікно, стріляв з пістоля, аби сповістити усім, що в нього печеться паска і нікому не можна тепер заходити до його *ґражди* [1, 7]. На Бойківщині, щоб запобігти невдалому випіканню паски, із приготовленого тіста ґаздиня попередньо випікала паляницю, яку по шматочку пробували всі члени родини, також пригощали сусідів. Відтак ґазда на широкій, зумисне зробленій лопаті саджав до печі паску та пасчину «посестру», робив хрест на повалі, а далі злегка торкався лопатою до кожного члена родини та йшов у стайню й торкався кожної худобини [5, 44]. У Лубенському повіті перед тим, як саджати паски у піч, господиня зі словами «Господи, благослови! Дух святий з нами!» тричі хрестила піч лопатою; піднявши лопату широким кінцем догори, промовляла: «Підходь, хліб, у печі, як сонечко у небі» [12, 204]. На цьому клопоти не завершувалися. Наступав найвідповідальніший час. За висловом В. Милорадовича, господиня оберігала паски, «як свою душу» [12, 204]. Хорошою прикметою було, коли паски виросли, не засмалилися, не потріскалися. Вважалося, що тоді родину оминатимуть хвороби, ніхто протягом року не помре [1, 7; 13, 36; 12, 204; 7, 260]. Для цього застосовували імітативні магічні дії: на Гуцульщині та Лемківщині, коли паску посадили в піч, заборонялося сидіти в хаті, щоб паска не «сіла», «аби росла вгору» [4, 357; 13, 36]; на Лемківщині, щоб паска добре піднімалася, діти й господар повинні були підстрибувати [4, 357].

Таким чином, паска у традиційних уявленнях набуває особливого сакрального статусу ще до освячення в церкві, яке відбувалося на Великдень зранку після літургії. Для цього в суботу ввечері паску разом з іншими обрядовими стравами та речами складали в спеціальний посуд, який, як правило, використовували лише раз на рік. На Гуцульщині «съвикість» переважно кладуть у бондарний цебрик з накривкою: *пасковінік, паскосвіт.* Гуцули після освячення біля церкви діляться частиною продуктів з родичами та сусідами [19, 235]. Паску, як і крашанки, залишали в церкві у вигляді «таємної милостині» на спомин про душі померлих. Їх потім роздавали знедоленим, бідним, подорожнім [12, 206].

До нинішнього часу на Прикарпатті зберігся звичай якнайшвидше прийти зі свяченим додому. Вважається, що «хто борше буде в хаті, той скорше зробит літо...» [13,

39]; «кожен біжить додому якнайшвидше, аби сі швидко з поля забрав» [20, 125]. Повернувшись додому, ґазда зі свяченим насамперед обходить господарство. Потім першим входить до хати, промовляє «Христос воскрес!», йому відповідають «Воістину воскрес!». Тоді розпочинають трапезу – *розговляються* свяченими стравами. *Розговини* й послідовність споживання страв у різних етнографічних районах мали локальні особливості, проте паска як особливий обрядовий хліб була серед перших обов'язкових страв. Споживаючи, старалися не зронити крихти *свяченого* на долівку. В окремих регіонах зафіксовано звичай кидати у вогонь крихти паски, залишені на столі. [18, 25].

За важливого обрядового значення та розмаїття функцій паска має визначену форму, типи пластичних елементів та принцип компонування їх на поверхні, що посилює її значення та надає особливої художньої виразності.

Форма паски. Паска має округлу форму. Домінування такої форми обрядового хліба й зокрема паски, імовірно, крім зручності її виготовлення, зумовлене символічним контекстом. Кругла форма асоціюється з колом – образним знаком Сонця. Найпослідовніше й вичерпно прояви солярної символіки, власне ототожнення хліба із сонцем, у землеробських культурах досліджував М. Сумцов [17, 111–134]. Аргументи вченого, які стосуються хлібної жертви богу – Сонцю, поглиблювали В. Іванов, В. Топоров [6]. Підстави пов'язувати переважно круглу форму хліба із символічним зображенням сонця дають і зазначені вище українські матеріали.

Гуцульська паска, як і загалом українська, має два варіанти трактування: 1) у вигляді півкулі; 2) у вигляді високого прямого або дещо розширеного до верху стовпця з плоским боком унизу, опуклим – угорі.

Паску у вигляді півкулі виробляли в дерев'яній мисці, у макітрі, у шматку полотна, з яких її викладали на лопату і всаджували у піч. Вигляду стовпчика пасці надавали, використовуючи спеціальні глиняні або металеві посудини – пасківники, поставці, ринки, тазки, в яких її формували та випікали. Цей тип паски, що повторює форму посудини, в якій її випікають, поступово набув більшого поширення, зокрема у гуцулів. Верхній опуклий бік паски – верхівку – вкривають пластичними елементами з тіста.

Пластичні елементи з тіста, принцип їхнього компонування на поверхні. Пластичні елементи з тіста переважно виробляють і наліплюють на паску перед тим, як саджати її в піч, використовуючи те саме дріжджове тісто, іноді трохи густіше. Слід зазначити, що при випіканні з тіста фігурки збільшуються – «ростуть», набуваючи кругліших обрисів.

Неодмінним пластичним елементом паски повсюдно на Україні є *хрест:* «Зверху паски кладеться хрест із двох смужок тіста, які перехрещують верхівку хліба» [12, 203]; «...вироблюють (з тіста) хрест і ставлять його верх паски...» [13, 36]. Наявність хреста на пасці, очевидно, зумовлена його світоглядною сутністю, в якій поєдналися давні язичницькі уявлення про хрест як ідеограму чотиріедності світу, сонця з основоположною символікою християнства. Хрестографема з тіста зображує чотириконечний, переважно розквітлий хрест. На Гуцульщині перш ніж покласти на паску *хрест*, її верхівку довкола обвивали *обручем* – тонкою смужкою тіста, що, за Б. Рибаковим, також є ідеограмою сонця [14, 48, 49]. Самі ж гуцули необхідність *хреста* на пасці пояснювали так: «Аби файно росла» [13, 36].

За спостереженнями А. Онищука, на верхівку паски посередині *хреста* й на чотирьох його кінцях клали п'ять *плащів* (круглих, довкола покроєних ножем *паланичок*), на кожний із тих *плащів* – по *гусці* (фігурці у вигляді пташки), врешті біля кожної *гуски* – по дві долоні з пальцями [13, 36]. Позаяк на початку XX ст. дослідники, фіксуючи обряди та звичаї, надавали мало уваги зовнішнім ознакам культурних

реалій, а самі зразки, що не призначалися для тривалого зберігання, втрачені, порівняння цього унікального опису з пасками, які виробляють на Гуцульщині, зокрема у с. Космач Івано-Франківської області, на початку XXI ст. все ж виявляє певну подібність.

Найчастішим на гуцульських пасках є пластичне зображення хреста. Поширені також інші абстрактні знаки, у пластичному трактуванні яких ледь упізнаються конкретні реалії, – коло у вигляді *плаща, колачика, обруча*, спіраль, S-подібний елемент. Вони оформлені об'ємно зі складених відповідним чином смужок тіста, які бувають круглі у перерізі або фігурні, тобто позначені зверху рельєфними защипами, графічними лініями чи сплетені подібно до коси тощо.

Узвичаєним пластичним елементом гуцульських пасок є узагальнені птахоподібні зображення. Вони відтворюють об'ємні фігурки птахів, що виліплені з однієї складеної вісімкою смужки тіста, кінці якої підняті над кільцями, передаючи, з одного боку, голівку, а з другого – хвіст, або з двох смужок тіста, одна з яких обводить іншу довкола, перехрещується зверху, акцентуючи крила. Необхідно зазначити, що орнітоморфні зображення належать до поширених в українському обрядовому хлібі. За пластичним трактуванням, зокрема на пасках, вони є подібними до аналогічних зображень на короваях і до призначеного для зустрічі весни птахоподібного печива [2, 177–185; 3, 40, 41]. За традиційними, успадкованими від язичницьких часів уявленнями українців птах сприймається як іпостась душі померлого. Одним з аргументів на користь такого ототожнення є відліт і приліт птахів з вирію – міфологічного місця перебування душ померлих. Водночас образ птаха в контексті весняної обрядовості, знаменуючи своїм поверненням з вирію початок весни, втілює ідею оновлення й розквіту.

Серед інших пластичних елементів найчастіше на гуцульських пасках трапляється *шишка*. Її звивають у вигляді кола або спіралі з тонкої смужки тіста, на верхньому боці якої зроблено ритмічні надрізи, що надають елементам вишуканої ажурності. Очевидно, як і на українських короваях, на пасках *шишка* є символом плодючості. Поширеним на пасках є також один із найзмістовніших символів народного мистецтва – квітка [15, 173].

Згаданий А. Онищуком знак долоні з пальцями не траплявся на реальних пасках. Однак варто згадати його подібність до знаку *буськові лапи* на іншому печиві, яке у волинській частині Полісся випікали до Благовіщення у вигляді невеликої круглої палянички з відбитками на її поверхні п'яти, іноді трьох (без великого й мізинця) пальців руки або з надрізами, що нагадували лапу птаха [16, 133–141; 21, 11–22]. Попри зовнішню аналогію відмінним є їхній символічний контекст, що співвідноситься із семантичною сутністю обряду. Долоня з пальцями на пасці в народному світогляді сприймалася як «Божа рука», а її необхідність трактувалася так: «аби сі паска удала» [13, 36], що збігалося з основними уявленнями про зв'язок-тотожність: вдало спечена паска – достатки, здоров'я всіх членів родини.

За зовнішніми пластично-формальними (асоціативними) ознаками [15, 238] пластичні елементи з тіста верхнього шару гуцульської паски узагальнено передають:

1) абстрактні зображення – хрест, коло (*плащ, колачик, обруч*), спіраль, S-подібний елемент;

2) орнітоморфні зображення – пташка (*гуска*);

3) фітоморфні зображення – *шишка*, квітка;

4) абстраговані поетичні образи – *Божа рука*.

Важливою складовою художньо-емоційної виразності гуцульської паски є композиційна організація пластичних елементів. Варто звернути увагу на те, що кругла форма паски спонукає до центричного укладання елементів на її поверхні, яка

ґрунтується на дзеркальній симетрії. Спосіб трактування та контрастна співмірність складових визначають особливості сприйняття його знаковості й пластики загалом. При цьому головне за змістом наголошене, а другорядне йому підпорядковане, що створює певні візуальні ефекти.

Роль головних мотивів у композиції елементів, як правило, відіграють хрест, *гуска* (*пташка)*, рідше – *ружа*. Пластичні зображення *пташок, гусок* у ролі головного мотиву на пасці трапляються переважно в парній кількості (два або чотири). Як правило, фігурки розміщені голівками до середини.

Головні пластичні елементи вирізняються більшими розмірами. Своїм розташуванням вони акцентують центральну частину паски. Довкола них компонують другорядні мотиви. Їхню роль виконують дрібніші абстрактні та фітоморфні пластичні зображення, які густо вкривають поверхню паски.

Сталість, що спостерігається у виборі репертуару пластичних елементів, принцип їхнього компонування зумовлені асоціативним осмисленням. Утворюючи рельєф верхнього шару паски, пластичні елементи з тіста взаємопов'язані з її обрядовим призначенням, своїм змістом наголошують на її символіці та надають їй особливої художньої виразності.

1. Архів Інституту народознавства НАН України. – Ф. 1, оп. 2, спр. 338, зош. 3.

2. *Герус Л.* Орнітоморфне печиво українців // Буття в мистецтві: Зб. наук. пра. і матеріалів на пошану Степана Костюка з нагоди 80-річчя. – Л., 2007.

3. *Герус Л.* Український коровай: форма, типи та стилістичні особливості пластичних елементів // Мистецтвознавство. – Л., 2006.

4. *Гонтар Т., Мушинка М.* Харчування лемків // Лемківщина: Історико-етнографічне дослідження: У 2 т. – Л., 1999. – Т. 1.

5. *Зубрицький М.* Народний календар, народні звичаї і повірки, прив'язані до днів у тижні і до рокових свят (записані у Мшанці Старосамбірського повіту і по сусідніх селах) // Матеріали до українсько-руської етнології. – Л., 1900. – Т. III.

6. *Иванов В., Топоров В.* Исследования в области славянских древностей. – М., 1974.

7. *Иванов П.* Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии. – Х., 1907.

8. *Килимник С.* Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. – К., 1994. – Кн. II.

9. *Кулиш П.* Записки о Южной Руси. – С.Пб., 1857. – Т. 2.

10. *Кутельмах К.* Календарна обрядовість як етногенетичне джерело // Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат. – Л., 2006.– Т. II. Етнологія та мистецтвознавство.

11. *Кутельмах К.* Поминальні мотиви в календарній обрядовості поліщуків // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження. – Л., 1997. – Вип. 1.

12. *Милорадович В.* Житье-бытье лубенского крестьянина // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К., 1991.

13. *Онищук А.* Народний календар у Зеленци Надвірнянського повіту (на Гуцульщині) // Матеріали до української етнології. – Л., 1912. – Т. XV.

14. *Рыбаков Б.* Язычество древних славян. – М., 1981.

15. Використано класифікацію орнаментальних мотивів, запропоновану М. Селівачовим. Див.: *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К., 2005. – С. 194.

16. *Страхов А.* Культ хлеба у восточных славян. Опыт этнолингвистического исследования. – Мюнхен, 1991.

17. *Сумцов Н.* Хлеб в обрядах и песнях. – Х., 1885.

18. *Чубинський П.* Мудрість віків: Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського. – К., 1995. – Кн. 2.

19. *Шухевич В.* Гуцульщина. Ч. 4. // Матеріяли до українсько-руської етнології. – Л., 1904. – Т. 7.

20. *Falkowski J.* Zachodnie pogranicze Huculszczyzny. – Lwów, 1937.
21. *Maciejewska-Pauković J.* Zdobnictwo obrzędowo wsi Biłostockiej // Polska sztuka ludowa. – Warszawa, 1966. – Nr. 2.
22. *Schnaider I.* Z kraju hucułów // Lud. – Lwów, 1989. – T. 5.
23. *Schnaider J.* Lud peczeniżyński // Lud. – Lwów, 1907. – T. 13.

Валерій Малина

СТРУКТУРА ФУНКЦІЙ КАМ'ЯНОГО ХРЕСТА

Ще донедавна християнське пам'ятникарство, цвинтарна скульптура, хресторобство та ставрографія не розглядались у межах «структурованої системи», а досліджувались як види пластичного мистецтва: скульптура, архітектура малих форм, різьба по дереву, каменю, художнє ковальство, графіка і т. ін. Це не давало змогу визначити структуру кам'яного хресторобства як цілісної сукупності його одиниць, дослідити складові елементи.

Виділення хрестів за морфологічними і функціональними ознаками уточнює поняття частини в цілісній системі; правда, може виявитися, що елемент і частина хресторобства – один і той самий об'єкт (хрест), а відмінності між пам'ятниками залежать лише від рівня їхнього дослідження. Критерієм «елементності» частин, наприклад, в намогильних хрестах, є величина співвідношень хрестографем; їхня інваріантність у вигляді втілених у матеріалі форм залежить від класу структури функцій. Якщо провідна функція хреста – родова, то підставою для оцінки типології, скажімо, нагробків на сільському кладовищі, може бути принцип тотожності частин щодо місця й ролі їх у родовій групі.

Рід – це поняття, що виражає суттєві ознаки класу предметів, які є родом якихось видів. Родове поняття є підлеглим; до його складу входять менші за обсягом видові поняття. Так, поняття «кам'яний хрест» є родовим стосовно понять «намогильний», «придорожній», «обітний», а кожний з останніх трьох хрестів є видовим поняттям до поняття «хрест». Одна й та сама ознака об'єкта дійсності, за винятком поодиноких образів і категорій, може одночасно становити як видове, так і родове поняття, залежно від предикації.

Поняття «кам'яний хрест» є родовим щодо поняття «трилистий» і водночас видовим стосовно поняття «народне хресторобство». Видові, типологічні, й родові прикмети – це не умовність, придумана для зручності класифікації: кожна з них відображає якісний стан матерії, проявляючи види й роди, що існують в об'єктивному світі. Наприклад, поняття «кам'яний хрест-розп'яття», «християнська кам'яна скульптура» – це видові поняття, в яких виражені суттєві ознаки окремих, якісно неповторних форм лапідаріїв, що входять до одного родового поняття «християнський пам'ятник». Зв'язок родового й видового понять віддзеркалює той реальний зв'язок, що існує між родом і видом у природі й суспільстві, а також у мистецтві.

Родова сутність хреста будь-якого типу, як свідчить релігійна практика, визначається виключно його місцем у системі взаємовідносин між тим, хто позначений хрестом, і тим, на кого цей символ спасіння випромінює відповідні смисли. У Західній Україні хрести встановлювали на честь скасування панщини, перемоги тверезого способу життя: «Хрест переміг поганство, хрест побідить п'янство»; «В пам'ять святій тверезості»; «В пам'ять отрицанія п'янства» тощо. Подекуди під

таким хрестом закопували пляшку горілки, імітуючи її «хресну смерть» і поховання. Придорожні хрести в Коломийщині ставили «на пам'ятку якогось важного діла» в громаді чи навіть «цілім народі» («знесеннє панщини»). «Такий рід хреста частіше виготовлявся з каменю, бо мав свідчити про важливу подію протягом віків» [1].

В інших випадках, зокрема при вивченні того чи іншого типу хреста, визначальною рисою його структурних елементів є неподільна цілісність частин. На цьому етапі «входження в хрест» критерій «елементності» одиниць надгробка набуває абсолютного значення. Зміст хреста як цілого не виводиться зі змісту його компонентів, якщо поняття «більшого» й «меншого» вживаються як відносні. Повздовжній брус, рамена, середохрестя, підніжжя, пластичні прикраси, епіграфіка, визначаючи структурні інваріанти, формують його родові ознаки – домінантну, синтагматичну та ситуативну функції. Правда, складові художнього тексту хреста інколи включаються каменярем у необумовлені церковним каноном співвідношення, формуючи цілком випадкові функціональні структури.

Репертуар кам'яного хресторобства в Україні з кінця XVII ст. змінюється. Хрестокамінь стає для християн примітною віхою в розмежуванні обширів ландшафту, міст і сіл. У межах поселення взагалі, а на цвинтарі зокрема, кам'яний надгробок актуалізується за соціально-майновим станом, професією, віком, статтю померлого. Серед намогильних хрестів наприкінці XIX ст. стають помітнішими панські, мужицькі, козацькі, солдатські, гендлярські, священицькі, вдівські, сирітські, дівоцькі, янгольські, хрести маргінальних груп суспільства тощо. Та чи інша функція такого хреста розрізнялася віруючими за будовою надгробка, його розмірами, оздобами, епіграфікою, місцем на кладовищі. Наприклад, лежачі антропоморфні камені на могилах розбійників, самогубців, крадіїв, п'яниць, олігофренів розміщували не на самому цвинтарі, а за його межами, причому кам'яні «охоронці» на могилах маргіналів ніколи не мали розпізнавальних знаків і символів.

Складність у визначенні кам'яного хресторобства як феномену української народної культури полягає в тому, що хрестокамінь не існує ізольовано від окремого поховання, кладовища, місця вшанування героя, визначної події тощо. *Stavros* – не виставковий експонат, а теургічний виріб для задоволення соціальних, духовних та естетичних потреб. Інша суперечливість у класифікації пам'ятникарства як релігійно-мистецького явища полягає в тому, що хрест могли виготовляти із заліза, дерева, каменю, бетону, зумовлюючи тим самим відповідні форми. Особливість, наприклад, середохрестя полягає в тому, що воно є найбільш багатозначним просторовим утворенням; натомість перетин тіла і рамен наділяється глибоким змістом лиш у структурі хреста. З другого боку, вилучивши те чи інше просторове утворення з ієрархії структур хреста, ми не зможемо дати йому пояснення як цілому. Тут не всі елементи рівнозначно взаємодіють між собою, однак кожна подробиця впливає на формування образу *stavros'a* однаково. Порушення конструкції змінює образ останнього.

Викладач Київської духовної академії Іван Малишевський систематизував раніше за інших ставрологів окремо стоячі перехрещені стовпи за родовою (функціональною) ознакою, виокремивши типологічні образи дерев'яних і кам'яних хрестів при дорогах, на роздоріжжі, перехресті, у лісі, у полі, на гірському перевалі, біля водоймищ, на околиці села, міста, на центральній площі поселення, могилі тощо. Більшість таких знаків становила високий вертикально зорієнтований слуп із ледь помітною перебоїнкою в його горішній частині. Нерідко такі стовпи прикрашали іконами, мальованими або різьбленими зображеннями розп'яття, дашками, навісами, віконцями, фартушками, рушниками, різнокольоровими стрічками,

намистом, численними пацьорками, квітами, вінками, написами, табличками, діючи на свідомість віруючих не тільки як релігійний символ, але й християнізований апотропей [2].

Спробу синхронізувати за функціями новгородські, псковські, українські, білоруські й навіть естляндські хрести зробив на початку XIX ст. Олександр Спіцин. Він пише, що у XII–XIII ст. хрещатими стовпами позначалися в Росії перехрестя доріг, водні переправи, стародавні могили. Хрести ставили на жальниках, курганах, городищах, у стінах кам'яних церков [3].

Намагаючись приборкати розпорошені польові матеріали, російський професор Іван Шляпкін вибудовує в кам'яному пам'ятникарстві декілька типологічних ніш. Хрести, за цією класифікацією, відрізняються між собою кількістю і геометрією рогів хреста, формами завершень його кінців, іншими конструкційними ознаками. Більшість хрестів, на думку Івана Шляпкіна, несуть на собі відбиток візантійської хресторобської традиції, а хрест у крузі потрапив у Росію з Ірландії через Германію і Швецію. Вдумливо висловлюється автор, аналізуючи ті поклонні кам'яні хрести, що покривалися різьбленими зображеннями розіп'ятого Христа, пристоячих, Богородиці, небесних істот, святих. Такі лапідарії він іменує православними скульптурними іконами, що трансформувались у складані образи й дерев'яні різьблені ікони [4].

На теренах України для відзначення важливих подій у житті християнської громади здавна споруджували пам'ятні, поклонні, придорожні кам'яні хрести. А із XVI ст. на західних землях Київської держави при в'їздах до міст, селищ, на перехрестях лісових і степових доріг, біля водобоїв, річкових переправ, на площах великих міст зводилися монументальні хрести з розп'яттям – т. зв. «фігури». Нерідко хрести із символами спокутування виконували комунікативну функцію, об'єднуючи бідняків у боротьбі за справедливість. Саме від поклонних та обітних кам'яних хрестів, як пише Микола Моздир, починалися й біля них закінчувалися пошуки правди. Хрест, установлений на межі володінь, біля садиби, на гірській стежині, на околиці села, на місці випадкової смерті подорожанина, сприймався як знак спрету [5].

Кость Широцький поділяє українські хрести на «прямі» й «лабчасті», підкреслюючи, що саме такі форми найпоширеніші серед давніх новгородських хрестів; причиною цього він називає багатовікові зносини Києва з Новгородом. На думку вченого, намогильний хрест «піднімався» протягом XIII–XVI ст. разом із віком (покривкою) кам'яної поховальної скрині, трансформуючись у хрестокамінь-стелу з різьбленими текстами й рельєфними зображеннями хреста. Трохи згодом і сам знак ніби відокремився од стели, котра, в свою чергу, обернулася на постамент з отвором під об'ємний криж. Типовою формою хрещатого стовпа в українській переробці К. Широцький називає хрест, що «має кінці ширшими й ширшими до країв, загострених на куточках» [6].

Гнат Колцуняк, посилаючись на книгу К. Широцького «Надгробні хрести на Україні» та на релігійні традиції, пов'язані з хрестами, звернув увагу переважно на форми народних хрестів, уклавши збірку відповідно розвитку лінійних форм знаряддя спасіння. До складу одноцільних (монолітних) хрестів Г. Колцуняк зараховує прямокутнораменні, трикутнораменні і круглораменні. Хрести з прямокутною поперечкою вважаються найпростішими за формою. Автор робить навіть припущення, що це «не самий хрест, а кілок у подобі списа, котрий як обов'язковий атрибут вбивають у землю біля поховального стовпа» [7]. Завершення повздовжнього бруса (у Колцуняка – «пня») має подвійну функцію: схороняти виріб від опадів та

естетизувати його, надаючи багатораменному хресту стрункості. Монолітні хрести Коломийщини за формами багато в чому збігаються з хрестами Поділля [8].

На думку Михайла Станкевича, формальні та інформаційно-смислові аспекти типологічного образу хреста забезпечуються відповідними структурами його художнього тексту: «Будова й порядок розташування елементів і мотивів твору, способи налагодження композиційних зв'язків між компонентами і цілим якраз і визначають гетерогенність образу хреста, його смислові й емоційно-художні риси». Учений висловлює припущення, що, незважаючи на різні властивості матеріалів, з яких виробляються пам'ятники, існує більше десяти креативних структур художнього тексту об'ємного хреста, кожна з яких зумовлює формування відповідного мистецько-релігійного образу та відповідну структуру функцій [9].

Типові зразки ірландської скульптури – це різьблені кам'яні хрести. Їх зводили переважно поблизу монастирських споруд. Такі хрести виконували, як правило, меморіальну функцію, інколи – вотивну, часто використовувались як межові стовпи монастирських володінь. Аналогічні хрестокамені відомі тільки в Північній Англії й Шотландії, де місцеві абатства з V до XII ст. перебували під впливом ірландських. «Стійкість пережитків у культурі Ірландії, – пише один із дослідників образотворчого і декоративного мистецтва середньовічної Ірландії, – спонукує вбачати в різьблених хрестах християнізовані менгіри, тим більше, що спершу вони являли собою поставлені вертикально плити або стовпи, де контури хреста були ледь накреслені» [10].

Дещо інакше сприймаються українські кам'яні хрести на тлі литовських витворів з дерева. Крім випилюваних хрестів, до литовської «народної архітектури малих форм» включені меморіальні стовпи з капличками, самі каплички, намогильні «дошки-криштай». Кожна типологічна група вміщує безліч варіантів хрестових образів. Їх ставили на честь знаменних подій, визначних дат у житті сільської громади. Збереглися перекази про хрести, присвячені жертвам повстання литовського народу 1863 року, річницям незалежності Литовської Республіки, ювілею Вітаутаса Великого, церковним подіям. Дерев'яні хрести зводили у садибах, при дорогах, на перехрестях, на берегах річок, на кладовищах, на головних вулицях і площах великих міст та містечок. На думку Казиса Шяшяльгіса, християнські пам'ятники взяли на себе роль носія інформації про духовну культуру прадавніх литовських скотарів та землеробів, про їхні естетичні вподобання, розуміння прекрасного. Хрести, інші ставроподібні пам'ятники й сьогодні сприймаються як невід'ємний елемент литовського ландшафту [11].

Неповторними в сакральному мистецтві залишаються кам'яні судові крісла сербсько-хорватських правителів – сто́лиці, якими воєводи й князі користувалися під час розгляду справ своїх підлеглих. Такі крісла, або престоли, витесували з кам'яних монолітів ще за життя тих, хто мав би сидіти на них після свого «перевтілення». Не стерлись і написи на «гробіцах»: «Пам'ятай, чиїм цей камінь був, чиїм є і чиїм не буде»; «Це стіл воєводи Степана Милорад[овича]»; «Це стіл Павловича Івана». Серед інших епітафій вирізняються написи: «Заохочував за життя лише на добро»; «Розбагатів, а це багатство й згубило мене»; «Я відчував себе за мить до перемоги, коли смерть уразила мене»; «Тут я ліг на свою родову землю, а вона така м'яка та блага» [12].

Від часів існування держави Тевтонського ордену на місці смерті подорожанина – німецького воїна – починають зводитися намогильні хрести (*Grabkreuze*) та намогильні слупи (*Grabstöke*) із зображеннями знаряддя вбивства – меча, запоясника, сокири, стріли; інструмента, що «годував» за життя померлого ремісника, – клевця, ткацького човника, лемеша плуга, ложки, ножиць, серпа, лопати тощо.

Поступово первинні значення «грабкройців» стираються у свідомості народу, а почасти зникають узагалі. «Сюхнекройци» та «сюхнештоки» осягаються розумом як дорожні знаки, відмітні ознаки історичних воєнних конфліктів. За будовою споріднюються з межовими стовпами та пам'ятниками тим, хто несподівано вмер у дорозі або загинув унаслідок нещасного випадку. Встановлювали такі «більдштоки» навіть наприкінці XIX ст. на гірських перевалах у подобі деревного пня з епітафіальною дощечкою або у вигляді поховальної дошки (*Totenbretten*) із відповідним текстом про загиблого. Особливого статусу з XIII ст. набувають підписні хрести, присвячені знаменним подіям, дивам, метаморфозам у житті громади, окремого її члена. Через одне-друге століття такі придорожні знаки ставали т. зв. «андахтскройцами», тобто молитовними, або «сюхнекройцами», тобто спокутними, хрестами. Місця, де вони стояли, перетворювались на місця богомілля прочан.

Кам'яні молитовні хрести (*Andachtskreuze*), кам'яні стовпи з ковчегом (*Bildstöke*) та кам'яні молитовні ніші (*Andachtsnische*) складають особливу групу придорожніх німецьких хрестів. Встановлюються впродовж п'яти століть на пам'ять про природні стихії, як знак пошани, як обітниця. На високому повздовжньому брусі пізньоготичного «андахтскройца» частіше вирізьблювали герб міста та небесних свідків подій, пов'язаних із життям його мешканців, – Богородицю та святого апостола Івана. Нерідко середохрестя на молитовних хрестах прикрашалися рельєфним зображенням «кройцифікса», а тулуб повздовжнього бруса – орнаментами. Віруючі приходили у визначені дні до святого місця з безкровними пожертвами на користь Бога, вимолюючи блага і захист від лихих сил. Людські дари торкалися кам'яної ніші і ставали «обожненими», після чого вживалися, роздавалися бідним, хворим. З кінця XVII ст. популярними серед католиків стають кам'яні хрести-розп'яття з мотивом п'яти Христових ран. Суттєвим доповненням до розуміння сутності молитовних знаків католиків та лютеран є «більдштоки», увінчані кам'яними капличками перехресним або двосхилим дахом, в окремих випадках – з об'ємним хрестом нагорі. Якщо біля молитовного стовпа проводилася церковна відправа, то в нішу, як у ковчег, вміщували святі мощі або просфори [13].

У функціях кам'яного хреста віддзеркалюються риси хрестороба й тих, на кого виріб спрямований. Аби оцінити хрест як релігійно-мистецький феномен, треба знати особливості ритуальної культури народу. Будова, матеріал виробу та його духовна утилітарність пов'язані між собою. Наприклад, у намогильному хресті, призначенням якого було засвідчення переходу в інші виміри буття конкретної особи-християнина, чітко виражені елементи хреста, його оздоби, словосічення тощо. Тип і розміри хреста окреслюють його функцію, однак і функція впливає на морфологію кам'яного надгробка.

Окреме смислове навантаження ще й сьогодні несуть хрестові знаки, зображені на сволоках, наличниках дверей, рідше на вікнах селянської хати, а також розміщені на всіх без винятку частинах людського тіла. Вони сприймалися не як прикраси, а як апотропеї родинного житла, окремої особи. Різні матеріали, техніки виготовлення хреста передбачали й різні форми його побутування. Приміром, хрест, випалений на сволоку страсною свічкою, був перешкодою для потойбічних сил: «щоб лиха нечисть хату минала». Гуцули, аби захистити домашніх тварин, таврували їх хрестоподібними знаками. На Різдво ґаздині Закарпаття обхоплювали стіл ланцюгом, уклавши його хрестом, і замикали цю фігуру на замок, аби вигнати сатану з оселі. Хрест тут, за місцевими віруваннями, мав би прогнати злого духа [14].

Ганна Горинь вважає, що незнищенна й неперевершена сила хреста криється в його багатій та глибокій семіотиці, започаткованій ще в дохристиянський

період і збагаченій упродовж тисячоліть: «Знакова суть хреста, а звідси його роль і місце в духовному житті українців, зумовлені їх релігійним світоглядом, синкретизмом вірування. У свідомості українців хрест ідентифікується передовсім з прабатьківською вірою; хрест – це символ християнської релігії, охоронний знак і атрибут, оберіг душі й тіла на всі моменти життя» [15].

Хрестокамінь є не тільки основою дійсності самого себе, а й відповідністю його тій структурі, що можлива у зв'язку з найвищою метою під назвою «доцільність форми». Основне вихідне положення здатності судження щодо форм і значень хреста, підпорядкованих емпіричним законам у цілому, розкриває раціональність природи в її багатоманітті. Якщо при сприйманні пам'ятника схоплюється переважно зовнішня форма і не враховуються рівні його функціонування, то образ у цьому випадку корелюється не з конкретним хрестом, а лиш з його автором. Можна припустити, що в українців поняття про хрест вроджені, а тому сама форма викликає естетичне задоволення. Релігійне, у свою чергу, проявляється тоді, коли органічність форм природи виводиться з доцільності хреста як архітектонічного цілого.

Аби оцінити конкретний лапідарій, реципієнт має знати, як виглядав його *protoplast,* тобто мати про нього уявлення й поняття. Зміст поняття стає причиною хрещатого стовпа як реального підґрунтя його можливості. Каузальність поняття «хрест» стосовно до самого виробу є доцільністю форми та функції. Отож там, де пізнається не тільки мислимий, а й реальний *stavros,* постають і Богові діяння через Його предикати, а з ними й мета.

Чим відрізняється акт пізнання хреста від хреста, що пізнається? Скеровуючи увагу на пам'ятник, порівнюючи його з іншими виробами, ми не повинні дізнаватися про мотиви його встановлення. Провідником і модератором кожного вертикалізованого хрестокаменя є Вища Причина. Зазначимо принагідно, що хресту властива інтенціональна сутність, тобто він сам себе породжує і так само заперечує. Тому спрямованість нашої свідомості на реальний чи фантазійний хрест стає причиною формування поняття про конкретне просторове утворення. З другого боку, споглядання передбачає акт інтелектуальної рефлексії, коли об'єктом виступає вже не функція кам'яного виробу, а зміст самого мислення.

Хрест в уяві – це феномен, що сам себе розкриває; це образ, що безпосередньо постає в уяві. Він має декілька гетерогенних шарів у вигляді мовної оболонки, психічних переживань, віддзеркаленого у свідомості предмета, інваріантних структур. Таке розрізнення цілісного образу може сприяти поглибленому пізнанню хреста як об'єкта психічної діяльності, засвоєнню принципів творення його ідеальної конструкції. Аби зануритись профанним у сакральне, злитися з умоглядним хрестом, кожна побожна людина має спочатку витворити у собі предметний розмисел.

Розум – це передовсім інтуїтивні розмірковування. Поєднання ідеальності смислів із реальністю породжує поняття. Наприклад, поняття «*stavros*» заміщує його почуттєвий образ, тому можна стверджувати, що думка про знаряддя спокути – це слово про те, що носить ім'я стовпа з поперечкою; мислення формою хрестокаменя свідчить не тільки про принципи архітектоніки, а й про сутність світу. Оскільки філософія визнає реальним лише суттєве й самодостатнє, то поняття хреста виявляється і самим хрестом, причому нерідко єдиним джерелом пізнання Бога. *Stavros* стає у повсякденні небесним розумом і субстанціальною основою релігійного життя.

Розгляньмо ієрархію функцій кам'яного хреста з кінця XVIII ст. в Україні, порівняймо з іншими «хресторобними» державами. Загальна структура функцій постає скрізь як щось цілісне, наділене особливою формою виявлення, відмінною від тих окремих величин, що як окремі елементи гарантують збереження домінуючих

властивостей (інваріантний аспект) хрестокаменя. Таку функцію деякі православні українці, греко-католики та римо-католики нерідко називають «наш хрест». Однак це не означає виключно образно-стилістичну чи конфесійно-регіональну приналежність хрестороба, а через нього – виробу, до національної церкви, а виявляє тільки особливу функцію, яку не можна вивести з інших подібних явищ, що складають структуру національного кам'яного хресторобства в цілому.

П. Богатирьов, говорячи про функцію структури функцій, посилається на рідну мову, коли їй віддається перевага тільки тому, що вона виявляється найріднішою. Функція структури функцій перебуває у тісному зв'язку з функцією регіональної належності хреста, але між ними є й відмінність. Якщо, наприклад, у римсько-католицькому придорожньому хресті переважає функція регіональної належності, то цим самим він протиставляється православним кам'яним хрестам «при дорогах» на Півдні України. Однак і без такого протиставлення хрест-розп'яття є «своїм» хрестом для католиків та уніатів із числа гуцулів, бойків, лемків. Поняття «наш хрест» – може відбивати в собі функцію структури функцій такого хреста, котрий не залежить ані від територіальних, ані від етнокультурних рушійних сил [16].

Сутність хреста залежить від художньо-естетичної ваги окремих його елементів. З другого боку, зміст його складових є наслідком першорядної функції пам'ятника. При цьому пластична конфігурація хрещатого стовпа визначає і його парадигму «повноважень». Внутрішня форма хреста та інтенсивність його сакральної функції будуть іншими у порівнянні зі змістом та інтенсивністю тієї самої сакральної функції, що характеризує стовп на перевалі або в садибі приватної особи. Функціональна структура є органічним цілим; саме тому зникнення або зміна потужності однієї з функцій, поява невідомих раніше якісних параметрів хреста викликає до життя нову структуру функцій у цілому.

Доказом на користь опорної функції кам'яного хреста в ритуалі виступає так званий тензор значень перемінної величини; остання і стає причиною тієї чи іншої семантичної структури лапідарія. Окресливши взаємозв'язок функцій локусів релігійної драми, віруючі пропонують майстрові виготовити під них знак відповідної форми. Хресторобу у свою чергу передає громаді власний виріб, в якому архітектоніка зумовлює назву хреста. З одного боку, ритуальні обшири актуалізують домінантну дію хреста; з другого – самий *stavros,* угніздившись, визначає зміст сакралізованого ним локуса або внутрішню особливість події, що мала місце в часі.

Християнському пам'ятникові не притаманна сингулярна функція, тому що він наділяється каменярем і боговірними значною кількістю обґрунтувань на користь свого існування. З-поміж поліарних функцій кам'яного хреста найбільш рухомими залишаються синтагматична та ситуативна. Як логічні можуть розглядатись операції, в яких звичайний пам'ятний хрест закономірно пристосовується до реальних розлог християнських спільнот, спричиняючи появу нових за родовими й морфологічними ознаками виробів. Водночас у деяких спробах обожнити профанні обшири проявляються не справжні функції хреста, а вдавані. Тут спокутний хрест може стати знаряддям дрібного честолюбства чи то «покровителя» сакрального мистецтва, чи то релігійної громади.

Розмірковуючи про доступну свідомості структуру функцій кам'яного хреста, зосередимо увагу на почутті, що виникає від безпосереднього сприйняття його внутрішньої форми. Якщо релігійні переживання залежать від конструкції та місця зведення монумента, то це означає, що ми усвідомлюємо не тільки призначення виробу, а й інтуїтивно переконуємося в існуванні причини цих переживань. Що ми знаємо про зовнішню мотивацію зведення хреста того чи іншого типу? Нічого,

крім того, що хрест сам по собі, викликаючи власною будовою душевні поривання, визначає разом із внутрішнім змістом і причину такого змісту.

Кам'яний хрест в Україні, як і традиційна богоявлена ікона, на нашу думку, містично абсорбує людську снагу упродовж свідомого життя трьох поколінь – очевидців народження святині. Хрест, неквапно народжуючись, здається, так само повільно й умирає, повертаючи світові послану Богом і намолену людьми енергію. Коли хрест перестає функціонувати за домовленістю, він саморуйнується ізсередини, втрачаючи теургічну й родову ознаки.

Функцію хреста можна розглядати і з міркувань наслідків, викликаних переміною параметрів хреста або якоїсь величини, що зумовлює появу *locus sacer*. Оскільки будова пам'ятника не визначає прямо його рольової функції в житті християн, а почасти залежить від інших складових просторової ієрархії, остільки ритуальні обшири, спряжені з конструкцією хреста, нерідко стають головною причиною феномену структури функцій пам'ятника і стягнутих ним докупи локусів. При цьому співрозміщення останніх раз од разу визначає рід хреста. Однак структура функцій не проявляється за межами цілісної форми. Ми не завжди можемо пояснити витоки монументальної величності малого за розміром хреста і нікчемність кам'яного велета.

Розглядаючи українське хресторобство як певну систему, ми відкриваємо шлях не тільки до всебічного його аналізу, а й до невмотивованої аргументації деяких аспектів цього унікального явища. Внаслідок цього з розгляду знімається внутрішньо єдиний об'єкт пізнання – живий хрест, а натомість залишається лиш предмет дослідження. Особливості його нерідко визначаються, з одного боку, традиційними поглядами на мистецтво, з другого, – корпоративно-ідеологічною доцільністю існування тієї чи іншої галузі наукових знань.

За наявності декількох схожих за структурою кам'яних хрестів, аби визначити їхні інваріантні зв'язки при переході від окремого хреста до типологічної групи, маємо використати принцип тотожності. Але й тут ані елементи архітектонічного витвору самі по собі, ані їхні відношення не розкривають повноти структурної картини хреста; складники в їхній зчепності викликають появу самобутніх структур, якщо з певного боку входять у стійку внутрішню сув'язь між собою і цілим, формуючи на цій основі родові ознаки конкретного хрестокаменя.

Нові погляди в мистецтвознавстві дозволили висунути положення про те, що ціле у кам'яному хресторобстві не можна зводити до суми частин, що «ціле більше суми частин». Це вказує лиш на кількісний бік проблеми. А треба характеризувати цілісність новими властивостями, яких немає в окремих його частинах; вони виникають від взаємодії складових одиниць у визначеній системі зв'язків. Хрестокамінь за межами цілого – не частина, а інший об'єкт, тому що в пам'ятникарстві природу цілого виражають його складові. З другого боку, ціле без частин неможливе, бо просте – те, що позбавлене структури й неподільне навіть у думці, – не може мати ніяких ознак і взаємодіяти з іншими тілами. Така непорушність особливо наочно проявляється у здатних до саморозвитку системах, з усіма етапами ускладнення й диференціації. В органічному цілому між його частинами існує не проста функціональна залежність, а набагато складніша сукупність зв'язків, у межах якої причина виступає одночасно і передумовою. Це своєрідне коло, всередині якого кожний елемент є наслідком іншого й зумовлений ним.

Із прадавніх часів стоячий хрест було наділено сакральною функцією, бо символізував ідею центру, з якого починався перехід від вищого й досконалого онтологічного ступеня світу як цілого до менш досконалих і нижчих його рівнів. *Stavros* виступає як деяке сакральне поєднувальне начало між Творцем і

сотвореним, виявляючись символом божественного творчого акту. Корелюється в уяві з віссю світу, світовим деревом, міфи про які мали для давніх культур глобальне значення. В основу сакрального покладене визнання священного як протилежного секулярному, побутовому, світському. Сакралізація в теології означає підпорядкування Богові. Її уособленням виступає ієрофанія церемонія, внаслідок якої звичайна мирська процедура набуває трансцендентного, божественного смислу.

Поряд із послідовно теологічним розумінням сакрального як похідного від Бога існує й ширше його тлумачення. Так, на думку Дюркгейма, ідея священного виражає успадковано-природне опертя справжньої екзистенції людини, її колективістську сутність, що протидіє егоцентричному існуванню. На основі аналізу тотемістичних культів він намагається довести, що «реальний» і «справжній» об'єкт усіх релігійних культів – це суспільство, а головні соціальні функції релігії – відтворення згуртованості та творення ідеалів, що стимулюють загальний розвиток [17].

Сакральне начало в реальному втіленні – кам'яному хресті – присутнє і проявляється в розумі й почуттях як хрестороба, так і віруючих. Святим Духом наповнюються християнські мученики, стаючи предметом ідеального мистецтва. Божественне начало переходить до обособлення, набуваючи реального, тобто мирського існування. Живий матеріал ідеального мистецтва становить усе те, що хвилює людське серце в його потаємних глибинах. Сакральне начало в пам'ятникарстві, як чистий у самому собі дух, є предметом лише мисленіяння. Святий Дух, обожнюючи хрестотворення, є складовою мистецтва архітектоніки, бо завжди співзвучний структурі людського тіла і метро-ритмам людського серця. Традиція образу *sacer crux* за функцією є теологічною, а її джерела, у відповідності з природою християнства, – одночасно історичними і надприродними. Канони народного каменярства в Україні з їхніми дохристиянськими коренями цілком космогонічні, оскільки робота ремісника достовірно моделює творення космосу з хаосу [18].

В одній з лекцій із філософії релігії Гегель, окреслюючи поняття віри, зазначає: «Безпосереднє споглядання природних форм ще не поєднується гармонійно з істиною. Тільки почуттєве споглядання правди, що породжується мистецтвом, необхідно продукується духом. Воно не є безпосереднім чуттєвим утворенням і має ідею як свого партнера» [19]. Нерідко до мистецтва ми відносимо й те, що внаявлює регулярність, правильність, коли зображення ототожнюється з відомим нам предметом. У цьому випадку мистецтво виступає як наслідування природних форм.

Краса не є законом хресторобства і, навіть якщо зовнішня форма надгробка довершена, хрест може й не стати сакральним предметом, бо зміст – внутрішня форма хреста – не узгоджується з його поняттям. *Stavros* народжується в дусі майстра, і в ньому відбувається поєднання поняття й реальності. Проте, коли мистець утілює свій задум, то сам ніби переміщується на задній план. Можливо, з цієї причини хрестокамінь не стає «правдивим» аж до тієї миті, поки не усвідомлюється віруючим як символ спасіння. Жоден з елементів хреста не є божественним одкровенням, хоч і може відтворити окремо взяті форми природи. Хрест дорівнює Творцю не тому, що повторює форми боголюдського тіла як один з наслідків божественного замислу, а саме через неподільну єдність цих наслідків [20].

Вертикалізований хрест – це цілісний виріб. Він механічно не складається з частин, унаявлюючи абсолютну єдність форми й матеріалу, тотожність безпосереднього й загального, відтворюючи своїми елементами абсолютну повноту Божу. Хрестокамінь є позитивним спогляданням вічності. Його зміст проявляється за межами лінійного часу. Ми можемо підтвердити, що той чи інший хрест витесано, наприклад, сто років тому. Але про його сутність ми можемо тільки здогадуватись,

бо вона перебувала в потенції споконвічно. Отож, кам'яному хресту не властива ніяка інша функція, окрім функції життєдайного хреста.

Проаналізуємо те саме, але з іншого погляду. Ми говоримо, що той чи інший пам'ятник існує в часі тому, що його конкретна реальність, скажімо, на могилі, не збігається з його абсолютною сутністю, а його особлива функція – з його всеосяжністю. Проте зазначимо, що існування меморія в часі є не що інше, як безперервне перевтілення абстрактного образу хреста в конкретні форми. З одного боку, обмеженість побутування кам'яного хреста в реальних просторово-часових вимірах, а з другого – неможливість його існування в потойбічному формують обставини для усвідомлення сакрального витвору як первообразу духовного порятунку.

Змістом хреста Христового є сакральність, а предметом шанування в давньогрецькій релігії був ідеалізований гуманізм. Людська самосвідомість осягалась як щось суттєве; цим самим еллінські вірування визнавались як мистецько-релігійні. Бог перебував із людиною у позитивному зв'язку, становлячи подобу людини. Хоча Творця можна було розпізнати у природі, сонці, горах, деревах, тварині, через погодження цілей і засобів, причин і наслідків, або у вогненному кущі, шелестінні вітру, однак він сприймався правдивіше у внутрішньому світі суб'єкта, бо природні явища не виражали собою духовне. Останнє породжувало образ людини, з якого випростовувалась естетична сторона духу, а з його внутрішньої форми випромінювалось духовне як таке. Отже, якщо Бог мав з'явитися для почуттєвого сприйняття, то Він міг це здійснити винятково у людському тілі.

З філософської точки зору, панівна функція хреста в ритуалі ставропігії – це взаємодія декількох об'єктів, коли зміна властивостей одного з них стає причиною зміни властивостей усіх інших. Наприклад, при одночасному зведенні хрестів одного й того самого типу, в одному й тому самому селі – на роздоріжжі, на переправі, на майдані, на цвинтарі – функції кам'яного стовпа не проявляються, а існують виключно в потенції. Структура його функцій, таким чином, формується в обширах, освоєних людьми, в яких ще до встановлення хреста взаємодіяли не тільки живі істоти, а й дерева, кущі, шматки землі, гірської породи тощо.

Матрицю значень українського лапідарія складають релігійна, комеморативна, художньо-естетична, комунікативна, аксіологічна, семіотична, репрезентативна, обрядова, сакральна, субліматива, номінатива, евристична, гносеологічна, темпоральна, гномічна (виховна), морфологічна, обставинна, сюжетно-ізоморфна, перцептивна, оповідальна, провіденційна, герменевтична (тлумачно-інтерпретаційна), експресивна, емотивна функції, а також функція дійової особи, розпізнавання змісту та регіональної (конфесійної) належності. Ієрархія онтологічних функцій, закладених хресторобом, актуалізується в просторово-часових координатах приблизно за такою схемою: сільська садиба, перехрестя вулиць, майдан, околиця села, храмова споруда, цвинтар, роздоріжжя, колодязь, гірський перевал, місця переправи, бойовища, загибелі воїна, смерті подорожнього, як верстовий знак тощо.

Часові параметри при зведенні хреста визначалися переважно у зв'язку з винятковими подіями та явищами в житті як окремої людини, родини, громади, так і цілого народу. Причинами, що карбувались у пам'ять наших предків за допомогою кам'яного хреста, були: державна незалежність, переможне завершення війни, скасування кріпацтва, раптова смерть, загибель, природні катаклізми, голодомор, пошесть, епідемія, моровиця, інвазія тощо. Вкорінившись у просторово-часовий перетин, хрест починає випромінювати закодовані Богом і закладені людьми смисли, сакралізуючи обшири та самообожнюючись.

Stavros – це носій багатозначної художньої та естетичної інформації. Він є сигнальною базою тієї системи знаків, що має забезпечити зв'язок між хресторобом і глядачами. Тобто онтологічна площина конкретного кам'яного хреста потребує площини семіотичної. Між матеріальною і духовною сторонами архітектонічної творчості, на наш погляд, немає великого розриву. Справді, у кам'яному хресторобстві духовне може проявлятися лише в матеріалі. До того ж для інтелектуальної художньої інтуїції засоби втілення не є чимось абсолютно зовнішнім, а навпаки, такими, що визначають саму структуру духовного, котре за будь-яких умов є мисленням у матеріалі.

Взаємозв'язаність функцій кам'яного хреста в його гносеологічній площині проявляється через пізнання Божого знака як форми релігійного мисленіяння, коли термін «хрестокамінь», слово про евентуальний лапідарій та глибинна змістовність поняття «хрестокамінь», існуючи автономно, непоєднувано і співзалежно, стають складовими такого цілого, як «спокутний хрест».

Домінантна функція хреста, тобто сила, що викликає його до життя, – релігійна. Відмінність духовної утилітарності від утилітарності матеріальної є суттєвою, однак сакральні вироби несуть у собі більше духовності, ніж побутового практицизму. У чому полягає цінність храмів, каплиць, усипальниць, мавзолеїв, амулетів, талісманів, знаків релігійної приналежності, родових знаків-гербів, регалій, шлюбних обручок, меморій, сувенірів тощо? У цих випадках призначення речей окреслюється їх роллю в організації тієї чи іншої форми соціальної комунікації – політичної, релігійної, етичної, військової, спортивної, побутової. Проте співвідношення утилітарної, художньої і сакральної функцій в архітектонічній та образотворчій сферах виявляється однаковою мірою рухливим, динамічним, мінливим.

У пізнанні кам'яного хресторобства як явища, на відміну від його практики – масиву хрестів, існує подвійна детермінація – об'єктна й суб'єктна, що реалізується як через суб'єкт-об'єктні, так і через суб'єкт-суб'єктні відношення. Включення хресторобa й споглядальника через *stavros* у каузальні стосунки може викликати ряд неочікуваних містичних ефектів у порівнянні з процесом взаємодії, що притаманно природі, без участі людини. Причинна зумовленість релігійного пам'ятникарства стає у цьому випадку цілеспрямованим і керованим процесом, набуває культурно-історичних ознак і характеристик. Лише різні способи дослідження кам'яного хресторобства як складової частини української ставрології дозволяють знайти форми і пропорції етнорегіонального, конфесійного, що входять до складу загальнохристиянського, і впровадити у життя способи й результати пізнавальної діяльності.

Сьогодні ми можемо констатувати, що теоретичне й практичне богослов'я всіх гілок Христової Церкви має у своєму розпорядженні мистецькі форми й опосередковувальні механізми впливу на суспільну думку. Зокрема, визначена роль ідеалів і норм громадського життя, сформульовані філософсько-світоглядні передумови і рівні функціонування релігійних знань, через які вони, приймаючи модус ціннісної свідомості, впроваджуються в побут, стають нормами соціальної практики. Такі форми причин і наслідків у суспільстві, коли спільнота поділена на посвячених і непосвячених, можуть бути віднесені до латентних, а соціальна детермінація ніби втрачає сенс, оскільки за цих умов актуалізуються тонші структури та якісно нові взаємозв'язки духовного й матеріального. На часі – опанування структури релігійних знань, засвоєння її експліцитних та імпліцитних компонентів, тому що саме вони визначають рівень взаєморозуміння поколінь, структуру наукових знань, загальну культуру.

1. *Колцуняк Г.* Народні хрести в Коломийщині. – Л., 1920. – С. 2.

2. *Малышевский И.* О придорожных крестах // Труды Киевской Духовной Академии. – К., 1865. – № 11. – С. 324–343.

3. *Спицын А.* Заметки о каменных крестах, преимущественно новгородских // Записки Императорского Русского археологического общества. – С.Пб., 1903. – Т. 5. – С. 206.

4. *Шляпкин И.* Древние русские кресты. Кресты новгородские до XV в. неподвижные и нецерковной службы // Записки Императорского Русского археологического общества. – С.Пб., 1907. – Т. 7. – Вып. 2. – С. 73, 74, 81.

5. *Моздир М.* «Фігури», придорожні та присадибні хрести в Україні // Українська хрестологія. Спеціальний випуск Народознавчих Зошитів Інституту НАН України. – Л., 1997. – С. 21, 24.

6. *Широцький К.* Надгробні хрести на Україні // ЗНТШ. – Л., 1908. – Т. 82. – Кн. 2. – С. 19.

7. *Руденко С.* Чувашские надгробные памятники // Материалы по этнографии России. – С.Пб., 1914. – Т. 1. – С.83.

8. *Колцуняк Г.* Народні хрести в Коломийщині. – С. 2–13.

9. *Станкевич М.* Структура художнього тексту хреста // Українська хрестологія. Спеціальний випуск Народознавчих Зошитів Інституту народознавства НАН України. – Л., 1997. – С. 7, 8.

10. Ирландия // Искусство стран и народов мира: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство: Краткая худ. энцикл.: В 5 т. – М., 1965. – Т. 2. – С. 125, 126.

11. Литовское народное искусство. Архитектура малых форм: Альбом / Сост. К. Шяшяльгис. – Вильнюс, 1990. – Кн. 2. – С. 14.

12. *Хёрман К.* Средневековые памятники Боснии и Герцеговины // Труды Одиннадцатого Археологического съезда в Киеве (1899). – М., 1902. – Т. 2. – С. 169.

13. *Arntz L.* Wegekreuz und Wegebild // Zeitschrift für Christliche Kunst. – 1912. – № 2. – S. 70–80; № 3. – S. 104–114; № 4. – S. 138–150.

14. *Богатырев П.* Вопросы теории народного искусства. – М., 1971. – С. 175.

15. *Горинь Г.* Хрест у світогляді та реаліях життя українців // Українська хрестологія. Спеціальний випуск Народознавчих Зошитів Інституту народознавства НАН України. – Л., 1997. – С. 81.

16. Аналізуючи поняття «наш костюм», П. Богатирьов доходить висновку, що в багатьох етносів народний стрій тісно пов'язаний з його носієм [Див.: *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. – М., 1971. – С. 358]. Те саме відбувається і з хрестом, який наділяється магічною силою. Його відповідним чином оздоблюють, освячують, транспортують до місця зведення, під ним і на нього моляться тощо. Отже, хрест стає «своїм». Таким чином, «наш хрест» – це функція структури функцій, а також естетичне переживання, що виникає завдяки ставленню конкретної релігійної громади до новоствореного хреста.

17. Философская энциклопедия. – М., 1962. – Т. 2. – С. 99, 100.

18. Властивість священної речі представляти сакральне є прикметною ознакою стоячого кам'яного хреста; *palus* нічого не зображає, він становить вічність, вивищуючись над усім в іншому плані буття. Хрест зображає сакральне і є святинею. Останнє особливо важливо усвідомити. Хрест як витвір церковного мистецтва не обрамляє й не доповнює богослужіння, не служить релігійному культові. Місце хреста в богослужінні й житті церкви чітко визначене: він є втіленим Словом.

19. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика // Лекции по эстетике: В 4 т. – М., 1973. – Т. 4. – С. 214.

20. Відомо, що позасакральних функцій *stavros* почав набувати давно. Ще у XIII ст. у Росії, в країнах Західної Європи, а з XVII ст. – повсюдно, кам'яні стовпи зводилися на місцях військових сутичок, в ознаменування перемог, у зв'язку з голодомором, повінню, на переправах, на роздоріжжях, на гірських перевалах, на міських площах, біля садиб тощо. З факту віри хрест у XX ст. стає явищем культури, артефактом етнографії, археології, історії.

Олег Болюк

СУЧАСНИЙ ІНТЕР'ЄР БОЙКІВСЬКИХ ЦЕРКОВ: ПРОБЛЕМА ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ

Інтер'єр церкви, обладнаний сакральними, обрядовими та ужитковими предметами, може становити художню цілісність внутрішнього простору храму – утворювати ансамбль. Окремі предмети в церкві мають стале місце, визначене впродовж розвитку християнства та пов'язане з вимогами конфесії, і формують інтер'єр кожної основної частини будівлі – або це святилище, нава, або ще й бічні нави та притвор. У просторих храмах ними обладнані також хори й допоміжні приміщення – зовнішній притвор і захристія, де вони розміщені довільно. Предмети церковного інтер'єру створюють для нової будівлі відразу або згодом. З певних причин їх також могли перенести з іншої сакральної споруди. Облаштування храму залежить від його призначення, тому окремими його предметами користуються під час священнодійств і потреб священнослужителі, іншими – парафіяни.

Ансамбль внутрішнього простору будівлі становить гармонійне поєднання площин церковного інтер'єру та його предметів, кожен з яких належить художній ідеї автора чи колективу, стилю, течії чи їхньої інтерпретації і не викликає у візуальному сприйнятті емоційно-чуттєвого дисонансу. Для досягнення піднесено-урочистого настрою у відвідувача дотримання єдиного стилю або концепції одного автора в церковному інтер'єрі не є обов'язковим, оскільки значний відсоток його обладнання виготовлено переважно різними майстрами і привнесенням власного розуміння художнього образу та своїх чи вподобань замовника, у різний історичний період або навіть епоху. Упродовж існування храму його предметне середовище часто змінюється, тому про художню цілісність облаштування в повному сенсі цього слова говорити доводиться лише в тому випадку, коли інтер'єр залишається незмінним або нововведення не порушують архітектоніки інтер'єру. Наприклад, на стінах мурованих храмів можна побачити створені пізніше за будівлю епітафії чи навіть скульптурні композиції, художні ознаки яких відрізняються від автентичного стилю внутрішнього простору, однак вони не викликають негативного їхнього сприйняття. Подібно до цього існує, наприклад, співвідношення між рясно різьбленим іконостасом та лавами-«кліросами», оздоблення яких завжди лаконічне, навіть якщо вони виготовлені в один час із вівтарною перегородкою. Тому в більшості церков – як мурованих, так і дерев'яних – в інтер'єрі панує еклектичне предметне середовище, яке також може становити ансамбль. Отже, для збереження цілісності існуючого церковного простору майстер повинен враховувати призначення, місце розташування, матеріал, художні особливості майбутнього виробу.

Одним із проблематичних аспектів збереження первісних художніх ознак інтер'єру церкви є не лише реставрація, консервація чи реконструкція давніх творів відповідними спеціалістами, а й розуміння парафіянами доцільності привнесення в храм маловартісних (з мистецького погляду) предметів. Це особливо стосується сільських церков, де місцеві мешканці часто складають для храму офіру у вигляді власноруч виготовлених предметів чи придбаних у церковних крамницях або інших торговельних закладах речей, що дисгармоніюють з облаштуванням. В Україні таке явище особливо поширилося наприкінці XX ст., коли релігійне життя відроджувалося, тому парафіяни та священнослужителі не всюди однаково зважали на художньо-естетичні засади християнського храму.

Проблема дотримання художньої цілісності інтер'єру сакральної будівлі залишається актуальною і сьогодні, оскільки серійне виробництво окремих церковних предметів нівелює особливість і неповторність інтер'єру кожної церкви.

Як зазначалося, художньому стилю церковного інтер'єру властива поліваріантність. Це уможливлює трактування внутрішнього простору кожного храму з усім його устроєм, включаючи площинні зображення, як оригінального, однак і мінливого у випадку привнесення нових форм та зміни декору його площин (стінопису, вітража, плит тощо) на інший. Останнім також притаманна автентичність або, з часом, часткова видозміненість. До них належать, зокрема, твори художньої деревообробки, призначені для сакральних споруд.

Облаштування церкви з дерева, як і з інших матеріалів, здійснювали переважно професійні майстри, які надавали виробові художніх ознак, властивих тому чи іншому стилю. Однак багато збережених творів вказують і на авторство народних майстрів, які засвідчували вплив тих самих стилів по-своєму, залишаючи в основі усталені способи формотворення й оздоблення, характерні для місцевих естетичних уподобань. Тому внутрішній простір українського храму часто містить регіональні ознаки художньої виразності.

Співіснування таких різних за стилем, місцем виготовлення, авторством предметів церковного облаштування переконливо підтверджують результати польових досліджень комплексної мистецтвознавчої експедиції науковців відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України, проведеної в серпні 2005 року на території Старосамбірського та Турківського районів Львівської області, а також Великоберезнянського й Перечинського районів Закарпатської області з метою виявлення та дослідження творів народного та професійного сакрального мистецтва. Вдалося зафіксувати багатий матеріал, що представляє дерев'яне церковне облаштування цієї частини Бойківщини.

Окремі твори містять тектонічно-декоративні ознаки місцевої художньої деревообробки, іншим притаманні риси загальноєвропейських мистецьких стилів. Наприклад, у церквах населених пунктів, досліджених експедицією, траплялися престоли двох типів, уживаних не лише в регіоні, а й властиві церквами загалом: столовидна конструкція (як поширений варіант – із виступами-«пілястрами» на кутах) і тектонічно подібна конструкція з ківорієм. Декор обох типів проявляється в різноманітно профільованих, інколи рельєфно різьблених рамах, що оточують зображення на антипедіумі; багетних поясках, що підкреслюють форму конструкції у вигляді невеличких фризів біля стільниці (престольної дошки) та на профільованому цоколі; рельєфних накладках із зображенням стилізованої рослинності (квіти, листя, пуп'янки, пагони); кольоровому рішенні престолу із золоченими деталями, що є ремінісценцією поширених стилів.

У художніх особливостях обстежених тут ківоріїв кінця XIX – XX ст. також помітні впливи як загальноєвропейських стильових течій, так і локальних способів оздоблення. Наприклад, декоративні елементи ківорія церкви Миколая Чудотворця (1905 р., с. Стужиця Стара Великоберезнянського р-ну) своїми пропорціями, лініями та композицією загалом відображають течію неокласицизму, своєрідно інтерпретовану в сакральному мистецтві цієї місцевості. Канелюри колон конструкції, вирізані на значній відстані одна від одної, масивні коринфські капітелі, між якими кріплені рельєфно різьблені драперії, ніби стягнуті шнурами з китицями, низка великих іонік, завершення з вазами на кутах балдахіна вказують на інтерпретації класицистичних декоративних елементів.

Прикладом трансформації окремих предметів церковного інтер'єру з первісних може бути ківорій церкви св. Василія Великого із с. Сіль цього самого району. Надпрестольну конструкцію парафіяни нещодавно частково розібрали, прикріпивши ланцюгами до стелі святилища власне балдахін, а одну з колон використали як стрижень аналоя. Лаконічний за формою ківорій з мінімальним використанням оздоблення, гладким стовбуром колон дає підстави вважати, що він був виготовлений у першій половині XIX ст. під впливом пізнього класицизму, а то й пізніше, коли ознаки цього стилю у великих культурних центрах зникають. Очевидно, такі зміни конструкції в інтер'єрі святилища зумовили нове сприйняття простору, відмінного від автентичного задуму.

Ківоріїв, виготовлених упродовж кінця XX – початку XXI ст., за час експедиційних досліджень виявлено не було, що свідчить про зникнення традиції їхнього спорудження в регіоні. Натомість зафіксовано престоли, проскомідійники, тетраподи, окремі деталі бічних вівтарів, аналої та інше церковне облаштування, створені за останні тридцять років як професійними столярами й різьбярами на замовлення, так і місцевими умільцями-деревообробниками, а то й парафіянами без спеціальних знань і художніх навичок.

Так, антипедіум престолу церкви Миколая Чудотворця (с. Тур'є Старосамбірського р-ну) становить ламінована темно-вишневим штучним шпоном тирсоплита, на якій жовтою фарбою наведено смуги ромбоподібного орнаменту. Подібним прикладом застосування низьковартісних матеріалів у конструкціях церковного облаштування є виготовлений у 1970-х роках тетрапод церкви Успіння Богородиці (с. Топільниця Горішня Старосамбірського р-ну). Плити боковин та їхні краї доповнені накладними гіпсовими деталями яскравих кольорів у вигляді стовбурів дерев, по яких в'ються лілії, фігурами ангелів на хмарах, Агнцем із хоругвою. Ця конструкція спотворює сприйняття ансамблю церковного інтер'єру загалом і особливо на тлі різьбленого іконостаса. У бойківських храмах таких випадків співіснування дисонуючих і художньо-невиразних богослужбових предметів з іншим церковним облаштуванням досить багато. Інколи, залежно від їхніх габаритів та місцерозташування, вони можуть нівелюватися в ансамблі інтер'єру порівняно з художньо вартісними творами.

Частіше траплялося використання пластикових рослин на іконостасах, бічних вівтарях, тетраподі та іншому облаштуванні, і це становить одне з проблематичних питань стосовно чуття гармонії та розуміння місцевою громадою, а то й священиками, естетичних засад і доцільності привнесення в церковний інтер'єр невластивої традиційній культурі антимистецької продукції.

До позитивних проявів новочасних інспірацій в облаштуванні храмів, тобто до зміни їхньої художньої цілісності, належить застосування в сакральних предметах геометричного контурного різьблення на лакованій поверхні із заповненням орнаменту та композицій аніліновими барвниками, що було властиво вітчизняній сувенірній продукції 1970–1980-х років (шкатулки, скрині, альбоми, рамки тощо). Опитування місцевих респондентів підтвердило припущення щодо періоду їхнього датування. В окремих випадках площини тетраподів, проскомідійників, окрім оздоблення, виконаного в згаданій техніці різьблення, доповнені точеними накладними деталями у вигляді півбалясин, інколи з нанесеною на них тригранно-виїмчастою різьбою. Правильність ліній, виваженість композицій та вдале поєднання кольорових елементів різьби, що нагадує вишивку не лише цього регіону, свідчать про виконання їх професійним майстром. Важливо зазначити, що предметів з геометричним різьбленням, покритим аніліновими фарбами, в інтер'єрах досліджуваних церков Закарпаття

виявлено не було, окрім невеликої рами для образа, яка, очевидно, є привізною, що вказує на локальне художнє явище 1970–1980-х років, принаймні на території Турківщини та Старосамбірщини.

Упродовж останніх кільканадцяти років завдяки відродженню Української церкви та в окремих випадках раніше, із середини 1980-х років, коли поліпшилося ставлення тогочасних владних структур до інших (окрім Московського православ'я) віросповідань, в облаштуванні храмів помітні вдалі художні рішення щодо дерев'яних богослужбових предметів. Це стосується, зокрема, престолів, проскомідійників, кивотів, тетраподів, аналоїв, іконостасів тощо, якими було замінено старі чи художньо невиразні конструкції.

Так, престол, виготовлений на початку 1990-х років, церкви с. Топільниця Долішня оздоблено рельєфними золоченими накладками у вигляді смуг зі своєрідно видовжених «намистин», рослинних завитків із листям та квітами, які розміщено на антипедіумі навколо намальованих євангелістів, оточених різьбленими квадратної форми рамами, кріпленими у вигляді ромба. Виконавцем престолу міг бути, імовірно, автор кивоту та семисвічника цієї самої церкви – професійний майстер Микола Пліш (1960 р. н.). Його творам притаманна пластика, наближена до реалістичного трактування, що проявляється насамперед у виноградних пагонах, листі та китицях ягід. Особливою є також архітектоніка кивоту: макет п'ятиверхої церкви, бані якої почленовані вертикальними жолобками, доповнюють колонки. Їхні капітелі складають чотири волюти, а на грушеподібних стовбурах по спіралі прорізано канелюри, що надають їм опуклості й нагадують пластику бань. Дверцята кивоту прикрашають фрагменти стовбура дерев, листя дуба, винограду та його грона.

Престол 2005-го року роботи Василя Андрійовича Римця для церкви с. Тисовиця вирізняється серед інших нововиготовлених поєднанням форми конструкції на зразок правильної призми із невеликими колонами-стовпцями на його кутах, що є ремінісценцією ківорія. Оригінально трактовані обрамлення та краї ікон антипедіума у вигляді чотирипелюсткових медальйонів, які оточують рельєфно різьблені накладні пагони й листя рослин. Подібні декоративні елементи, кольорова гама, техніка виконання властиві проскомідійнику та дарохранильниці на ньому (окрім обрамлення з іконою «Розп'яття» XIX ст.), переконують, що їхнім автором був також Василь Римець.

Серед творів сакрального мистецтва останніх десятиліть, зафіксованих під час експедиції, вартий уваги престол хрещатої трибанної церкви Архістратига Михаїла побудований 1903-го року (проект архітектора Василя Нагірного, майстер Василь Марків) в с. Ясениця Замкова Старосамбірського району. Найбільш незвичними як для художнього рішення, є боковини престолу з карбованими на міді біблійними сценами (авторство встановити не вдалося), серед яких – інтерпретація відомого твору Леонардо да Вінчі «Вечеря». Конструкцію фланкують витончені колонки, покриті золотом. Їхні стовбури оздоблені традиційними виноградними пагонами, листям, ягодами. Храм також містить облаштування та церковні речі, як нові, так і з XIX ст., що збереглися від попередньої церкви 1760–1761 років. У той час, що й престол, було виготовлено кивот, архітектоніка якого є переважно традиційною: храмоподібна конструкція із завершенням – п'ятьма банями; однакові фасади (окрім іконок) фланкують колонки; фронтони із розкріповкою у нижній частині, над якою тимпан прикрашають мушлі.

У церквах Бойківщини трапляються дарохранильні кивоти XVIII – початку XXI ст. кількох типів: у вигляді каплички, базиліки, хрещатого храму, вежі, саркофага, скриньки (шафки) та скриньки із розвиненим постаментом для інших літургійних предметів чи вівтарних стінок. Наприклад, кивот першої третини XX ст.

церкви с. Ботелка Нижня у вигляді каплички виготовлено самбірським товариством «Ризниця». Архітектонічні елементи цього літургійного предмета, зокрема точені кулясті маківки, розміщені над спіралеподібними колонками, часто застосовували майстри з «Ризниці», що свідчить про типовість їхніх виробів. Мушлі, що прикрашають тут аркоподібні фронтони, вказують на використання художніх ознак стилю неорококо.

Проскомідійники, зафіксовані в досліджуваних церквах, переважно мають три частини: жертовник, на якому під час літургії готуються Святі Дари, дарохранильний кивот та стінку з іконою – ретабулум. Часто траплялися й старіші стінки, що раніше слугували частинами бокових вівтарів або приблизно одного часу виготовлення із різним оздобленням. Один із найдавніших ретабулумів, встановлений біля проскомідійника, виявлено у церкві с. Сухий. Його ікона «Розп'яття з Пристоячими», оздоблена рельєфним різьбленням, у нижній частині хреста містить напис «АΨМІ» (1741). Як іконографія центрального зображення, так і поліхромний розпис площин та різьблення ковчега й карнизів повністю збереглися, що дозволяє означити його роком, нанесеним на хресті.

Кільком творам такого типу облаштування властиве художнє рішення з ознаками сецесії. Їх виявлено у закарпатських селах Нова та Стара Стужиця, Костринська Розтока, Вишка. В останньому випадку в храмі вівтарну стінку (окремі фрагменти втрачені) на краях оздоблено плодами винограду, груші, шестипелюстковими квітами, в'язками лавра, а також спрощеної форми орнаментом рокайль. Її спіралеподібні колони прикрашають стебла й квіти троянд, а над невдало перемальованою іконою «Христос Виноградна Лоза» прикріплено рельєфно вирізьблені польові квіти з листям.

Прикладом літургійного облаштування, у якому вдало поєднані давні й нові елементи конструкції, може бути проскомідійник церкви с. Ясениця Замкова, власне жертовник якого змайстровано у XX ст., а ретабулум з іконою «Поклоніння волхвів» виготовлено століттям раніше.

Серед проскомідійників останніх десятиліть вирізняється виріб 1986 року церкви в с. Топільниця Горішня. Композиційне рішення й ретельність виконання його ажурного різьблення у вигляді рослинних завитків, рельєфних виноградних грон і листя на площинах точених балясин, рами ікони «Різдво Ісуса Христа» тощо свідчать про їхнє виконання професійним сницарем (авторство не встановлено). Тут вдало підібрано кольорове поєднання: темно-вишневі, фіолетові площини акцентують позолочені накладні елементи проскомідійника. Такі самі художні ознаки властиві боковому вівтареві «Молитва про Чашу», що переконує в авторстві того самого майстра. Так само вирішене обрамлення фігури Богородиці «Непорочне Зачаття», виготовлене в цей же час. Існування фігур Діви Марії в церквах цієї території та західноукраїнських земель взагалі є інспірацією облаштування храмів латинського обряду, де вони встановлені практично в кожному костьолі.

До іншого типу облаштування святилища храму належить «горне сідалище» для архієрея, обабіч якого інколи ставлять сидіння для священиків та дияконів – «сопрестолія», які розміщують у просторих вівтарних частинах позаду чи з боків престолу. Час виготовлення зафіксованих під час експедиції сідалищ охоплює XIX–XXI ст. Архітектоніка таких предметів інтер'єру дозволяє виокремити серед них троновидні сідалища, крісла та ослінчики. До першого типу належать сідалища, конструктивні елементи яких, особливо опертя, оздоблені рельєфно різьбленими мотивами й точеними деталями. Такі самі художні прийоми меблярства властиві і для підлокітників та ніжок сідалищ, а власне сидіння й центральна частина опертя, інколи підлокітники, встелені м'якими

матеріалами, накритими оксамитом (в окремих випадках із рельєфним малюнком). Іншим сідалищам такого типу притаманна лаконічність конструкції, виражена пластикою деталей, тобто її форму утворено точеними й ледь профільованими в окремих місцях елементами, що наближує ці предмети до уживаних у побуті крісел. Проте різниця між широко використовуваними кріслами (як і стільцями) серійного виробництва (що в останні десятиліття є властивим для інтер'єрів святилищ) і сідалищами полягає в особливостях конструкції останніх. Тут їхні підлокітники кріплені до рам опертя або високо над царгами, або близько них, а сидіння формою наближене до квадрата й відносно великих розмірів, що функціонально виправдано використанням їх особами у священицькому облаченні.

До троновидного типу сідалищ належать виплетені з лози крісла, що є у церквах (Різдва Івана Хрестителя) сіл Велика Лінина і Тур'є. Їхня архітектоніка: тур'ївське сідалище ажурне, натомість в іншому ажурні лише тримачі підлокітників і хрестовина проніжок, а опертя й сидіння суцільно сплетені з лози. Обидва твори виготовлені, ймовірно, у першій половині XX ст., є певними акцентами інтер'єру, однак не створюють у ньому дисгармонії.

Поряд із плетеним «горним місцем» у церкві Різдва Івана Хрестителя с. Тур'є розміщено інший предмет умеблювання – стілець із сидінням круглої форми, що слугує сопрестолієм, призначеним для священиків нижчого, аніж архієрей, сану. Оздоблення стільця зосереджено на сидінні у вигляді косо закомпонованої смуги тисненого на фанері орнаменту, а також на оперті з такими самими мотивами: фітоподібні завитки оточують ромбики, а вільне поміж ними поле прикрашають чотирипелюсткові квіти, що нагадують хрестики. Цей предмет виготовлений, очевидно, до 1940-х років і міг уживатися в побуті, а згодом його було принесено до храму.

До останнього типу «горних сідалищ» належать ослінчики, які використовують у випадку відсутності у храмі троноподібних крісел або мають призначення сопрестолія. Один із таких сучасних ослінчиків розміщено позаду престола в церкві с. Сіль, що є рідкісним випадком облаштування храму.

Єдиним прикладом облаштування у вигляді сталль серед досліджуваних церков стали сопрестолія (ієрейські сідалища) храму с. Ясениця Замкова. Виготовлені нещодавно (автора чи майстерню встановити не вдалося), вони своєю архітектонікою наближені до аналогічного облаштування латинських храмів: видовжені двометрової висоти опертя увінчують півциркульної форми завершення із кріпленими до них рельєфними накладними деталями. Інші мотиви оздоблюють боковини лави-сидіння та її царгу. Середина опертя й сидіння підбиті м'яким матеріалом, покритим оксамитом вишневого кольору. Незвично лише те, що у святилищі православного храму містяться сталлі, традиційні для костьолів.

В окремих церквах траплялися запрестольні конструкції, збудовані у вигляді пристінних вівтарів для ікони, що також свідчить про вплив римо-католицького обряду. Чи не найпомпезнішим серед досліджених запрестольних вівтарів є вівтар Яворівської церкви. Двоярусна конструкція містить ознаки неоренесансу, хоча виготовлена, як і бокові вівтарі «Благовіщення» та «Богоявлення», в останні десятиліття: чіткий поділ площин, стрункі колони коринфського ордера, аркоподібна ніша нижнього ярусу й такої сама форми обрамлення ікони «Архістратиг Михаїл» верхнього, оздоблення між'ярусного антаблемента притаманні цьому мистецькому напрямові. Як і в більшості опитувань респондентів, встановити час виготовлення й авторів твору не вдалося.

Отже, в обстежених під час мистецтвознавчої експедиції церквах Бойківщини виявлено дерев'яне облаштування XVIII – початку XXI ст., тектоніка й художні особливості якого тісно пов'язані з віяннями загальноєвропейських стилів, а також локальними художніми явищами того чи іншого періоду, що й створило у мистецькому сенсі таке розмаїття. Водночас у сучасних предметах облаштування простежується застосування новітніх матеріалів, які не завжди гармоніюють із внутрішнім простором церкви. Поряд з тим із середини 1980-х років в облаштуванні храмів помітні вдалі художні рішення дерев'яних богослужбових предметів, зокрема престолів, проскомідійників, кивотів та інших, які не порушують існуючого ансамблю, а навіть навпаки – збагачують його.

Ансамбль як багатокомпонентний мистецький комплекс виникає на основі композиційних закономірностей, і суть його полягає в єдності розмаїття. Він може утворитися завдяки єдиному задуму автора або первісна архітектоніка доповнюється ідеями (реалізованими та злагодженими з основною) інших авторів. Особлива виразність художньої цілісності інтер'єру, зокрема церковного, досягається синтезом архітектури і пластичного мистецтва. Мистецького комплексу в інтер'єрі можна досягти не лише завдяки оздобленню площин приміщення, а й у поєднанні з його облаштуванням. Утилітарність, розташування, період виготовлення, неоднорідність матеріалу, художньо-естетичні засади впливають на гармонійну цілісність площинних та об'ємних компонентів інтер'єру. Без дотримання композиційних закономірностей ансамбль може бути порушений іншими формами через необдумане їх привнесення.

Тамара Косміна

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО В АРХІТЕКТУРНОМУ АНСАМБЛІ ТРАДИЦІЙНОГО ЖИТЛА

В архітектурному ансамблі традиційного житла передбачено не лише раціональну впорядкованість обсягово-просторових елементів і певний набір предметів та речей, а передовсім символічно-образний просторовий світ в усій його соціальній та духовно-культурній значимості. У цьому штучно створеному життєвому архітектурному середовищі активно взаємодіють архітектурно-пластичні форми його монументальних складових із творами народного мистецтва.

Шляхом матеріалізації світоглядних уявлень щодо формування архітектурних ансамблів життєвого простору людина стверджувала своє ставлення до навколишнього світу, а також свої ідеали та можливості. У них віддзеркалене ставлення їхніх творців до природи, історичного минулого, етнічної самобутності, новаційних тенденцій сучасного.

Кожна епоха формувала свої принципи гармонізації архітектурно-предметного ансамблю, свою концепцію цього простору, його впорядкованість, стильові формотворчі принципи тощо.

Етнічна єдність традиційних житлових архітектурних ансамблів зумовлена спільністю традиційних світоглядних уявлень українців, які вони матеріалізували в однотипних архітектурно-просторових принципах формування свого життєвого простору.

Як відомо, основу світобачення українського землеробського етносу становила «філософія родючості». Її ідеологічним фундаментом було язичництво і християнство, які водночас живилися нерелігійними, раціональними спостереженнями

(народними знаннями) [1]. До основних компонентів найархаїчнішого пласта світоглядних уявлень українців належав запліднювально-репродуктивний комплекс, сформований вічними стихіями: «вода-земля» + «вогонь-сонце» (джерело енергії). Ідея родючості реалізовувалася за допомогою таких складових, як культ рослинності і культ зерна й насіння, а отже, використанням та вшануванням рослин. Цей аспект світоглядних уявлень широко втілений не лише в обрядовому використанні рослинності для оздоблення житла та обійстя, а й у превалюванні рослинних мотивів у різних видах творчої практики народних майстрів (різьблення, кераміка, ткацтво, вишивка, розписи тощо), яка творила предметне середовище. Відповідно до традиційних світоглядних уявлень формувалися як пріоритетний вибір, так і використання прийомів символічно-декоративного оформлення просторово-предметного середовища.

Архітектурний ансамбль традиційного українського житла, беззаперечно, був результатом поліфонічної гармонії прийомів та засобів його творення спільної праці представників багатьох галузей творчої практики, як-от будівничі майстри, теслі, стельмахи, столярі, ковалі, бондарі, гончарі, ткачі, вишивальниці, «декоратори» тощо. Реалізовуючи традиційні світоглядні уявлення, вони підпорядковували естетику своїх творів архітектонічним вимогам житла кожного з історико-етнографічних районів України. Цей принцип сприяв творенню цілісних зонально виразних архітектурних ансамблів.

У XIX ст. розподіл окремих площ інтер'єру та взаємне розміщення визначальних об'ємно-просторових його складових вирізнялися повсюдною типологічною єдністю, яка становила його загальноетнічну (загальнонаціональну) ознаку – своєрідний національний канон [2]. Не менш важливою, ніж функціональний взаємний розподіл та розміщення окремих частин внутрішнього простору хати, була їхня роль в обрядово-календарному життєвому циклі сільської родини. Відповідно значимим був і принцип упорядкування на стінах культурно-обрядових символів (образів) і символічні функції предметів щоденного та святкового вжитку.

Виняткова доцільність надавала кожному з елементів інтер'єру хати (просторових чи предметних) поліфункціонального значення: щоденного (ужитково-утилітарного) і магічного (обрядово-культового). Саме магічно-обрядова роль визначала характер їхнього оформлення, зумовлюючи вибір відповідних прийомів.

Високим ступенем сакралізації народна уява наділяла головну складову житла – піч. У народній традиції українців вона слугувала своєрідним язичницьким центром, що мав подвійне значення – позитивне й негативне. З одного боку, піч як місце домашнього вогнища-жертовника і місце приготування їжі – ідея всього житлового простору, наповненого благополуччям і добробутом. З другого боку, наявність відкритого доступу до зовнішнього тривожного світу через димар створювала небезпеку проникнення в житло негативних міфологічних істот і надприродних сил (чорти, вовкулаки, відьми, душі мерців, хвороби, блискавки тощо). Це зумовлювало підвищену увагу жінки-декоратора до оздоблення її площин та отворів обереговими знаками. Для печі в українській хаті завжди відводили канонізоване місце – внутрішній кут. З одного боку від вхідних дверей розміщували піч, яка пічним отвором була обернена до поздовжньої фасадної стіни – *чільної*, *входової*, *передньої* – з двома або трьома вікнами.

По діагоналі від печі (язичницький центр) влаштовували християнський центр – парадний кут (*покуть*, *червоний кут*, *святий вугол*, *божий кут*), на стінах якого розміщували образи. У парадному куті на Святий вечір ставили *дідуха* («Злато, щоб увесь рік жити багато»), а на Зелені свята – клечання та свячену вербу; зберігали

тут стрітенську свічку – *громичку*, яка мала охороняти хату від грому, та *страсну*, вогнем якої писали хрест на сволокові, «щоб лиха нечисть хату минала» і т. п.

Майже до середини 50-х років XX ст. головну композиційну ознаку архітектоніки інтер'єру українського житла становив канонізований народною українською традицією обсягово-просторовий принцип діагонального взаєморозміщення двох сакральних центрів.

Відповідно до характеру значимості кожного з двох сакральних центрів української хати застосовували і прийоми символічного їх оформлення.

Одні з прийомів творчої практики народних майстрів мали багатовікову історію, зароджуючись як складне, багатозначне і поліфункціональне світоглядно-символічне явище. У їх основі лежала синкретична цілісність традиційної культури, що формувалася в той час, коли всі різноманітні культурні вияви були безпосередньо вплетені в матеріальність і обрядово-ритуальне спілкування, у реальну життєдіяльність колективу. Такими, зокрема, є орнаментальні графеми та їх композиційні варіації [3]. Інші (прийоми пластичного світло-тіньового оформлення фасадів, професійні стилістичні прийоми виготовлення меблів, новаційність технологічних прийомів тощо) – результат тривалих пріоритетних уподобань щодо акумуляції сільськими майстрами творчих практик інших соціальних верств українського суспільства й етносів [4].

В оформленні інтер'єру або предметів хатнього начиння відповідно до ступеня їхньої сакралізації набували провідного значення конкретні графемні знаки.

В архітектурній кераміці (кахлі та керамічний посуд) [5], розписах [6], витинанках [7], якими оформляли печі, превалювала графема Дерева життя (*вазон*, *квітка*), яка, втративши свій першопочатковий міфологічно-символічний зміст, на початку XX ст. почала виконувати переважно декоративну функцію. Ці ж графеми використовували в оформленні підглазурованим розписом ритуально-святкового керамічного та порцелянового посуду. Варіативна різноманітність художньої розробки народними майстрами однотипних символічних знаків свідчила про смак і багатство творчих прийомів, що формували етнічну виразність усього інтер'єрного ансамблю [8].

У розписах *червоного кута*, або *покутя*, – своєрідного сімейного вівтаря, перевагу віддавали таким графемам, як *хрест, коло, розетка, шести-, восьми променеві зірки,* більшість яких у XIX ст. виконувала роль орнаментально-декоративних елементів, сприяючи зоровій акцентуації культового місця хати. Виняток становила графема *хрест*, яку, згідно з християнськими уявленнями, усвідомлювали як культове зображення розп'яття, що в VI ст. н. е. утвердилось як християнська емблема.

Графеми настінних розписів (площі стін, обрамлення дверей, вікон) – *коло, зірки, розетки, хвилясті лінії* – сприймалися суто декоративно, демонструючи уміння й художній хист жіноцтва родини.

Сволок – основний конструктивний елемент стелі, що відмістовував внутрішній простір хати від зовнішнього світу, розписували такими графемами, як *розетки, кола, спіралеподібні «вертуни», пучкоподібні хвилясті лінії, «раки», хрести.* Вони мали виконувати охоронну функцію, гарантом якої, відповідно до традиційних уявлень, був господар – фундатор житла, ім'я якого також вирізьблювали на сволоку.

Основними графемами розписів стелі залишалися, як і в традиціях давніх культур світу, *коло, зірки, розетки.* Художня реалізація цих графем властива і ритуальним тканим виробам.

Як засвідчують наукові джерела, музейні фондові зібрання, а також наші польові дослідження 1960–1980-х років, значення джерельних космогонічних ідеограм у

традиційному світосприйнятті українців і після прийняття ними християнства залишалося досить широким і не вичерпувалося лише християнською символікою.

Після прийняття християнства – візантійської релігійної ідеології – українська культура, збагатившись християнськими ідеями, сюжетами та образами, і надалі проявляла фрагментарне знання семантики світоглядно-архаїчних ідеограм, які використовували в декоративних композиціях як орнаментальні графеми.

Зональна варіативність сприйняття інтер'єрів значною мірою була зумовлена колористикою настінного живопису. Вона варіювалася від стриманої тонально врівноваженої гами розписів північних районів України (Полісся, Галичина), графічної ажурності білого контурного живопису лемків до поліхромності пишних вазонних композицій у південних районах Поділля, Полтавщини, Слобожанщини і відверто контрастного, пломеніючого кольору в контурній обвідці живопису південних районів Дніпропетровщини і Херсонщини. Така зональна своєрідність колористики живопису була притаманна хатнім розписам українців XIX ст. І лише в кінці століття, з початком використання барвників штучного походження, вона зазнала змін.

Крім розписів в оформленні інтер'єру українського житла наприкінці XVIII – початку XIX ст. (з переходом від курної хати до «білої») почали послуговуватися рушниками, які отримали загальноетнічне символічне значення. Згодом первісно превалюючий символічний характер рушників набув ознак декоративно-естетичної значущості. У цьому виявився основний принцип народного мистецтва, характерний для всіх його видів, – перетворення ритуально-символічної значущості в художню виразність.

Функції кожного з елементів інтер'єру в щоденному й обрядово-календарному життєвому циклі сільської родини визначали потребу в так чи інакше організованому просторі, у формах предметів, їхній семантично-символічній знаковості, яка передавала культурну інформацію від покоління до покоління, наповнюючи глибоким змістом щоденне та святково-ритуальне життя українських селян.

Принцип взаємної підпорядкованості різних елементів ансамблю народного житла і різних мистецтв у його створенні дозволяв досягати єдності цілого, на що був спрямований кожний предмет у його чіткій співвіднесеності з оточенням. В ансамбль він не обов'язково входив співзвучно, повторюючи домінуючі архітектонічні декоративні прийоми та ритми, він також входив як кольоровий і формотворчий контраст до них. Суголосність і контрастність принципів художньої виразності предметів декоративно-прикладного мистецтва в оформленні народного житла обумовлена різнорідністю матеріалів виготовлення кожного з них та відповідними технологічними прийомами оформлення. При цьому пріоритетний вибір стилістики оформлення творів народними майстрами детерміновано, у свою чергу, художніми традиціями – загальноетнічними, регіональними або локальними.

Таким чином, наприкінці XIX – на початку XX ст. на тлі загальноетнічної єдності архітектурних ансамблів сільських житлових комплексів України сформувалися декілька типів, які майже до 50-х років XX ст. виявляли досить яскраву зональну виразність.

Найвиразнішими були архітектурні ансамблі поліського, центрально-лісостепового (з право- і лівобережним підтипами), південностепового й карпатського сільських житлових комплексів України [9].

Ансамбль поліського житлового комплексу становив своєрідний літопис прадавніх форм зрубного зодчества України і старожитніх творів поліських народних майстрів. Він вражав артистичним умінням поліщуків жити в гармонії з природою. Казкова поетичність поліських архітектурних старожитностей випромінюва-

ла їхній обрядово-таємничий світ, утілений у неповторній ансамблевості споруд та предметному начинні.

Зберігаючи давні прийоми поєднання в одній споруді декількох окремих клітей, силует поліського житла набув видовженості завдяки об'єднанню різновисоких будівель, які приєднували одну до одної суміжними стінами. В архітектоніці поліського ансамблю домінувала горизонтальність. Її підсилювали горизонтальним ритмом вінців зрубових стін та побіленими швами між вінцями. Поліські народні майстри вільно володіли багатьма способами оформлення побілкою зрубних стін – від акцентування побілкою на тлі відкритого зрубу стіни лише віконних отворів, часткової побілки фасадної стіни в межах лише житлової частини аж до суцільної зовнішньої побілки всіх стін споруди.

Ареальної своєрідності архітектурі поліського житлового комплексу надавало розмаїття конструктивних варіантів виведення критих деревом дахів, їхня форма та способи покриття: рублені шатрово-пірамідальні, двосхилі, вивершені накотом по рублених фронтонах, двосхилі гребенево-балочної конструкції, варіанти перехідних форм від дво- до чотирисхилих, чотирисхилі в поєднанні з різноманітними виносами даху.

Характерною композиційною ознакою північнополіського житлового комплексу була також наявність замкненої забудови двору (*оседок*, *окружний двір*, *хороми*, *підварок*), а також цілого ряду її переходових варіантів – від периметрально замкненої до безсистемно вільної у вигляді вільно розміщених окремо одна від одної поставлених будівель. Досить поширеними були дворядні типи забудови двору і однорядні *довгі хати.*

Ансамблевість зовнішніх ахітектурно-просторових прийомів стверджувала гармонійність організації внутрішнього простору житла, особливо житлової частини – хати. У характері формування її інтер'єру визначальна роль належала єдності прийомів оформлення архітектурно-просторових елементів із засобами художньої виразності численних предметів та речей хатнього начиння.

Із тлом природної сріблястої текстури зрубних стін поліського житла кольорово гармоніювали оформлені в делікатно-стриманій, витонченій манері предмети хатнього начиння: довбані дерев'яні ємності, сріблясто-чорна «димлена» кераміка, сріблясто-тональні в сіруватих, вохристих, зеленкуватих природних кольорах з дрібнорапортними узорами інтер'єрні тканини (*радюжки*, *постилки*, *рядюжки* тощо). Саме тканинам належала кольорово формуюча роль в інтер'єрі поліського житла: поперечно-смугасті, лляні, льоно-конопляні, рідше – конопляні, напівовняні рядна, – в яких світло-сіре тло, інколи в рівномірному ритмі переткане вузькими чорними спареними смужками, відповідало стриманій поліській манері організації предметного середовища. Інтер'єрний ансамбль доповнювали також картаті рядна. В їх орнаментальних полосах домінуючими були двобарвні поєднання – чорного із червоним, чорного із жовтим або зеленим чи темно-синім. Але найбільш декоративно вишуканими були однотонні рядна з рельєфною фактурою поверхні, яку створювали з дивовижних комбінацій квадратних і видовжених по вертикалі та горизонталі прямокутних площин, поєднаних зі смужками чи стовпчиками такого ж вертикального чи горизонтального спрямування [10].

Лише наприкінці XIX – на початку XX ст. в результаті вдосконалення архаїчної конструкції курної поліської традиційної печі, коли дим почали виводити в сіни або навіть за межі житла, в інтер'єрі набув масового поширення такий символічно-знаковий ритуальний предмет, як рушник.

В оформленні християнського культового місця в хаті – покутнього «святого», «червоного» кутка – рушники виконували особливу роль. Відповідно до

поліських традицій розміщення образів використовували рушники різної довжини – короткі або довгі. Якщо образи кріпили до стін, то кожен із них обрамляли коротким рушником, а якщо образи ставили в покуті на поличках, створивши своєрідний домашній іконостас, то послуговувалися довгим рушником. Центральною смугастотканою частиною такого видовженого рушника – *божника* – покривали верхній образ іконостаса, а його довгі кінці, оздоблені орнаментально тканими смугами та символічними сакральними графемами (хрест, коло, Дерево життя тощо), спадали донизу, утворюючи *божникові завіси*. Загальноетнічним принципом оформлення рушниками сакрального християнського центру української хати в поліському інтер'єрі щодо загальної стриманої його колористики був принцип контрастного кольорового акценту. Згодом первісно превалюючий символічний характер рушників набув ознак декоративно-естетичної значущості.

Під впливом професійного кахлярства наприкінці XIX ст. змінився традиційний для чернігівського різновиду лівобережного поліського житла кахлевий убір печей. Прості, неполив'яні кахлі змінили рельєфні полив'яні, геометричну решітку яких заповнювали елементами рослинних та геоментричних орнаментів [11]. Селянські ефектні й чепурні печі чернігівського житла почали вкривати мереживом малюнків у вигляді «квіточок, вписаних у ромби», квітами або вазонами з квітів, що контрастували із тлом чистої побіленої стіни. Гранчасті лежанки оформлювали кахлями, розписаними хвилястими лініями. Найпоширенішим та улюбленим на Чернігівщині кольором кахлевих малюнків був зелений, дуже рідко – рудуватий. Бувало, що послуговувалися двома тонами – синім із зеленим або рудуватим із зеленим. Інколи використовували й улюблену в народній кераміці трикольорову гаму малюнка – рудувато-зелено-жовту. До неї зрідка додавали й синій колір [12].

Кольоровим контрастом у поліському інтер'єрному ансамблі звучали також сліпучо-білі ткані елементи народного вбрання, оздоблені яскравою тканою та вишитою орнаментикою червоних, синіх та чорних барв.

У межах спільної регіонально-типологічної єдності архітектурного поліського житлового комплексу на території його поширення існувало п'ять різновидів: три правобережних – волинсько-поліський, житомирський та київський і два лівобережних – чернігівський та новгород-сіверський [13].

Регіональну типологічну єдність архітектурного ансамблю карпатського житлового комплексу, як і поліського, визначали зрубна техніка виведення стін і покриття дахів деревом. Але своєрідна текстура й колір високоякісного хвойного (смерекового, ялинового) і букового лісоматеріалів надавали специфічного малиново-брунатного, темно-брунатного або бурштинового кольорового звучання зрубним архітектурним карпатським житловим комплексам. Темно-коричневого кольору зрубних стін досягали мащенням їх нафтою. У деяких районах Карпат стіни фарбували перепаленою глиною, що надавало їм яскраво-коричневого кольору. А горизонтальний ритм укладених вінців зрубних стін в окремих лемківських, буковинських та закарпатських житлах підсилювали побілкою промазаних глиною швів між колодами. Така яскрава колористика відрізняла карпатські зрубні ансамблі від стриманої сріблясто-сірої поліської колористики.

На відміну від суто площинних фасадів поліського житла, карпатське вирізнялося глибокими світлотіньовими ефектами, які створювали значні спуски даху, його глибокі виноси – «піддашки», прибудовані галереї, притули та прибоки. Використання цих архітектурно-конструктивних елементів було викликане необхідністю захисту стін від частих і значних атмосферних гірських опадів.

Зовнішня декоративність зрубного карпатського житла відзначалася багатством профільованого різьблення (глухого, площинного, наскрізного), горизонтальними світлотіньовими ефектами та домінантним звучанням даху, висота якого в пропорційному відношенні до висоти стін превалювала у два-три рази.

Своєрідні принципи оздоблення житла мали і лемки, які використовували не лише загальнопоширене в Карпатах різьблення, а й побілку підсиненим вапном швів між вінцями зрубу, попередньо промазаних глиною, а також прийоми обводки вапном навколо дверей, вікон і торців зрубів. Тільки в лемків був поширений розпис відкритих зрубних стін та окремих архітектурних деталей споруди (одвірків, дверей, воріт) білою або зеленкувато-жовтою глиною. Часто їх також розмальовували геометрично-рослинним орнаментом. Символіко-семантична роль, композиція та орнаментальність лінійно-графічного лемківського розпису вирізнялися досконалістю і свідчили про їхні глибокі традиції зорово-семантичного принципу в побуті.

Зовнішній вигляд зрубних і каркасних карпатських житлових ансамблів вирізнявся прийомами оформлення стін художньо викладеними шалівками, шинглями, пікуванням.

Мальовничими, порівняно з переважно аскетичними поліськими прийомами, були і принципи оформлення інтер'єрів карпатського архітектурного житлового комплексу. Якщо нерухомі об'єкти інтер'єру (жердки, лави, мисники, піл) і меблі (стіл, скриня, колиска, стільці), виготовлені з дерева, гармонійно узгоджувалися з природним кольором зрубних стін, то керамічні і ткані вироби гармонійно контрастували. За принципом контрасту печі оздоблювали полив'яними жовтувато-зеленими мальованими кахлями, прикрашеними жанровими сценами із зображенням людей, птахів і тварин на білому тлі ангобу. Їм вторили мальовані геометризованим орнаментом полив'яні миски та глечики, виставлені в миснику, або декоровані поліхромним розписом фаянсові тарелі – «танжери».

Так само контрастували завдяки яскравим барвам й інтер'єрні тканини. Гуцульські поперечно-смугасті безузорні та дрібноузорні «писані» покривала *верети* вирізнялися різноманітними композиціями та барвистістю. На білому тлі різнокольорові смужки червоного, оранжевого, вишневого, жовтого забарвлення поєднані із зеленими або синіми чи фіолетовими. Феєрична вишуканість кольорових тональних градацій інтер'єрних виробів гуцульських народних майстрів ткацтва надавала інтер'єрові чаруючої краси. Вони вміло підсилювали емоційне звучання нюансних колірних співвідношень теплих або холодних відтінків шляхом домінування червоної барви [14].

До своєрідних ознак оформлення інтер'єрів житла Карпатського ареалу слід віднести надання християнського культового сакрального місця торцевій стіні, протилежній до вхідних дверей. До цієї стіни в один або два ряди кріпили образи, які не покривали рушниками. Яскраві відкриті кольори писаних на дереві або на склі образів, обрамлених поліхромно розмальованими великодніми *писанками*, *галунками* й у деяких районах мальованими тарелями, створювали мажорний життєствердний настрій.

Широким спектром обрядово-магічного символізму складових частин житла, його архітектурно-конструктивних елементів та всього предметного середовища були позначені монументально-декоративні принципи формування карпатського архітектурного житлового ансамблю. На тлі регіональної типологічної спільності виокремлені шість його різновидів – лемківський, бойківський, гуцульський, покутський, буковинський та закарпатський.

Формування ансамблю житлового комплексу українського лісостепу визначав відмінний від поліської просторово-об'ємної графічної горизонтальності принцип пластичної мальовничої виразності.

Пріоритетному впровадженню цього принципу в архітектоніку зовнішнього вигляду лісостепового житлового комплексу сприяло превалююче використання у зведенні стін каркасної техніки в умовах відсутності достатньої кількості будівельної деревини. Покрита шаром глини й побілена поверхня цих стін набула значення загальноетнічного, загальноукраїнського символу. Хату українців почали асоціювати з так званою «білою українською хатою». Наявність великих рівних площ білих стін стимулювала широке використання поліхромного принципу їхнього оформлення. Традиція поліхромного розпису стала одним із провідних мальовничих прийомів архітектоніки лісостепових житлових комплексів.

У житлі лісостепового ареалу (завдяки влаштуванню півкурних печей, дим від яких виходив не в хату, а в сіни) уже в XIX ст. з'явилася можливість декорування чистих стін та їх оздоблення рушниками. Ця тенденція набула особливого поширення в лівобережних районах Лісостепового ареалу і степових районах Півдня України (на Полтавщині, Слобожанщині, Центральному й Нижньому Подніпров'ї, у Таврії, Дністровсько-Дунайському межиріччі, у Криму).

Відмінність в історичних долях правобережної та лівобережної частин українського Лісостепу виявилася у своєрідності архітектурних традицій на землях кожної з них, зумовивши виникнення двох регіональних підтипів – лівобережного та правобережного.

Основою архітектурних традицій лівобережних майстрів став досвід українців, які освоювали ці землі на правах вільної «займанщини», зводячи житло згідно зі своїми віковими уявленнями, водночас переосмислюючи традиції своїх північносхідних сусідів – білорусів і росіян. Це знайшло вияв у застосуванні не лише каркасної, а й зрубної техніки виведення стін, у способах покриття солом'яних дахів розстеленою чи «м'ятою» соломою, іноді навіть прилитою зверху рідким глиняним розчином. М'який абрис даху, позбавлений пластичної розробки, врівноважував активні світлотіньові ефекти пластичних фасадних архітектурних елементів – підострішних брусів, колонок галерей та ґанків.

Так, глибоку тінь на фасаді створювали широкі напуски стріхи – *піддашки*, які підтримували винесені на поперечні балки та прогони брусами (*підострішники*, *підострішини*), підперті колонками (*сішки*). Мальовничий світлотіньовий ефект мали підострішні бруси, майстерно мережані різьбленою лиштвою, випуски балок (*дармовіси*) і верхні вінці зрубу (*ощепини*), прикрашені профільним різьбленням. Фунціональне призначення різних приміщень житла (житлового – *хати*, *сіней* і господарського – *комори*) у межах площі фасадної стіни підсилювали різними конструктивно-тональними прийомами, асиметричність яких позбавляла фасад одноманітності.

Мальовничий ефект створювала значна варіативність різьблених орнаментальних мотивів оформлення архітектурних елементів (кронштейни, виносні балки, стовпчики), які підтримували стріху. Суттєвим архітектурним прийомом зовнішнього оформлення були галереї. У різноманітності місць їхнього розміщення (лише перед коморою чи перед входом у житло, чи вздовж усього чільного фасаду, чи вздовж двохтрьох, чи навіть усіх чотирьох фасадів) та в їхніх архітектурних елементах (колонки круглого профілю, своєрідні капітелі), архітектурних профілях (фронтони ґанків, віконні наличники) проглядався відчутний вплив ампірного архітектурного стилю. Такі галереї надавали монументальності житловим спорудам, одночасно збагачуючи їх мальовничим ефектом глибокої падаючої тіні на вертикальну площу білої стіни. Мальовничість і художню довершеність зовнішнього вигляду підсилювали також

різноманітними прийомами різьблення (контурний, профільний, нігтьовий, наскрізний тощо), якими артистично оперували місцеві народні майстри.

Віконниці, різьблене обрамлення вікон (*налишники*) і двері малювали глиною різних кольорів або олійними фарбами, переважно охристих тонів, та прикрашали квітковим мальованим орнаментом – *цвітками*, *ружами*, *півоніями* або кольоровими *крапками*.

Окрім покуті – найсакральнішого місця, в інтер'єрі лівобережного житла, починаючи з кінця XIX ст., рушниками почали прикрашати міжвіконні простінки чільної стіни, а також рами з портретами господарів дому та членів їхньої родини.

У межах цього регіонального типу сформувалися два його різновиди – полтавський і слобожанський, а також лівобережна частина середньоподніпровського.

Традиції Правобережжя, історичним підґрунтям яких була висока культура однієї з наймогутніших держав середньовічної Європи – Київської Русі, виникли на основі освоєння та перетворення в горнилі власної культури багатовікових виявів архітектурно-будівельних традицій країн Західної Європи. Так, про європейську традицію свідчили такі конструктивні елементи виведення каркасних стін, як підкоси головних стовпів – *кружбанти*, відкритий каркас або розпис на тлі білої стіни.

В інтенсивно підсиненому тлі блакитних стін правобережного житла з нанесеними на них малюнками пишних гірлянд рослинно-квіткового орнаменту, в обрамленнях цими гірляндами вікон та дверей, у широкому застосуванні вазонних мотивів також простежується збагачення вікової праукраїнської традиції елементами та прийомами високих європейських стильових напрямів XVII–XVIII ст. – бароко і рококо.

Прямі аналогії з традиціями європейських народів виявляла мальовнича пластичність солом'яної стріхи. Такого декоративного ефекту досягли способами викладення солом'яного даху зв'язаними снопами, коли «роги» даху, а іноді й увесь схил мали розвинуту пластику порядово укладених «сходинками» снопів. Аналогічно до європейського житла в українців Правобережжя був спосіб виведення високого гребеня даху «під кізлинами».

Західноєвропейська традиція простежується також у формі правобережного типу комина печі.

В інтер'єрах правобережного житла образи здебільшого кріпили до стін у покутньому *святому* (*червоному)* кутку і, відповідно, кожен з образів оформлювали вишитим рушником.

Застосування в інтер'єрі правобережного житла рухомих меблів (лавки-скрині, засклені мисники, орнаментовано-різьблені шафи, точені столи й стільці) свідчило про мальовничі барокові ознаки, характерні для житла європейських народів.

За спільної єдності в межах правобережного регіонального варіанта архітектурного житлового комплексу водночас існували чотири його різновиди: волинський, галицький, опільський, подільський і перехідний – середньо-подніпровський.

У південноукраїнському регіональному архітектурному житловому комплексі виявилися не лише різнорегіональні традиції українців, а й інонаціональні архітектурно-будівельні прийоми. Цей комплекс яскраво виявив товарно-зерновий характер господарства населення ареалу, своєрідність умов заселення безлісних степових земель вихідцями з різних районів України та їхнього співжиття з іноетнічним населенням, яке на пільгових умовах колонізувало вільні землі неспокійного краю. Характерною ознакою цього ареального житлового комплексу був відкритий тип двору з одно- або дворядно з'єднаними або окремо поставленими будівлями, з вільно або периметрально поставленими спорудами.

Відсутність лісоматеріалів і природне багатство покладів глини сприяло масовому поширенню глиносолом'яних стін із наступною їх побілкою, підводкою глиною

різних кольорів та поліхромним розписом. Для покривання дахів поряд із соломою використовували черепицю й очерет, дернове покриття (по земляному насипу висівали траву або покривали дах дерном).

Степовий архітектурний житловий комплекс виокремлено домінуванням висоти сліпучо-білих стін (майже в півтора–два рази в пропорційному їх співвідношенні до висоти даху). «Амбразурне» заглиблення в товщу широких стін віконних рам та дверних полотен створювало світлотіньові ефекти на фасадах, а наявність пластичних елементів у декорі низьких трикутних фронтонів двосхилих дахів і поліхромний розпис стін підсилювали мальовниче сприйняття цього регіонального архітектурного комплексу.

У межах поширення південностепового ареального типу існувало шість його різновидів: буджацький, одеський, нижньо-подніпровський, таврійський, приазовський і кримський.

Таким чином, на тлі загальнонаціональної однотипності в організації та формуванні предметного простору, щоденного та ритуально-святкового його використання, традиційний архітектурний житловий комплекс українців яскраво демонстрував регіональне розмаїття – багатство варіативних проявів української традиції.

Упродовж XIX та на початку XX ст. широкий спектр регіонально фіксованих формоутворювальних прийомів (традиційних та професійних) зумовив виникнення не лише чотирьох зональних архітектурних житлових ансамблів, а й значну кількість їхніх варіативних реалізацій.

Народна архітектура творилася не індивідуальним талантом професійних архітекторів відповідно до панівних стилістичних напрямів, а власноруч народними майстрами, згідно з віковими традиційними світоглядними уявленнями народу та виробленими ним канонами. Вони передавалися від покоління до покоління прийомами організації штучно створеного простору (функціонально та світоглядно необхідного для життєдіяльності) у вигляді житлових комплексів. Форми «свого» простору, як противага зовнішньому «чужому», формували відповідно до власних світоглядних уявлень, гармонійного поєднання та використання екологічних можливостей навколишнього середовища (особливо його природних ресурсів). Народна архітектура утверджувалася традиціями, спадкоємними обрядово-ритуальними діями, які матеріалізовувалися в ній прийомами спорудження, опорядження, освячення і обживання. Як вагомий та довговічний пам'ятник традиційної культури, народна архітектура є історично значимою джерельною основою культурної спадщини народу, засвідчивши мистецтво ансамблевого творення предметного середовища.

Регіональність художньо-образної системи (сюжетність, колорит, художні прийоми і способи декорування) архітектурних ансамблів окремих історико-етнографічних регіонів України, що переважала над загальноетнічними ознаками, наприкінці XIX ст. почала змінюватися в бік загальноетнічного узагальнення, нейтралізації регіонально-виразних ознак за рахунок збагачення новаційними архітектурно-конструктивними рішеннями та декоративно-художніми прийомами, що мали повсюдне поширення в культурній традиції українців.

Після тривалого періоду пролетарського інтернаціоналізму сучасна суспільна свідомість дедалі частіше спрямовується до відродження патріотичної ідеї. Привабливими цінностями для людей різних вікових категорій стали ідентичність та національна культура. Орієнтація на традиційну народну культуру й рівень сформованості на її основі естетичної культури сучасної особистості нині набувають значної ваги. Особлива роль у цьому процесі належить знавцям національної культури – дослідникам і науковцям, а також носіям етнічних ідентифікаційних ознак культури – народним майстрам, здатним формувати в

представників різних суспільних сфер практичні навички володіння і творчого переосмислення її в сучасному культурному житті.

[1] *Гримич М.* Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців (Когнітивна антропологія). – К., 2000. – С. 7, 31–40; *Гримич М.* Світоглядні уявлення українців // Українська етнологія: Навч. пос. для студентів вищих навч. закладів. – К., 2007. – С. 372.

[2] *Чубинский П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в западнорусский край: В 7 т. – С.Пб., 1872–1878. – Т. VII. – С. 391; *Волков Ф.* Этнографические особенности украинского народа // Украинский народ в его прошлом и настоящем: В 2 т. – Петроград, 1916. – Т. 2. – С. 531; *Косміна Т.* Традиції та інновації в архітектурі народного житла Києва та Київщини // Етнографія Києва та Київщини. Традиції й сучасність. – К., 1986. – С. 182; *Косміна Т.* Сільське житло Поділля. Кінець XIX – XX ст. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1980. – С. 159, 160.

[3] *Косміна Т.* Еволюція розписів житла українців: від ідеограм до графемної орнаментації // Символ, миф, обряд: традиции и современность. Материалы международной научной конференции 30.XI–2. XII. – К., 2000. – Ч. 2. – С. 28, 29.

[4] *Шероцкий К.* Художественное убранство дома в прошлом и настоящем // Очерки по истории декоративного искусства Украины. – К., 1914; *Reinfuss R.* Meblarstwo ludowe w Polsce. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1977. – S. 45–61; *Станкевич М.* Українське художнє дерево. – Л., 2002. – С. 323–354.

[5] *Матейко К.* Народна кераміка західних областей Української РСР. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1959; *Мусієнко П.* Українська кахля // НТЕ. – 1968. – № 3. – С. 80; *Лащук Ю.* Народная керамика украинских Карпат // Карпатский сборник. – М., 1976. – С. 87; *Косміна Т.* Сільське житло Поділля. – С. 178–180.

[6] *Добрянська І.* Хатні розписи українців Західних Карпат // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1954. – Вип. 1. – С. 46–55; *Уманцев Ф.* Народні розписи // Історія українського мистецтва. – К., 1970. – С. 297–301; *Косміна Т.* Сільське житло Поділля. – С. 160–170; *Космина Т.* Интерьер жилого дома // Украинцы. – М., 2000. – С. 186–190.

[7] *Косміна Т.* Сільське житло Поділля. – С. 178; *Станкевич М.* Українська витинанка. – К., 1986.

[8] *Мусієнко П.* Українська кахля.

[9] *Косміна Т., Косміна О.* Регіональні типи // Українці: Історико-етнографічна монографія: у 2 т. – К., 2005. – Т. 2. – С. 140–148; Історико-етнографічне районування України (кін. XIX – поч. XX ст.) // *Косміна О.* Українське народне вбрання. – К., 2006. – С. 12, 13; *Косміна Т., Косміна О.* Україна. Етнографічні регіони // Україна та українці. Галичина. Буковина. Історико-етнографічний мистецький альбом Івана Гончара. – К., 2007. – С. 299.

[10] *Никорак О.* Українська народна тканина. – Л., 2004. – С. 250, 251.

[11] *Мусієнко П.* Українська кахля. – С. 86, 87.

[12] *Спаська Є.* Кахлі Чернігівщини. Попереднє звідомлення. Відбиток зі збірника «Український Музей». – К., 1927. – С. 12.

[13] *Косміна Т., Косміна О.* Регіональні типи // Українці. – Т. 2. – С. 140–148; Історико-етнографічне районування України... – С. 12, 13; *Косміна Т., Косміна О.* Україна. – С. 299.

[14] *Никорак О.* Українська народна тканина. – С. 230.

Олена Клименко

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА КЕРАМІКА В АНСАМБЛІ ТРАДИЦІЙНОГО ЖИТЛА: МАЛЬОВАНА МИСКА

Комплексне дослідження художнього ансамблю в народному мистецтві розпочалося кілька десятиліть тому, однак ця проблема й дотепер залишається поза увагою мистецтвознавців. Цікаві роздуми щодо цього питання авторів колективної монографії «Искусство ансамбля. Художественный предмет – интерьер – архитектура – среда» (1988) [1], на жаль, майже не були розвинуті дослідниками народного мистецтва.

Поділяючи основні теоретичні положення збірника (особливо статей М. Некрасової, Г. Вагнера, Г. Борисевича та К. Макарова [2]), спробуємо обґрунтувати те, що гончарні вироби є невід'ємною складовою ансамблю традиційного селянського житла, розкрити механізм їх взаємодії з іншими елементами ансамблю й продемонструвати, що ці зв'язки побудовані на цілісній образній основі. Головну увагу приділено найпопулярнішому різновиду українського столового посуду – мисці.

Стосовно до ролі й місця гончарних виробів у житловому ансамблі виділяємо три групи, кожна з яких має певне утилітарне, декоративне чи обрядове навантаження й виконує певні, зумовлені традицією, функції.

До першої групи відносимо зразки архітектурної кераміки – кахлі, облицювальні плитки, димарі. Це елементи інтер'єру (кахлі) та екстер'єру (димарі, облицювальні плитки [3]), що беруть активну участь у синтезі [4] декоративного оздоблення житла та мають усталене, визначене утилітарними й декоративними потребами, місце застосування – піч, дах, стіни. Вони не переміщуються в просторі й досить довго існують у часових межах, на відміну від суто побутових речей, які можуть бути розбиті чи пошкоджені в процесі користування.

Другу групу становлять більш «рухливі» вироби, також задіяні в синтезі архітектурного середовища інтер'єру; вони прикрашають помешкання, але водночас можуть використовуватися в побуті та обрядах. Це декоративний посуд, антропоморфні, зооморфні, орнітоморфні посудини й скульптура. З кінця XIX – початку XX ст. до цієї групи долучили дрібну пластику історико-етнографічного характеру, що з'явилася на Полтавщині (Опішне) під впливом діяльності земських майстерень. Найтісніше ця група виробів пов'язана з меблями, на яких вони розміщені стаціонарно (мисник) або під час трапези (стіл), і разом з іншими елементами оздоблення інтер'єру (рушники, скатертини, килими, настінне малювання, різьблений і мальований дерев'яний посуд) становить цілісний художній організм.

Переважна більшість гончарних виробів (третя група) постійно змінюють своє положення в просторі житлового ансамблю, виконуючи утилітарну (приготування і вживання їжі, зберігання харчів, прання білизни, миття посуду тощо) або (рідше) ритуально-обрядову функції. У синтезі ці вироби участі не беруть, однак вони виступають невід'ємною складовою ансамблю традиційного житла, взаємодіють з іншими його елементами не тільки на побутовому чи обрядово-ритуальному рівнях, а й на художньо-образному, адже кожен гончарний виріб, навіть простий кухонний горщик або глечик, завдяки естетично осмисленій утилітарній формі несе художнє навантаження й може розглядатися як витвір мистецтва (за умови його виконання на належному фаховому рівні). Образ світу, який М. Некрасова через аналіз ансамблю житла простежує в розписах прялок або в народному костюмі [5], наявний і у формах простих гончарних виробів. Згадаймо хоча б назви конструктивних частин глечика, які підкреслюють антропоморфність посудин: тулуб, пліч-ка, шийка, вушко. «Маленьке й велике у народній творчості охоплене одним розумінням світу, вираженим у системі образів, дії одних законів» [6].

Усталеність у розміщенні визначених нами груп гончарних виробів зумовлена чітким однотипним плануванням української хати, яке упродовж багатьох століть залишалося незмінним до початку, а в окремих регіонах і до середини XX ст. Дослідники українського народного житла підкреслюють однотипність його планування в переважній більшості регіонів [7]. Особливо це стосується інтер'єру української хати. Наведемо його опис на прикладі Поділля: «Біля входу в хату із сіней по один бік у кутку розташовувалась піч, по другій – мисник для посуду. Між піччю та причілковою стіною весь простір займав широкий дерев'яний настил з дощок для спання – піл. У кутку, протилежному по діагоналі від печі («на покуті»), вішались образи, а

під ними вздовж причілкової та чільної стін хати йшли лави. Перед лавою вздовж чільної стіни ставили стіл, між столом і ліжком – скриню. Якщо стола не було, за нього правила скриня. Біля стола або печі ставили невеликий переносний стільчик ("ослін"). У кутку між дверима та піччю було місце для кочерг, коцюб, а в другому, біля мисника, – для цеберка ("зрізка") з водою» [8].

Найпоказовішим для українського народного житла всіх регіонів є незмінне розміщення печі в кутку біля входу по діагоналі від покутя [9]. Місце гончарних виробів в ансамблі житла чітко регламентоване і відповідає традиційному розподілу внутрішнього простору хати на зони-кутки, кожен з яких «мав свою назву й призначення, при цьому існувала певна ієрархія кутків» [10], головний з них – покуть, другий за значенням – жіночий – біля печі, третій – дверний або задній куток [11]. Зони відповідали елементарним функціональним потребам селянської родини: «робоча зона – біля печі та вільний простір, зона для сну – піч, піл та лави; святкова, або парадна, зона – покуть, стіл» [12].

Одна й та сама посудина може «перебувати» в різних зонах. Наприклад, горщик у процесі приготування їжі стоїть у печі, потім – на припічку, який спеціально підводили темним кольором глини, щоб ставити закопчені сажею горщики [13]. Вимиті горщики перевертали на лаві, сушили на подвір'ї. Частину горщиків заносили в чулан, на горище. Нерідко у великих горщиках зберігали збіжжя. У XX ст. великі горщики підставляли під ринви для стікання дощової води. Важливою була роль горщика в різноманітних обрядах [14].

Більшість гончарних виробів виконують кілька функцій. Наприклад, миски є окрасою інтер'єру, посудом для вживання їжі і в окремих випадках – ритуальними предметами (т. зв. подільська *миска на принос*). Миски розміщують на миснику біля входу (декоративна функція), під час трапези у святкові дні їх ставлять на стіл біля покутя – місця, освяченого іконами й молитвою, а на Різдво й Великдень взагалі виносять із хати до церкви. Найчастіше вироби, пов'язані з церковними святами, не застосовували в повсякденному житті (глечики для свяченої води, глечики *на коливо*, *миски на принос*, поставці на кутю, форми для випікання пасок тощо). Кілька функцій виконують і макітри: у великих, укритих зсередини поливою, розчиняли тісто та зберігали випечений хліб, у невеликих за розміром теракотових розтирали мак. У мальованих тиквах (баньках) подавали на стіл узвар, у простих носили воду в поле, тримали олію тощо.

Важливу декоративну функцію в інтер'єрі української хати відігравали мальовані миски разом із мисником – спеціальною полицею для посуду, яку розміщували біля входу з протилежного боку від печі [15]. Найдавніші мисники складалися з кількох поличок, підвішених на стіні чи розташованих на двох стовпчиках, укопаних у долівку. Згодом полички доповнювали знизу шафою з дверцятами [16]. Дослідники розрізняють кілька типів мисників: «полицю-мисник одинарний, мисник великий з багатьма поличками (дві, три і більше), який стоїть при стіні або підвішений під стелею. Здебільшого нижню частину мисника (прилавок) закривають дверками» [17]. Прикрашають мисники розписом або різьбленням. Важливу декоративну роль відіграє і профілювання бокових дощок великих мисників та кронштейни у вигляді голівок коня, постатей вершника тощо [18]. Разом із розміщеним на ньому посудом (окрім глиняних, виставляли також дерев'яні мальовані миски, тарілки, хлібниці) мисник виступає яскравим композиційним і колористичним елементом хатнього ансамблю, демонструючи естетичну роль побутових речей.

Найчастіше форма мисника та його оздоблення підкреслюють і вигідно представляють красу мальованих виробів, розміщених на ньому, адже саме вони не-

суть головне естетичне навантаження, тож і декоруються яскравим малюванням. Спробуємо стисло визначити головні художньо-стильові особливості українських мальованих мисок.

У переважній більшості гончарних осередків вирізняються два типи конфігурації стінок миски – заокруглено-розгорнуті та з колінчастим зламом (ребром) посередині висоти чи вгорі. Перший тип миски вважається найдавнішим. Трапляється він повсюдно в Україні з варіантами в характері вигину стінок або вирішенні вінець. Леся Данченко розглядає цей тип як «миску з округлим бочком» і подає народні назви: *прості*, *на шуту* [19]. Лідія Шульгіна наводить назву, поширену в Бубнівці на Поділлі *кругла миска* [20]. Виділяючи два різновиди подільських полив'яних мисок, Марія Фріде зазначає: «Давніший тип має рівні, трохи заокруглені стінки з невеликим відхилом з горішнього краю, що його іноді заступає просте погрубшання або валець» [21]. Миски з колінчастим зламом також виготовляли в більшості регіонів України паралельно з круглобокими. Вони теж мають давню традицію. Т. Романець зауважує: «Миски з ребром зустрічаються в кераміці енеоліту (трипільській)...» [22]. Про виникнення таких мисок у давнину на території Середньої Наддніпрянщини пише Л. Данченко, наводячи гончарську термінологію першої половини XX ст.: *миски до лавки*, *до полички*, *крайковані* [23]. Обидва різновиди оздоблюють підполивним розписом, хоча серед круглобоких переважають прості, без декору.

Класичним зразком осередку, де виробляли мальовані миски лише з непрофільованими стінками, є Головківка на Середній Наддніпрянщині [24]. Найчастіше в одному осередку виготовляли обидва різновиди мисок, які оздоблювали малюванням (Дибинці на Середній Наддніпрянщині, Бубнівка, Бар, Смотрич на Поділлі тощо). Мальовані миски з профільованими стінками вгорі переважали, зокрема, в Опішному [25]. Класичний тип опішненської миски має рівні, розгорнуті під кутом стінки, які вгорі утворюють різкий злам, що переходить у характерний жолобок з пласкими вінцями над ним. Безпосередніх аналогій профілюванню верхньої частини стінок опішненських мисок в інших регіонах України поки що не виявлено [26], хоча в багатьох осередках стінки мисок мають злам угорі: у Постав-Муках на Полтавщині, у Вербі та Олешні на Чернігівщині верхня частина стінок угорі має ребро і випрямлена. Подібна особливість поширена на Тернопільщині й Покутті, де вона поєднується з колінчастим зламом середини корпуса. На Східному Поділлі переважають миски, що мають широко розгорнуті або порівняно високі стінки, нерідко профільовані посередині. Миски Смотрича й Миньківців (Хмельницька обл.) мають напівсферичну форму. Паралельно в Смотричі виробляли миски з колінчастим зламом стінок. Конфігурація вінець української миски також має низку варіантів: пласкі вузенькі або порівняно широкі, відігнуті під кутом або горизонтально, заокруглені й опущені вниз чи трохи підняті вгору, вирішені у вигляді валика, загнуті всередину тощо. Трапляються і фестоновані вінця. У багатьох осередках робили миски, вінця яких конструктивно не виражені або намічені ледь помітним потовщенням. Особливо це стосується мисок зі зламом у верхній частині стінок (Постав-Муки на Полтавщині, Олешня й Верба на Чернігівщині, Косів, Пістинь на Івано-Франківщині).

Щодо технологічних ознак, то в Україні виробляли миски теракотові, розписані кольоровим ангобом, димлені з лискованим декором, вкриті кольоровою або безколірною поливою, іноді прикрашені ритуванням чи відбитками штампа та мальовані з підполивним малюванням, які дослідники, зокрема Юрій Лащук, відносять до народної майоліки [27]. Мальовка на мисках виконується за допомогою коров'ячого ріжка, гумової груші чи спеціального глиняного інструмента – *гургу-*

ли – у техніках контурного малювання (його найчастіше називають *ріжкуванням*), *фляндрування*, ритування та *урізу* [28].

Ріжкування передбачає обведення контуру візерунка з наступним заповненням ангобом іншого кольору (лише зрідка заповнення відсутнє). При фляндруванні фарби наносять на сиру обливку і «змішують», розтягуючи спеціальним гачком або ключкою. До контурного за характером виконання близький розпис, що намічає елементи без контуру й заповнення його. Найчастіше це геометричні мотиви, які є доповненням до основного орнаменту (*кривульки*, *смуги*, *лінії*, *накапування*, *великі крапки*, *косиці*, *сосонки*, *курячі лапки* тощо). Поєднання підполивного малювання з ритуванням здійснюється шляхом продряпування контуру малюнка після нанесення обливки й заповнення його кольоровим ангобом або керамічними фарбами. Найвідоміші осередки такого розпису – Косів, Пістинь, Кути на Івано-Франківщині, Сокаль на Львівщині, Товсте на Тернопільщині та Бар на Вінниччині. Техніка *урізу* характерна для закарпатської кераміки: вкриту обливкою посудину підсушують, а потім спеціальним ножем зрізають окремі мотиви декору, які доповнюють розписом.

Найчастіше декор українських мальованих мисок підкреслює конструктивні особливості форми: виділяються денце, береги та вінця миски. Нерідко розпис займає всю площину денця і стінок й окремо акцентуються вінця (наприклад, коли зображується пташка чи букет). Переважають центричні або вертикальні композиції. Варіантів їх безліч при досить обмеженій кількості орнаментальних мотивів. Миски з вертикальними композиціями із зображеннями вазона, квітки, пташки, сюжетних сценок (Бар, Косів, Пістинь) ніби спеціально призначені для розміщення на миснику, хоч миски із центричною композицією також виставляли на миснику для оздоблення інтер'єру.

У деяких осередках можна говорити про безсистемне (на перший погляд) розміщення мотивів декору, коли рослинні й геометричні мотиви в поєднанні із зображальними елементами вільно «розкидані» по внутрішній поверхні миски. Чи не найпоказовішими щодо цього є миски з Дибинців (Київська обл.), де, окрім зразків із центричною та вертикальною композиціями, трапляються вільно «розкидані» зображення птахів, риб, тварин (коза, кінь, заєць), побутових предметів (сокира, чобітки тощо), зброї (рушниця), доповнені рослинними й геометричними елементами й навіть написами («оружие», «заецъ», «коза», «Россева яр коропцы»). Такий підхід у розміщенні мотивів бачимо і в окремих мисках Смотрича на Поділлі (Хмельницька обл.): зображення птаха доповнене гілкою, квіткою, великими крапками, плямами фляндрівки тощо. Однак в усіх випадках композиція декору ніколи не буває «розваленою». Вона чітко організована кольоровими плямами, лінійним ритмом контурного малювання і його заповнень, гармонійним поєднанням мотивів, обрамленням у вигляді концентричних кіл або смуг чи «кривульки» у верхній частині стінок і по вінцях.

В одних осередках мотиви розміщені щільно й цілковито заповнюють поверхню миски, в інших – залишається багато вільного тла. При цьому можуть бути використані великі або зовсім дрібні елементи орнаменту, та найчастіше – їх поєднання. Наприклад, у Василькові на Київщині контурні візерунки у вигляді великих гілок видовженого листя, що нагадує акант, Y-подібні елементи, широкі *кривульки-вужики* тощо, щільно розміщені на дзеркалі й стінках мисок, справляючи враження буяння рослинного світу. У Бережанах на Тернопільщині тло заповнене дрібними геометричними й рослинними геометризованими мотивами, виконаними в техніці фляндрування. Вишуканим фляндруванням, що нагадує мереживо, оздоблювали миски гончарі Миньківців на Поділлі.

Прикладом уваги до вільного тла є миски гончарів з Майдана Бобрика (Вінницька обл.), оздоблені поодинокими гілочками з квітами, пуп'янками, листочками, виноградом, виконаними в техніці контурного малювання. Зрідка на гілці розміщено зображення невеликої пташки. Найчастіше контур малюнка нанесено білим ангобом, що якось особливо яскраво й святково «читається» на червоновохристому тлі. Розписи доповнено плямами зеленого й брунатного ангобів. Верхня частина стінок прикрашена концентричними смугами, вінця – *кривулькою*. Манера розписів лаконічна, навіть сухувато-графічна. Декор займає незначну частину миски, залишаючи багато вільного тла.

Особливо вишукана шляхетність, чіткість, узагальненість творчого мислення вирізняє миски Чернігівщини (Ніжин, Кролевець, Верба, Осьмаки, Олешня), де невеличкі букетики, *курячі лапки*, маленькі фляндровані квіточки, коротенькі *кривульки*, *крапельки* організовані у своєрідні розети, що займають незначну частину внутрішньої поверхні миски, залишаючи багато вільного тла. Олешнянські гончарі нерідко із зовнішнього випрямленого вгорі боку стінок розміщують ритовану *кривульку*, що виступає органічним завершенням стриманого декору.

До чернігівських за формою подібні миски з Постав-Муки (північ Полтавщини), які переважно оздоблювали смугами фляндрівки, організованими в легкі, спокійні, ніби застиглі в часі композиції, доповнені рівними або хвилястими лініями. Нерідко між пелюстками контурної розети розміщені невеличкі фляндровані квіти. Тло переважно вохристого кольору, а мальовка – білого й темно-зеленого, майже чорного.

Манера трактування декору в окремих осередках може бути спокійною, урівноваженою, коли лінії малюнка й плями ангобу різного кольору гармонійно співіснують, ненав'язливо доповнюючи одне одного, або ж навпаки, експресивною, побудованою на контрасті м'яких та різко окреслених елементів. При цьому традиції певного осередку поєднуються з індивідуальним почерком майстра, котрий варіює та збагачує особливості своєї школи. Показовими щодо цього є роботи майстрів Косова й Пістиня, в яких майже однакові сюжети й мотиви та усталений колорит (жовто-зелено-брунатні малюнки на білому тлі) через різне їх трактування й манеру виконання зумовлюють специфіку кожної школи. Жанрові сценки, зображення птахів, риб, тварин, вазона тощо в Пістині виконуються надзвичайно експресивно, «розмашисто», ніби майстер поспішає завершити роботу якомога швидше. Динамічність головних мотивів доповнена великими, впевнено окресленими *зубцями*, *копитцями*, *трояками* та мінливими *затіками* зеленого й жовтого кольорів. Це класичний народний примітив з його наївною безпосередністю у вирішенні образу. Натомість косівські майстри малювали більш спокійно, старанно обігруючи деталі, органічно поєднуючи великі й дрібні мотиви, досягаючи необхідної міри узагальнення шляхом відбору найголовніших елементів.

Набір орнаментальних мотивів декору українських мальованих мисок є досить усталеним у певних осередках чи регіонах, простежуються й загальноукраїнські елементи. Враження ж орнаментального багатства складається завдяки незліченній кількості варіантів їх поєднання.

Обсяг нашої публікації не дозволяє розглянути все розмаїття регіональних шкіл української мальованої кераміки, тож особливості оздоблення мальованих мисок окремих осередків пропонуємо простежити на матеріалі Східного Поділля [29].

Подільські гончарі, як і майстри інших регіонів України, застосовували рослинні й геометричні орнаменти, зображення птахів, риб, іноді людей (Кіблич, Бубнівка) і навіть сюжетні сценки (Бар). Популярні такі мотиви, як *кривулька*, *капанка*, *косиці*, *сосонки*, квіти, *спускавки*, *заячі вуха*, великі й малі крапки, різноманітні смуги, риски, які в кожному осередку трактуються своєрідно, хоча трапляються не

лише в межах Поділля, а повсюдно в Україні. Характерними тільки для Поділля є *вилоги*, *індичі хвости*, *каблучки*, *карбики* тощо [30].

Особливості мальованих мисок Східного Поділля яскраво характеризують вироби низки осередків, розміщених навколо Гайсина, давнього цехового міста сучасної Вінницької області. Серед них перше місце у довершеності розписів посідає с. Бубнівка [31]. Форма миски має тут чимало варіантів: *миска на принос*, *поставець*, миска з ребристим зламом стінок, круглобока тощо. У бубнівських мисках переважає яскраве вогнисто-червоне тло, а колористичне багатство й різноманітність комбінацій мотивів, характерних для цього села (*вилоги*, *косиці*, *індичі хвости* тощо), безкінечні. Подібні мотиви популярні і в с. Жерденівці, однак тут вони дрібніші, більш деталізовані. Активне використання техніки фляндрування створює живописну мінливість контурів, рухливість мотивів. Жерденівська назва *миски на принос – салятирка* [32].

У декорі мисок Гайсина популярні *косиці*, *сосонки*, квіти. Трапляються також мотиви, подібні до *косиць*, з характерними видовженими відростками, нерідко доповненими крапками [33]. Розпис виконується білим, темно-брунатним (майже чорним) і зеленим (зі своєрідним яскравим відтінком) ангобом. Мотиви й колорит оздоблення мисок с. Шури-Бондурівської аналогічні. Манера трактування мотивів в обох осередках досить динамічна, навіть «живописна». Їй притаманні якийсь особливий «неспокій», рухлива мінливість контурів, «розмашистість».

Серед виробів майстрів Кіблича вирізняється велика *миска на принос* Н. Ямкового, оздоблена складною композицією вертикальної орієнтації, утвореною віялоподібними елементами, виноградними гронами, плямами фляндрівки та хрестами. Із зовнішнього боку стінки миски прикрашені *сосонками* й хрестами [34]. Характерна риса кіблицьких розписів – виконання фігурних зображень (наприклад, птаха) технікою фляндрування.

В оздобленні мисок Торканівки переважають геометричні мотиви з віртуозною фляндрівкою: аркоподібні елементи нанесені на концентричні кола й заповнені плямами фляндрівки. Декор мисок із с. Василівка відзначається деталізацією дрібних мотивів, нанесених на концентричні кола й перетворених фляндрівкою. Трапляється *кривулька*, S та Х-подібні елементи тощо. Фляндрівка поширена і в розписах таких відомих центрів, як Берлінці Лісові та Рахни Лісові.

Композиція розписів мисок с. Горишківка центрична: розета оточена смугами декору у вигляді концентричних кіл, плям, рисочок, смужок тощо. Популярною є чотирипелюсткова контурна розета, утворена кількома різнокольоровими лініями або арками. У пелюстках розети розміщуються плями фляндрівки.

Заслуговують на увагу й миски, що походять із с. Крищинці. Вони порівняно великі за розміром і декоровані традиційними для Східного Поділля мотивами: *сосонки*, *вилоги*, розети тощо, які досить детально і старанно виписані. Візерунки нанесено на щільно розміщені концентричні лінії, що утворюють своєрідне тло. Колорит виконано в теплій вохристій гамі.

На естетичному рівні «співіснування» мальованих мисок певного осередку із середовищем інтер'єру будується на принципах контрастного або органічного поєднання з іншими елементами ансамблю. Найважливішими факторами при цьому є лінійний ритм і колорит. Мальовані миски на тлі білої потинькованої стіни центральних регіонів України сприймаються інакше, ніж на тлі дерев'яної поверхні гуцульського зрубу або полтавської т. зв. *митої хати* [35]. Велику роль відіграє тло миски, що варіюється від червоно-брунатного, червоно-вохристого чи світло-вохристого до жовтуватого й майже білого. Саме воно й «читається» на поверхні стіни, або контрастуючи (темне на світлому і навпаки), або створю-

ючи ледь помітний відтінок: біла (жовтувата) миска на тлі потинькованої хати. В останньому випадку увага закцентована на колориті малюнка, що, як відомо, найчастіше є контрастним до тла миски.

Колорит мисок активно взаємодіє і з іншими елементами художнього ансамблю хати – рушниками, килимами, настінним малюванням, дерев'яними виробами (мисник, стіл, посуд) тощо. Своєрідність цієї взаємодії чітко простежується на регіональному рівні. Однак це питання має стати предметом окремої розвідки.

Таким чином, мальовані миски є (а точніше були) одним із найважливіших елементів художнього ансамблю традиційного житла українців, залишаючись нині окрасою музеїв і засвідчуючи невичерпний творчий потенціал нашого народу.

[1] Искусство ансамбля. Художественный предмет – интерьер – архитектура – среда. – М., 1988.

[2] *Некрасова М.* Ансамбль как образная система // Искусство ансамбля. Художественный предмет – интерьер – архитектура – среда. – С. 43–96; *Некрасова М.* Проблема ансамбля в декоративном искусстве // Там само. – С. 13–42; *Вагнер Г.* Древнерусский ансамбль как образ мира. (К постановке вопроса) // Там само. – С. 97–139; *Борисевич Г.* Предметный ансамбль древнерусского жилища // Там само. – С. 140–159; *Макаров К.* К понятию декоративности // Там само. – С. 289–333.

[3] Облицювальні плитки в оформленні зовнішніх стін можна побачити, зокрема, у селах Чернігівщини. Вони переважно теракотові, з рельєфним декором (ПМА: жовтень, 1982).

[4] Підкреслюємо: поняття синтезу й ансамблю не є тотожними. Див., зокрема: *Власов В.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. – С.Пб., 2004. – Т. 1. – С. 296–298; Там само. – С.Пб., 2008. – Т. 8. – С. 826–828.

[5] Див.: *Некрасова М.* Ансамбль как образная система. – С. 43–96.

[6] Там само. – С. 72.

[7] Див., зокрема: *Косміна Т.* Сільське житло Поділля кінець XIX–XX ст. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1980. – С. 159.

[8] *Косміна Т.* Сільське житло Поділля... – С. 159, 160.

[9] Там само. – С. 159.

[10] *Байбурин А.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. – Ленинград, 1983. – С. 149.

[11] Там само.

[12] *Косміна Т.* Сільське житло Поділля... – С. 165.

[13] Там само. – С. 128.

[14] Див.: *Пошивайло О.* Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. – К., 1993. – С. 246–290.

[15] На жаль, про мисник з мальованими мисками можемо говорити лише в минулому часі. Автор упродовж багаторічних експедицій у різні регіони України лише кілька разів зустрічала в інтер'єрах хат традиційний мисник з мисками. Зокрема, 1981 р. у с. Заміхові Новоушицького р-ну Хмельницької обл. пощастило побачити мисник із мисками роботи гончарів с. Миньківців, розташованого неподалік. Частину мисок вдалося придбати для колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва (ПМА: червень, 1981).

[16] *Косміна Т.* Сільське житло Поділля... – С. 170.

[17] *Станкевич М.* Українське художнє дерево XVI–XX ст. – Л., 2002. – С. 327.

[18] Там само. – С. 328, 329.

[19] *Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я. – К., 1974. – С. 71.

[20] *Шульгіна Л.* Ганчарство в с. Бубнівці на Поділлі // Матеріали до етнології. Вип. II. – К., 1929. – С. 150.

[21] *Фріде М.* Форма й орнамент посуду з Поділля // Науковий збірник ленінградського Товариства дослідників української історії, письменства та мови. – К., 1928. – Вип. II. – С. 82.

[22] *Романець Т.* Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки. – К., 1996. – С. 57.

[23] *Данченко Л.* Народна кераміка. – С. 16, 35, 71.

[24] Там само. – С. 162.

[25] Переважна більшість «гончарів-мисошників» мешкала в навколишніх селах – передмістях Опішного: Міських Млинах, Малих Будищах, Попівці, кутку Опішного Їсипівці. Більшість опішненських мальованих мисок має профілювання у верхній частині стінок під вінцями, хоча є й

округлобокі, а прості миски без декору або з розписом у техніці описки майже завжди округлобокі.

[26] У деяких мисках, що походять з поки що не встановленого осередку Полтавщини, також наявний жолобок, однак злам стінок миски під ним не такий різкий, як в Опішному (Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, інв. № К-14407, К-14435).

[27] Див., зокрема: *Лащук Ю.* Українське гончарство – феномен народного мистецтва слов'янського світу // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник / Науковий збірник за минулі літа. – К.; Опішне, 1993. – Кн. 1. – С. 373.

[28] *Лащук Ю.* Кераміка // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Л., 1969. – С. 44; *Лащук Ю.* Українське гончарство... – С. 375.

[29] До східно-подільської зони Ю. Лащук відносить Вінницьку область, суміжні райони Черкаської, Кіровоградської та Одеської областей. Див.: *Лащук Ю.* Украинская народная керамика XIX–XX ст.: Автореф. дисс. ... д-ра искусств. – К., 1976. – С. 16.

[30] Про назви мотивів подільської кераміки див.: *Спаська Є.* Орнамент бубнівського посуду // Матеріали до етнології. – К., 1929. – Вип. II. – С. 201–223; *Геппенер Н.* Жерденівські гончарі. – К., 1928; *Лащук Ю.* Українські гончарі. – К., 1968; *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) – К., 2005.

[31] Див.: *Адамович А.* Гончарські миски с. Бубнівки. – Кам'янець-Подільський, 1925; *Спаська Є.* Орнамент бубнівського посуду. – С. 201–223; *Шульгіна Л.* Гончарство в с. Бубнівці на Поділлі // Матеріали до етнології. – К., 1929. – Вип. II. – С. 111–190; *Мельничук Л., Мельничук І., Вдовцов М.* Бубнівська кераміка. – Бубнівка, 1999; *Мельничук Л.* Гончарство нашого краю: Минуле і сьогодення // Народне мистецтво. – 2002. – № 3, 4. – С. 26–30.

[32] Див.: *Геппенер Н.* Жерденівські гончарі. – К., 1928. А

[33] Подібний мотив характерний також для осередків території сучасної Черкаської області, вироби яких стилістично тяжіють до Поділля, зокрема, це Громи Уманського району та Паланочка Маньківського району.

[34] Знаходиться в експозиції Музею українського народного декоративного мистецтва.

[35] «Мита хата» – це хата рублена з дерева й небілена всередині (найчастіше з дубовими) стінами, які, замість побілки, щороку «миються» і з часом отримують приємний брунатно-вохристий відтінок. Подібну хату авторка в 1980-х – на початку 1990-х років бачила в Опішному на кутку Яри. Кілька років тому ця хата, на жаль, розвалилася.

Юлія Смолій

МАЛЬОВАНІ ПЕЧІ КАТЕРИНОСЛАВЩИНИ 1910-х РОКІВ

Одним із яскравих явищ народного мистецтва Катеринославщини першої третини XX ст. є хатнє малювання, зафіксоване майже в п'ятдесяти осередках, розташованих на лівобережжі та правобережжі Дніпра [1]. Мальована орнаментика (здебільшого рослинного характеру) прикрашала екстер'єри та інтер'єри хат, екстер'єри господарських будівель. Це найповніший ансамбль, але він траплявся нечасто. Факт звернення до певного способу декорування (малювання, кольорування, пластики), міра й характер його застосування, питома вага в загальному художньо-композиційному рішенні були зумовлені кількома факторами – локальною традицією, естетичними смаками й уподобаннями господарів оселі й навіть сезонними й кліматичними особливостями. Так, навіть у селах, де хатні розписи були традиційними, їх не робили під час жнив або за погіршення погоди [2].

У загальному ансамблі малювання основну увагу приділяли інтер'єру хати, в якому домінантою була піч. Євгенія Берченко, досліджуючи селянські стінописи Катеринославщини 1920-х років, відзначала: «Улюблена архітектурна частина, що її розма-

льовують майже по всіх хатах і Криворізької, й Катеринославської округ, – це піч, саме комін. На розмалювання коміна звертають чимало уваги, і часто в хаті розмальовано тільки комін, і нема такої мальованої хати, де б не було вквітчано комін» [3]. Утім, були й винятки, коли піч лишалася немальованою, хоча в хаті траплялися розписи. Таке відбувалося, по-перше, якщо локальна традиція осередку вже згасала, піч білили й більше не квітчали, а інші взірці малювання «доживали свого віку», а 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 [4]. Проте це були поодинокі випадки: зазвичай основним елементом малювання інтер'єру була все ж таки піч.

Мальовані печі Катеринославщини, природно, не збереглися. Інформацію про їхню архітектоніку й декор дають матеріали збирачів, які працювали впродовж 1910–1920-х років (замальовки й фотографії печей, копії фрагментів стінописного декору – кальки й замальовки), і твори сільських майстринь (малюнки пічних коминів та оригінальні взірці малювання на папері – мальовки, стьожки). Ще донедавна повна архітектоніка печей була візуально відома лише за взірцями 1920-х років, відтвореними в низці інтер'єрних фотографій, вміщених у публікаціях Є. Берченко. Більш ранні взірці було фрагментарно зафіксовано в замальовках Євгенії Евенбах (пічні комини), що не давало об'єктивної картини. Віднайдений альбом замальовок Миколи Валукінського, що вміщує зображення декількох печей [5], дозволив нам детальніше розглянути й охарактеризувати мальовані печі лівобережної Катеринославщини 1910-х років [6], але поза увагою лишилися матеріали з правобережжя.

Отже, мета цієї статті – проаналізувати й увести в широкий науковий обіг матеріали дослідження мальованих печей лівобережної та правобережної Катеринославщини 1910-х років. Джерела дослідження – літературні й архівні матеріали, замальовки збирачів-художників М. Валукінського та Є. Евенбах, що зберігаються в Національному Музеї українського народного декоративного мистецтва й Дніпропетровскому національному історичному музеї [7].

В українських селах Катеринославщини побутувало три різновиди печей – варисті печі, груби й кабиці. Якщо визначити їх за функціями, то варисті печі використовували для приготування їжі (зокрема й для випікання хліба) та опалення приміщення, груби – для опалення, кабиці – для приготування їжі. Слід зауважити, що в народній лексиці Катеринославщини термін «кабиця» («кабичка») вживався широко й означав пристрій для приготування їжі, розташований будь-де: у хаті, у сінях, у літньому приміщенні, надворі, у бурдюзі (землянці), у степу, на порогах тощо [8].

Малюванням, підведенням, розфарбуванням, пластичними оздобами декорували варисті печі й груби; підведенням і розфарбуванням – кабиці, хоча існують відомості, що в 1920-ті роки на території Павлоградського повіту (тодішнього Межевського р-ну) «пакельно-шпалерним орнаментом» прикрашали кабиці, печі, сіни [9]. Упродовж 1910-х років було зафіксовано лише мальовані варисті печі.

Відповідно до етнографічної класифікації за формою димозабірного пристрою (комина, шиї, цівки), розташованого над припічком, українські варисті печі поділяють на три типи: лівобережний, правобережний, лемківський [10]. «Стінки комина печі лівобережного типу були поставлені на припічок урівень з ним, так що припічок мав вигляд заглибленої площадки. Правобережна піч мала комин у формі зрізаної піраміди – у вигляді вільно нависаючого або спертого на стовпчики коша. Лемківська піч, крім своєрідної орієнтації отвору на причілкову стіну, мала комин у формі Г-подібної труби, коротка частина якої нависала над припічком, а подовжена з'єднувалась із стіною сіней, де був отвір для виводу диму в сіни» [11].

За цією класифікацією печі, що побутували і в лівобережних, і в правобережних селах Катеринославщини (принаймні в усіх досліджених осередках), належать або до лівобережного, або до проміжного типу. Але, на наш погляд, наведена класифікація є приблизною і неточною, адже, по-перше, визначення за географією не відповідає реаліям, позаяк печі лівобережного типу ставили й на Правобережжі, зокрема в Катеринославській та Херсонській губерніях. По-друге, печі лемківського типу, якщо не зважати на їхню загальну орієнтацію в хатньому інтер'єрі, належать до правобережного типу. По-третє, користуючись наведеною класифікацією неможливо стисло охарактеризувати архітектоніку печей, не вдаючись до розлогих описів.

Загальна композиція варистої печі зумовлена формою, розміром, розміщенням і співвідношенням її основних елементів – печі-топки, комина, припічка, підпіччя і додаткових прибудованих об'ємів – запічків, лежанок, груб тощо, які не були обов'язковими. Оскільки форма й розміщення самої печі були стабільними, пропонуємо мистецтвознавчу класифікацію українських варистих печей за формою і співвідношенням інших трьох основних елементів – комина, припічка, підпіччя.

Перший тип – печі, поставлені суцільною стіною, які мають закритий або частково відкритий припічок. Характеристика: комин паралелепіпедної форми, рівний за периметром припічку й підпіччю, поставлено врівень із ними, завдяки чому створюються суцільні фасадні площини. Припічок може бути закритим (тобто видним лише через проріз) або частково відкритим, відомим у двох варіантах. Перший – коли значно винесено площину припічка, другий – коли частково вирізано нижню (опорну) частину комина по передньому, бічному або передньому й бічному фасадах. Тоді комин обперто або на стіни, що залишилися, або на них і на стовпчик. Слід зауважити, що всі наведені варіанти можуть різноманітно поєднуватися в одному мистецькому творі. Підпіччя паралелепіпедної форми може бути цілком монолітним або ж мати глибокі вирізи, що утворюють «ноги» печі.

Другий тип – печі, поставлені уступом, які мають частково відкритий припічок. Характеристика: комин паралелепіпедної форми, дещо менший за периметром припічка й підпіччя, поставлено значно глибше передньої або передньої і бічних ліній підпіччя й припічка, завдяки чому утворюється характерний, доволі значний уступ. У такий спосіб відкривається частина припічка (подібно до печей першого типу з винесеним припічком). Крім того, в них, як і в печах першого типу, може бути частково вирізано нижню частину комина. Підпіччя паралелепіпедної форми може бути цілком монолітним або з вирізами, застосування ж дерев'яних конструкцій надає значної легкості твору як у матеріальному, так і в художньому аспектах.

Третій тип – печі з відкритим припічком, над яким нависає комин. Характеристика: комин, значно менший за периметром припічка й підпіччя, набуває певної самостійності, що призводить до збагачення форми. Крім простого паралелепіпеда, поширеною є форма, яка наближається до зрізаної чотиригранної піраміди, подовженої паралелепіпедом, рідше трапляється форма, що наближається до багатогранної призми. Зазвичай комин обперто на стовпчики або на кронштейни, рідким є варіант із комином, який нависає вільно. Рішення підпіччя такі самі, як у печах другого типу.

Збирання взірців хатнього малювання Катеринославщини розпочалося влітку 1911 року, коли за завданням Дмитра Яворницького, директора Катеринославського обласного музею, Є. Евенбах [12] обстежила правобережні села Мишурин Ріг, Нові Кайдаки, Лоцманську Кам'янку. Вона продовжила роботу влітку 1913 року в селах лівобережного Новомосковського повіту – найбільш «українського», за висловом етнографа Василя Бабенка, який 1905 року писав: «А, втім, скільки було й ще по-

части збереглося чудових народних національних рис, як, наприклад, у малоросів Новомосковського повіту. Який гарний і зручний у них малоросійський одяг, які ніжні тони кольорів у малюванні хат, як приємно звучать їх чисто малоросійський говір та пісні!» [13]. В експедиціях Є. Евенбах замалювала декілька поквітчаних коминів. Як нам відомо, з цих творів збереглося лише чотири – зображення передніх фасадів комина із Петриківки, двох коминів із Шульгівки, бічного фасаду (імовірно) комина з Нових Кайдак.

Улітку 1914 року взірці народного мистецтва Катеринославщини збирав для Київського художньо-промислового та наукового музею М. Валукінський [14]. Він зафіксував мальовані печі в селах Личкове, Котовка, Спаське лівобережного Новомосковського повіту та ще одну піч, немальовану, але прикрашену підведенням та розфарбуванням, у с. Старі Кайдаки (Старий Кайдак, Старий Кодак) правобережного Катеринославського повіту.

За загальною композицією печі Новомосковського повіту, замальовані М. Валукінським, можна поділити на дві групи – печі без прибудованих об'ємів (так звані «прості» печі) і печі з боковим запічком. Печі першої групи – прямокутні в плані, симетричні відносно основної осі склепіння, візуально чітко поділяються на високу передню частину та нижчу задню, де влаштовували лежанку. У печах другої групи до основного об'єму прибудовано боковий запічок [15], розташований або по лінії переднього фасаду печі, або, частіше, дещо глибше, ближче до запічної стіни. Боковий запічок композиційно врівноважувався за масами (хоча й не завжди) завдяки збільшенню висоти протилежного бічного фасаду, для чого в задній частині печі прибудовували стінку (грубу), рівну за висотою передньому фасаду.

Згідно з класифікацією варистих печей за формою і співвідношенням комина, припічка й підпіччя, печі Новомосковського повіту належать до другого типу й демонструють два варіанти рішення комина та підпіччя. Взірцям з півночі повіту (села Котовка й Личкове) притаманна певна монументальність: масивне монолітне підпіччя, вирізане по центру; комин, міцно обпертий на глухі фасадні стіни. Взірці з центральної частини повіту (с. Спаське), де, вочевидь, більше використовували дерево, вирішені по-іншому: сильно вирізано підпіччя, які складаються фактично зі стояків-«ніг»; комини вирізано по передньому або передньому й бічному фасадах. Усе це загалом значно полегшує форму.

Окрім наведених особливостей, печі з різних частин повіту дуже відрізняються за архітектурно-художнім рішенням: печі з Личкового та Котовки подають чудові варіанти усталеної в Україні схеми, печі зі Спаського – унікальну своєрідність пластики й колористики.

Печам із півночі повіту притаманні масивність і монументальність форми, яка, утім, не здається важкою завдяки використаному декору, що виступає в єдності з об'ємно-просторовою композицією.

Елементи пластичного декору (карнизи, пояси, дзеркала, пічурки) різноманітної форми, різного 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 пояса над прорізом комина, що нагадує декоровані рельєфними кахлями печі Полтавщини, зокрема реконструкцію В. Самойловича за матеріалами Ю. Нельговського. Але основним акцентом пластичного декору є великі дзеркала, які, прориваючи глухі фасадні стіни, полегшують загальну композицію і, різко контрастуючи своїми складними динамічними обрисами, підкреслюють її монументальність. Дзеркала мають характерну для цьо-

го району форму прямокутника, витягнутого по вертикалі, короткі сторони якого (одна або дві) мають складні обриси ступінчастої або, частіше, опукло-увігнутої арки з уступами. Цікавою є форма менших дзеркал, «хрещатих», короткі сторони яких мають обриси дзвоноподібної арки (слід зауважити, що така форма вельми характерна для пластичного декору «духових» печей Росії). Дзеркала ритмічно підтримують пічурки, арочні завершення яких мають простіші, але так само витончені обриси опукло-увігнутих та портьєрних арок.

Принципово загальні композиції пластичного декору печей різняться за кількістю дзеркал та характером їх розташування. Обидві печі з Личкового становлять найпростіший і усталений (класичний) варіант з одним дзеркалом, розміщеним у центрі переднього фасаду комина. Складніший варіант із п'ятьма дзеркалами демонструє піч із Котовки: три великих дзеркала однакового розміру й форми 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: підводки підкреслюють елементи композиції – комин (горизонталі), дзеркала, пічурки, отвір печі; розфарбування вирізняє припічок і черінь; квіткове малювання заповнює дзеркала або дзеркала й площину переднього фасаду комина. Прикладом найбільш органічної взаємодії пластичного й мальованого декору, коли малювання чітко вкладається у заздалегідь призначені йому місця та підкреслює основні пластичні акценти, є піч із Котовки. Тут 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, і відповідно до цього мальований декор набуває певної самостійності. Взірці з альбому М. Валукінського подають два варіанти рішення. У першому – дзеркало зберігає значення загального композиційного акценту: у ньому розміщено вазон, тоді як усю площину фасаду заповнено великою кількістю невеличких, рівномірно розташованих «квіток», а вінцевий карниз підкреслено мальованою «стьожкою». Загалом, як слушно зауважив Б. Бутник-Сіверський, ця композиція має імітаційну природу й нагадує піч, декоровану мальованими кахлями [16]. У другому – дзеркало, хоча й виділене підводкою, свою домінантну 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 рішення печей зі Спаського має інші співвідношення форми й декору. Форма, обумовлена конструктивними особливостями, відрізняється легкістю й елегантністю, а декор майже втрачає зв'язок з її основними елементами, перетворюючись на елемент, що вносить у композицію свій власний ритм і масштаб. В обох печах зі Спаського, як і в печах із 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 є осібним акцентом, у печах зі Спаського такого акценту немає. Подвійні хрещаті дзеркала, розташовані рядами на передньому й боковому фасадах комина (три – на передньому, один – на боковому), дроблять і видозмінюють площини, збагачуючи фактуру й створюючи цікаві світлотіньові ефекти. Більш активної ролі набуває й колір, за до-

помогою якого не тільки підкреслюються окремі елементи, а й виокремлюються, протиставляються або членуються самі дзеркала, що надає загальній композиції ще більшої різноманітності й виразності. Головним у 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 вельми приблизно. З огляду на матеріали Є. Берченко 1920-х років можна припустити, що то були взірці другого типу з «полегшеним» підпіччям. Порівняно з взірцями з альбому М. Валукінського вони мають більш розвинений пластичний декор, що разом із малюванням надає особливої святкової піднесеності, «празниковості» загальному образу.

Окрім фігурних дзеркал та пічурок, печі декоровано складнопрофільованими поясами та вінцевими карнизами, пілястрами та зв'язаними колонками. Усі основні елементи конструкції 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 коминах 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 рішенням печі з Петриківки й Шульгівки нагадують печі Полтавщини другої половини XIX ст., декоровані мальованими кахлями, зокрема опубліковані О. Пошивайлом печі 1880–1890-х років роботи Пилипа Явдака [17]. На нашу думку, подібні взірці були прототипами петриківської мальованої печі як художнього феномену, і, якщо ширше, – одним із джерел петриківського малювання.

Колористика мальованих печей із Котовки, Личкового, Спаського (альбом М. Валукінського) ґрунтується на співвідношеннях червоного, зеленого, 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 базується на співвідношеннях глибокого червоного, жовтого (жовтогарячого, жовто-зеленого) та червоно-брунатного, причому останній подається у розфарбуванні, підводках та невеличких елементах квіткового малювання (квітках, пуп'янках). Більш декоративно насиченою, яскравою є петриківська піч, від якої шульгівська відрізняється витонченою прозорістю композиційних та колористичних рішень.

Декор печей із с. Обухівка репрезентують замальовки дзеркал та обводок двох коминів (імовірно, також роботи Є. Евенбах). Дзеркала, що мають складні обриси арочних завершень, становлять два варіанти використання мальованого декору: в одному дзеркалі розміщено композицію вазонного типу, а по його зовнішньому контуру – маленькі *квітки*; а в другому, суцільно пофарбованому, рослинні *гілки* розміщено по зовнішніх кутах. Так само різниться й колірна палітра: традиційний добір кольорів (червоний, зелений, синій, жовто-зелений) у першому взірці, незвична холодна гама (темно-зелений, жовто-зелений, фіалковий різної світлости, що контрастує із жовтогарячим) – у другому.

За характером зафіксованої збирачами колористики можна впевнено констатувати, що в 1910-х роках малювальниці Новомосковського повіту використовували готові синтетичні барвники (так звані анілінові), а не барвники рослинного походження, як часто помилково зазначається у фаховій літературі. Це підтверджують і спогади Є. Евенбах, яка докладно описала процес ма-

лювання печі, побачений 1913 року: «Коли комин поставлено, особливі майстри, чоловіки, готують верхню частину для розпису. Роблять "архітектурні" прикраси: карнизики, 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 майстриня виявляє свій хист, як у вишиванні та ткацтві. Ошатний комин 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 майстриня приготовляє 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, майстриня 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 кожну фарбу бере окрему щіточку. Малює відразу, впевнено» [18].

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 із Личкового (три *вазони*) – це стінописи, інші, імовірно, – мальовки або мальовки в поєднанні зі стінописом.

Мальовані печі правобережжя репрезентує взірець із с. Мишурин Ріг Верхньодніпровського повіту, цього майже легендарного осередку, з якого, власне, й розпочалося зацікавлення хатнім малюванням Катеринославщини. 1903 року Д. Яворницький у притаманній 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" (матицы) [19], кожне "надшельне" (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!» [20].

Піч із Мишуриного Рогу відома за фотографією з альбому Південно-Російської обласної сільсько-господарської, промислової та кустарної виставки, яка відбулася в Катеринославі 1910 року [21]. 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 нашу думку, то була сільська майстриня, адже рік по тому Є. Евенбах замалювала аналогічні за мотивами й стилістикою твори в самому селі.

Реконструкція житла із с. Мишурин Ріг, опублікована Т. Косміною [22], є гіпотетичною і містить суттєві помилки як в архітектурному, так і в декоративному аспекті. У контексті нашого дослідження зауважимо, що архітектоніка місцевих печей і композиція їх мальованого декору були зовсім іншими.

Репрезентована на фотографії піч належить до взірців другого типу, має міцне, вирізане по центру підпіччя й вирізаний по передньому фасаду комин. Загальне пластичне рішення є лаконічним: легкий вінцевий карніз, більш розвинутий середній пояс, дзеркала відсутні, пічурка – проста прямокутна заглибина. Пластику

підкреслює й доповнює малювання. По центру комина розміщено велику розету, яка, на наш погляд, вочевидь, імітує елемент пластичного декору – кружало, оздоблене по зовнішньому контуру невеличкими «букетами». Більші «букети» прикрашають кути й сторони пічурки, обводка-фриз підкреслює вінцевий карніз. З огляду на замальовки Є. Евенбах колористиці печей із Мишуриного Рогу була притаманна холодна гама: темно-зелений і рожевий, або темно-зелений, рожевий і фіолетовий різної світлости.

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 ромбовидними 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 червоно-зеленого, жовтого-синього кольорів акцентовано центральну розету (яка до того ж відрізняється й розміром), менші розети вирішено в червоно-зеленій гамі. Синій з'являється знов у «кривульках» вінцевого карниза та пояса й у дрібних елементах, що загалом об'єднують композицію. Зауважимо, що декор цього комина – єдиний взірець пічної орнаментики Катеринославщини 1910-х років, що має настільки геометричний характер.

Малювання, відмінне від усіх розглянутих нами взірців, 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 боку, змушує вдивлятися в зображення й відзначати його певні художні якості. Можна сказати, що це є вкрай рідкісним прикладом камерного рішення в малюванні печей Катеринославщини.

Мальовані композиції на комині з Лоцманської Кам'янки можна зараховувати 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 *вазонам* статичности: основний стовбур як центральна вісь спеціально не акцентовано, він є такою самою гілкою, як і ті, що з нього «виростають». Вони ж розташовані з огляду на визначені контури дзеркала й обводки, що їх виявляють і підкреслюють. Загалом композиції позначені так званою поміркованою динамічністю: врівноважені за масами відносно центральної вісі й асиметричні в доборі рослинних елементів і колористиці, яка є традиційною – зелений, червоний, жовтий, блакитний, фіалковий, брунатний.

Слід зауважити, що в досліджених у 1910-х роках правобережних селах у хатньому малюванні використовували, як і на лівобережжі, синтетичні (анілінові) барвники, а в Мишуриному Розі задля отримання сірого кольору – сажу [23].

Отже, мальовані печі Катеринославщини 1910-х років є яскравим і багатогранним явищем в історії українського народного мистецтва. Належачи до одного типу, вони демонструють різні підходи до вирішення форми, пластичного й мальованого декору, що зумовлюють різноманітність загальної стилістики. Якщо ж говорити про причини відмінности, слід насамперед зважати на те, що Катеринославщина –

це українські землі пізнішого заселення, а переселенці несли свою духовну й матеріальну культуру. Щось забувалося, щось розвивалося або перетворювалося на інше під впливом оточення, а щось лишалося стабільним. Тому взірці народного мистецтва Катеринославщини засвідчують дуже різноманітні – як новітні, так і усталені – архаїчні форми, призабуті навіть у місцях виходу переселенців.

[1] Докладніше про осередки див.: *Смолій Ю.* Осередки селянського хатнього малювання Катеринославщини першої третини XX століття: до історії дослідження // Студії мистецтвознавчі. – 2003. – Ч. 3. – С. 79–92.

[2] *Берченко Є.* Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині // Науковий збірник Харківської науково-дослідної катедри історії української культури. – Ч. 7. – К., 1927. – Етнологічно-краєзнавча секція. – Ч. 7. – Вип. 1. – С. 75.

[3] *Берченко Є.* Про настінні розписи... – С. 76.

[4] Докладніше про термінологію див.: *Смолій Ю.* Петриківське малювання: народна й мистецтвознавча термінології // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології: Науковий збірник пам'яті Миколи Трохименка. – К., 2002. – Т. 1. – С. 89–100.

[5] *Смолій Ю.* Мальовані печі Катеринославщини з альбому Миколи Валукіна // Музейна справа та музейна політика в Україні XX століття: Зб. наук. пр. – К., 2004. – С. 171–178.

[6] *Смолій Ю.* Мальовані печі Катеринославщини 1910-х років // Народне мистецтво. – 2005. – № 1–2. – С. 28–31.

[7] Користуючись нагодою, щиро дякуємо адміністрації та співробітникам названих музеїв за надану можливість працювати у фондах і необхідні консультації.

[8] Приклади вживання терміна «кабиця»: *Еварницький Д. (Яворницький Д.)* Запорожжя в залишках старовини і переказах народу / Упоряд., передм. М. М. Олійник-Шубравської. – К., 1995. – С. 143, 254; *Бабенко В.* Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края. – Екатеринослав, 1905. – С. 25.

[9] *Вєтухов О.* Праця секції // Науковий збірник Харківської науково-дослідної катедри історії української культури. – Х., 1930. – Т. IX. – Праці етнографічно-етнологічної секції. – Вип. 2. – С. 153.

[10] Див.: *Косміна Т.* Традиційне житло // Українська минувшина: Ілюстрований етнографічний довідник / А. Пономарьов, Л. Артюх, Т. Косміна та ін. – К., 1993. – С. 21; *Данилюк А.* Народне житло // Українське народознавство. – Л., 1994. – С. 467.

[11] *Косміна Т.* Традиційне житло. – С. 21.

[12] Евенбах Євгенія Костянтинівна (1889–1981) – художник (живописець, графік), автор копій із творів монументального живопису Давньої Русі та Грузії, збирач взірців народного мистецтва України (1911, 1913) і Далекого Сходу (1934, 1935, 1937, 1938). Закінчила Катеринославську жіночу гімназію, упродовж 1910–1916 років (з перервами) навчалася в Петербурзі (Петрограді) в Рисувальній школі Товариства заохочення мистецтв, на Бестужевських Вищих жіночих курсах, в Інституті історії мистецтв (Зубовському). Упродовж 1914–1917 років працювала сестрою-жалібницею в госпіталях Іркутська, Петрограда, Північно-Західного фронту. 1923 року закінчила Вищий художньо-технічний інститут (Вхутеін) у Петрограді, 1925 року – Ленінградський університет (відділення історії мистецтва факультету суспільних наук). Брала участь у художніх виставках від 1928 року. Мешкала (здебільшого) й працювала в Ленінграді.

[13] *Бабенко В.* Этнографический очерк... – С. 144.

[14] Валукінський (справжнє прізвище Валукін, до 1915) Микола Васильович (1886–1950) – художник (живописець, графік), етнограф, археолог, музейник. 1904 року закінчив Воронезьке технічне залізничне училище, 1915 року – Київське художнє училище. Учасник Першої світової та громадянської війн. Від 1922 року жив у Воронежі, упродовж 1922–1925 років викладав художні дисципліни в школах та Воронезькому технікумі образотворчого мистецтва, водночас працював директором пролетарського клубу, редактором і художником газети «Наша работа». Упродовж 1925–1941 років працював у Воронезькому історико-культурному музеї (директором, заступником директора, науковим співробітником), у 1940–1941 роках також викладав археологію у Воронезькому державному університеті. Учасник Другої світової війни. Від 1942 року мешкав у Киргизії, від 1945 року – у Казахстані, працював техніком-гідрологом на Джезказганському мідному комбінаті. Цікавився етнографією, археологією, музейною справою. 1914 року зібрав

значні колекції взірців українського народного мистецтва у Київській, Чернігівській, Харківській, Катеринославській, Воронезькій губерніях для Київського художньо-промислового та наукового музею. Матеріали та колекції М. Валукінського лягли в основу Джезказганського геолого-мінералогічного музею, який від 1952 року носить його ім'я (тепер – музейно-виставковий комплекс ім. М. В. Валукінського виробничого об'єднання «Жезказганкольормет» корпорації «Казахмис»).

[15] Термін, характерний для Катеринославщини, наведено В. Бабенком (*Бабенко В.* Этнографический очерк... – С. 25). О. Шарко визначав запічок як простір між піччю та запічною стіною [*Шарко А.* Малороссийское жилище // Этнографическое обозрение. – 1900. – № 4. – С. 128].

[16] *Бутник-Сиверский Б.* Народные украинские рисунки. – М., 1971. – С. 13.

[17] *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. 30, 150, 151, 286.

[18] *Евенбах Є.* Розповідь про українське народне мистецтво – малювання печей в хатах і про селянський побут в Україні 1913 р. / Записала Е. І. Голубєва (Машинопис, 1979 р.). – ДІМ, арх-46449, арк. 1, 2.

[19] Тут і далі в тексті Д. Яворницького в дужках наведено російські аналоги українських народних термінів, як і в оригіналі, написаному російською мовою.

[20] *Эварницкий Д.* К истории нашего края // Вестник Екатеринославского Губернского земства. – 1904. – № 2–3. – С. 58.

[21] Альбом Южно-Русской областной сельско-хозяйственной, промышленной и кустарной выставки в Екатеринославе 1910 года. – Екатеринослав, 1910. – С. 119.

[22] Українське народне житло: Комплект листівок / Авт.-упоряд. *Т. Косміна*. – К., 1986. – Листівка «Південь України».

[23] *Берченко Є.* Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. Дніпропетровщина. – Х.; К., 1930.– Зош. 1. – С. 42.

Наталя Студенець

СТИЛІСТИКА БАРОКО В СТІНОПИСАХ МОГИЛІВЩИНИ (Подільське Придністров'я)

Хатнє малювання – одна з типових виразних ознак традиційного побуту Поділля, зокрема Подільського Придністров'я – Могилівщини [1]. Унікальні географічні, природно-кліматичні умови цього мальовничого краю, нашарування різних культурних традицій території етнічного порубіжжя зумовили поширення своєрідних за стилістикою стінописів у ряді осередків – Карпівці, Озаринцях, Сказинцях, Воєводчинцях, Садовій та ін. 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...» [2].

Малювання на Могилівщині частково висвітлено у працях К. Широцького [3], О. Косачевої (Олени Пчілки) [4], О. Зарембського [5]. У місцевих хатніх розписах дослідники зафіксували барокові впливи, утім, детально це питання не опрацьовували. Метою цієї розвідки є аналіз інспірацій стилістики бароко у стінописах Могилівщини на основі пам'яток малювання (кальок і копій, зроблених дослідни-

ками, розписів-оригіналів на папері) із колекцій Музею українського народного декоративного мистецтва (Київ) [6] та Російського етнографічного музею (Санкт-Петербург) [7], а також архівних і літературних джерел.

Орнамент у народному мистецтві, зокрема в малюванні, є цілісною системою, що поєднує загальноетнічні, територіально-локальні, а також властиві іншим етносам ознаки різного рівня. Етнокультурні впливи в цій структурі можуть бути визначальними або ледь помітними – такими, що проявляються в наслідуванні лише деяких композиційних схем, орнаментальних мотивів, елементів. У поєднанні з місцевою традицією барокова стилістика, позначена східними впливами, була вагомим чинником формування хатнього малювання Могилівщини. Спрощуючи або ускладнюючи композиційні прийоми цього стилю, майстрині адаптували барокові візерунки до особливостей стінописів. Це спричинило появу комплексу цілком оригінальної орнаментики, що засвідчують зафіксовані дослідниками пам'ятки хатнього малювання першої половини XX ст.

Запозичення, зумовлені історичними та соціально-економічними умовами життя, етнокультурними контактами населення регіону, – складний творчий процес, у якому зразок не просто копіюється, а слугує джерелом натхнення, спонукає до творчої імпровізації, органічного, закономірного переосмислення того, що найбільше відповідає власним художньо-естетичним смакам та уявленням.

Розвиток українського мистецтва кінця XVII–XVIII ст. в умовах складної взаємодії західної та східної культурних традицій сприяв насиченню стилістики українського бароко східними елементами. Адже характерною рисою цього стилю є «стирання меж між класичною еллінською, римською та східною, азійською культурами» [8]. Особливого поширення орієнтальні впливи набули в XVII ст. завдяки військовим, дипломатичним, а надто торговим контактам України, що здавна географічно й культурно перебувала в царині впливу ісламу. Так, через Поділля вже в ранньому середньовіччі проходили важливі торгові шляхи, що з'єднували азійський схід із заходом. Серед міст цього краю особливе значення мав Могилів [9]. Місто, розташоване поблизу головної переправи через Дністер, було центром караванної торгівлі іноземними товарами, що направлялися на південь Росії, в Галичину та Константинополь. На цьому порубіжжі оселялися купці різних національностей. Могилів вирізнявся значною чисельністю населення, серед якого були греки, вірмени, молдовани, італійці. Східні впливи посилилися в період з 1671 по 1699 роки, коли місто перебувало під владою турків [10]. Зберігся турецький фірман (указ правителя), що дозволяв відкриття у ньому ярмарки [11]. У XVIII ст. жодне з міст Поділля не могло дорівнятися до Могильова за обсягом торгівлі. У XIX ст. через Могилів проходив великий торговий тракт, а місцевий ринок відігравав надзвичайно важливу роль в економічному житті всього Придністров'я.

Подільська губернія була відомим краєм щодо збуту різноманітних товарів, привезених на ярмарки як зі Сходу, так і з Росії, Польщі та інших європейських країн. У Могильові торгівля східними (а саме – турецькими) товарами зосереджувалася в руках вірмен, що становили чи не половину мешканців міста [12]. Судячи з вірменських архівних джерел, основним товаром були тканини – тафта, мухаяр, сурар, кірі та ін. [13] У місті та навколишніх селах значний попит мав і текстиль західноєвропейського виробництва. Тканини були основним джерелом орнаментальних інспірацій у ткацтві, килимарстві, гаптуванні, а також у хатньому малюванні.

В українському декоративно-ужитковому мистецтві рослинний орнамент набув особливого поширення в кінці XVI – XVII ст. Першоджерелом для різноманітних квіткових образів – тюльпана, маку, ромашки, рожі, півонії – була барокова орна-

ментика з її підсиленою декоративністю, соковитістю форм, невимушеною свободою малюнка [14].

Фітоморфні мотиви хатнього розпису мають як безпосередні аналогії з текстильними візерунками, так і трансформуються, спрощуються або ускладнюються відповідно до технології малювання. Проте принцип зображення того чи іншого елемента не змінюється: рослинний образ подається площинно й у перетині.

Один із поширених текстильних мотивів, запозичених у малюванні, – гранат, давньосхідна емблема життя. У давніх релігійних трактатах, грецьких і латинських перекладах Біблії гранат називали «яблуком». Назва згодом увійшла в усі європейські мови як плід древа пізнання Добра і Зла. У Біблії гранат згадується і як символ плодючості, єдності Всесвіту [15]. «Плід граната», або «гранатове яблуко», з його декоративним багатством фактури став улюбленим у західноєвропейському мистецтві, зокрема в мистецтві бароко; часто його зображували в алегоріях цього стилю. У творах декоративно-вжиткового мистецтва мотив трактується в поздовжньому перерізі у вигляді овалу з хвилястим контуром. Образ граната увінчується трьома зубцями або пелюстками. Таку схему мотиву наслідують у стінописах Могилівщини, найчастіше – в малюванні с. Сказинці. Попри це, розробка внутрішньої частини образу спрощується, на відміну від трактування у тканинах – овальна форма прорізається ритмічними поздовжніми смугами (МУНДМ, інв. № ДР–3649). Трапляються також інші варіації мотиву, зокрема форма плоду в поєднанні із цвітом (МУНДМ, інв. № ДР–3737) або зернятками всередині (МУНДМ, інв. № ДР–3730). Проте в розписах пелюстки навколо плоду дуже делікатні, малопроявлені. Зазвичай гранат, адаптуючись до місцевої флори, трансформується в яблуко чи маківку, набуваючи нового змісту і відповідно отримуючи номінації – «яблуко», «мак», «маківка». Органічно вписуючись у рослинні орнаментальні плетива, гранат слугує виключно елементом композиції.

Так само в стінописах Могилівської округи поширення набуває бароковий мотив волошки-гвоздики (за місцевою термінологією – синьоцвіт). Одна з типових схем зображення цього образу – площинно трактована квітка, ніби у поздовжньому перерізі, з віялоподібним розташуванням пелюсток (МУНДМ, інв. № ДР–3681).

У розписах наслідується прийом східного мистецтва – поєднання образів гвоздики і тюльпана в одній композиції. Мотив тюльпана своїм походженням сягає давніх лотосоподібних образів. У малюванні можна натрапити на його різноманітне трактування: і наближене до реального прототипу, і видозмінене. У стилістиці бароко мотив тюльпана ускладнюється, видовжуються бічні пелюстки.

Поряд із текстильними візерунками ще одним потужним джерелом інспірацій у малюванні була орнаментика друкованих книг. У XVIII – на початку XIX ст. Могилів був один із провідних центрів книговидання на Поділлі: тут діяла друкарня протоієрея Михайла Стрельбицького. Необхідні для її діяльності матеріали – кириличний шрифт, взірці гравюр – було взято з друкарні Києво-Печерської лаври [16]. Серед чотирьох видань Могилів-Подільської друкарні особливого поширення набув «Часослов» (1797 р.). Порівнюючи орнаментальні заставки та кінцівки «Часослова» (1742, 1753, 1794 років видання) Києво-Печерської лаври із хатніми розписами Могилівщини, можна побачити певні аналоги окремих мотивів та композиційних структур.

Під впливом барокових тенденцій у малюванні поширився мотив акантового листка, форма якого характеризується підкресленою пластичністю та динамікою. Образ, відомий в античному, середньовічному мистецтві, типовий для стилю бароко, у стінописах зберігає свою основну схему. Попри це, він ускладнюється завитками, паростками, набуваючи експресивних обрисів. Закручений у спіраль мотив із зубчастим контуром у стінописах Могилівщини отримав лексичну номінацію «ку-

чері» (МУНДМ, інв. № ДР–3705). Волютоподібні лінії цього образу підсилюють динаміку, емоційне напруження в монокомпозиціях вазонів та стрічкових стінописах. У гравюрах натрапляємо на подібні композиції з мотивом аканта.

Відповідно до барокових засад у малюванні видозмінюється мотив дерева-вазона, набуваючи помпезності, монументального звучання (РЕМ, кол. 4255, од. зб. 66). По-бароковому величний, він заповнює значні площини печі, зокрема комина. Підсилюється образний зміст вазона за рахунок зменшення окремих деталей композиції, наприклад парних зображень птахів. У стінописах переважає схема вазона із симетричною будовою, чітко вираженим центральним стеблом, яке під впливом барокових тенденцій трактується у вигляді гнучкої, хвилястої лінії.

Мальовані вазони осередків Могилівщини вирізняються принципами будови: у вигляді куща з великою кількістю стеблин; з горизонтальною домінантою в структурі; з двома основними перехрещеними в різний спосіб стеблами. У розписах с. Ізраїлівка бачимо рідкісну трансформацію вазона у вазон-вінок, що має стилізовану підставку-основу (РЕМ, кол. 4322, од. зб. 1). У цих схемах переважають вигнуті лінії стебел, простежується тенденція до натуралістичного, а часом і об'ємного трактування предметної основи засобами світлотіні (МУНДМ, інв. № ДР–3705).

Фітоморфні мотиви об'єднуються в розписах у вигадливо-виткі орнаменти. В'юнкі рослини винограду, хмелю, барвінку, створюють нескінченні гірлянди. Попри це, у бароковому стилі не вирізняються особливості окремих частин твору – важливо створити враження від загального, поєднати окреме в ціле [17]. В ансамблі стінописів реальні враження від природи перетворюються на густе фантастичне мереживо: «По два рази на рік особливо на рокові свята білять стіни хат і по сировому ще тиньку розмальовують цілими площами в середині стіни, печі, мережають двері» [18]. Декоративні мотиви вкривають значні за розмірами поверхні, що справляє враження безупинної мінливості. Відмова від обмеженості й просторової визначеності є чи не найсуттєвішою рисою бароко. У розписах Могилівщини, на відміну від інших місцевостей Поділля, майже не трапляється підведення – підкреслення кольором каркасу стін та окремих елементів (вікон, дверей) [19]. Відсутність обрамлення, особливо в традиційному інтер'єрі, зумовлює відкритість простору, що часто приводить до трансформації архітектурної форми. Цей т. зв. «килимовий стиль» у бароко створює можливість для нескінченного розвитку, дозволяє вкривати значні площини. К. Широцький зазначає, що барокова манера малювання полягає в заповненні орнаментом всього поля [20]. Ілюзорні ефекти, властиві бароко, справляють враження напівреального простору. Основою композиції при цьому слугує арабеска, хвиляста лінія, утворена пагоном рослини, навколо якої групуються листя та квіти (РЕМ, кол. № 4255, од. зб. 40).

Поліхромія активно використовується в інтер'єрі традиційного житла, вона утворює єдиний ансамбль орнаменту, що суцільно вкриває піч, стіни, стелю, сволоки. Серед усіх подільських осередків саме на Могилівщині побутували найбільш яскраві розписи, у малюванні використовували до восьми різноманітних кольорів. Перевагу надавали червоним, жовтим, синім барвам, чорному контуру, тонованому тлу. Ці кольори створювали урочистий святковий настрій у декорі селянської оселі.

Мистецтво періоду бароко в Україні сприймається як істинно національне, що відповідає етнічній ментальності. Невипадково цей стиль у трансформованому вигляді зберігся в народній традиції до XX ст. Втіленням барокових тенденцій у стінописах є використання типових для цього стилю мотивів, образно-пластичних засобів, своєрідна організація поверхні та специфічне трактування архітектурного простору. Інспірації стилю бароко в малюванні Могилівщини першої половини XX ст. зумовили органічний прояв самобутніх орнаментальних форм у цьому виді мистецтва.

[1] Придністровські повіти Подільської губернії, окрім Могилівського, – Ямпільський, Ольгопільський, Балтський, Кам'янець-Подільський та Новоушицький (нині – райони Вінницької, Одеської та Хмельницької областей). Уся придністровська територія є етноконтактною зоною зі своєрідним етнічним складом населення та культурними традиціями.

[2] Листування Д. Щербаківського // Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України (далі – НА ІАНАНУ). – Ф. 9, № 168/к 444, арк. 55, 55 зв. Лист уперше вводиться до науковий обіг зі збереженням авторського стилю, орфографії, пунктуації.

[3] *Шероцкий К.* Очерки по истории декоративного искусства Украины. Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем. – К., 1914. – С. 135.

[4] *Пчілка Олена* Українське селянське малювання на стінах // Записки історико-філологічного відділу. – 1929. – Кн. XXIII. – С. 177–181.

[5] *Заремба́ский А.* Народное искусство подольских украинцев. – Л., 1928. – С. 20.

[6] Музей українського народного декоративного мистецтва (далі – МУНДМ). Колекцію малюнків-копій з хатніх розписів Могилівської округи було зібрано у 1923–1928 роках. О. Кривицьким та його учнями (МУНДМ, інв. № ДР–1824–1849; № ДР–3703–3716).

[7] Російський етнографічний музей (далі – РЕМ). Кальки з розписів селянських хат сіл Воєводчинці, Сказинці, Карпівка Могилівського повіту було зібрано в 1924 році співробітницею музею М. Фріде (РЕМ, кол. 4255, од. зб. 38–67). У 1925 році взірці малювання в селах Воєводчинці, Слобода Яришівська, Ізраїлівка Могилівського повіту збирав О. Заремба́ський (РЕМ, кол. 4322, од. зб. 1–37).

[8] *Власов В.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – С.Пб., 2004. – Т. II. – С. 83.

[9] У літературі XVI–XIX ст. місто Могилів-Подільський Вінницької області відоме під такими назвами: Могилів-на-Дністрі, Могилів-Подільської губернії, Могилів-Дністровський. Нинішню назву місто отримало після адміністративної реформи 1923 року.

[10] З 1672 року після укладення Бучацького миру Поділля перебувало в турецькому володінні.

[11] Подолия. Историческое описание. – С.Пб., 1891. – С. 67, 68.

[12] *Gorski W.* Powiat Mohylowski w gubernii Podolskiej. Opis geograficzno-historyczny. – Kraków, 1902. – C. 208.

[13] *Григорян В.* История армянских колоний Украины и Польши (армяне в Подолии). – Ереван, 1980. – С. 70.

[14] *Кара-Васильєва Т.* Вплив стилю бароко на розвиток українського килимарства // Український килим: генеза, іконографія, стилістика. – К., 1998. – С. 34.

[15] *Власов В.* Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – С.Пб., 2005. – Т. III. – С. 276.

[16] *Соломонова Т.* Могилів-Подільський як книговидавничий центр Поділля (наприкінці XVIII – перша чверть XIX ст.) // Друга Могилів-Подільська краєзнавча конференція. – Могилів-Подільський, 2006. – С. 238.

[17] *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. – С.Пб., 1913. – С. 85.

[18] Листування Д. Щербаківського // НА ІАНАНУ. – Ф. 9, № 168/к 444, арк. 57.

[19] *Косміна Т.* Локальні особливості народного житла південних регіонів Поділля // Народна творчість та етнографія. – 1973. – № 4. – С. 24–31.

[20] *Шероцкий К.* Очерки по истории декоративного искусства Украины... – С. 135.

Зінаїда Косицька

ВИТИНАНКА В АНСАМБЛІ ДЕКОРУ УКРАЇНСЬКОЇ ХАТИ

На початку XX ст. мистецтвознавець Вадим Шербаківський так описував українське житло: усі чотири кутки хати – це чотири орнаментальні групи – покуть зі столом і лавками та образами вгорі, куток із піччю, куток із мисником та піл із жердкою. Звичайно, найбільш орнаментованими були стіни біля покутя [1]. Часто сушене зілля створювало своєрідну декорацію хати.

Із середини XIX ст. у цьому цілісному ансамблі помітно починає вирізнятися витинанка. Вона виникла з нового матеріалу – паперу, – відродивши давню традицію українців вирізувати узори зі шкіри та інших матеріалів. Наприкінці XIX ст. витинанка набула масового поширення. Найчастіше її майстрами були дівчата, жінки й діти.

Водночас поширюються і так звані мальовки – розписи на папері. Іноді вони містили у своїх композиціях наклеєні елементи з кольорового паперу, і мистецтвознавці кінця XIX – початку XX ст. серед описів настінного малювання часто згадують їхній різновид – наклейки з кольорового паперу [2].

Два головні джерела – вирізування й малювання – у своєму подальшому розвиткові не лише доповнювали й урізноманітнювали одне одного, а й визначали місця витинанки в хатньому просторі.

Витинанка «оселялася» найперше там, де до неї побутували розписи – це верхні частини печі, груби, димаря (комина), простінки між вікнами під рушниками та куток із поликом, сволок, а зрідка стеля (ближче до покутя) [3].

Для детальнішого з'ясування розміщення витинанки в українській хаті розглянемо поділ самої витинанки на головні типи. Вітчизняний дослідник Михайло Станкевич подає таку класифікацію витинанок: одинарні, складні та комбіновані [4]. До перших належать витяті з одного аркуша, відповідно, одноколірні, з властивою їм узагальненістю орнаментальних мотивів, декоративністю форм та ажурністю [5]. Творяться вони на основі рапортної структури, що започатковується на основі симетрії та ритму, і поділяються на чисельні різновиди – *ромби*, *зірочки*, *розетки*, *квіти*, *дерева* тощо. Сюди ж належать і окремо витяті «фігурки» людей, тварин, птахів.

Складними М. Станкевич називає так звані аплікаційні витинанки, що найчастіше бувають поліхромними, виготовленими з декількох аркушів різнокольорового паперу [6]. У свою чергу вони поділяються на накладні й складені. Найпростішим зразком першого типу є витинанка *сонечко*, коли на розеткову одинарну витинанку центрично накладаються подібні, але щораз менші. А складені витинанки творяться з окремих дрібніших елементів і часто набирають великих форм. На Прикарпатті, Побужжі, Буковині [7] та Поділлі укладалися на стінах значні орнаментальні композиції у вигляді стрічок, а на Подніпров'ї вони здебільшого творилися у вигляді *вазонів* та *килимків* [8].

До комбінованих витинанок М. Станкевич відносить такі, що виникають унаслідок використання різних технік, найчастіше декоративного розпису та штемпелювання. Особливого звучання набули комбіновані витинанки в так званих паперових *рушниках* [9] та *фіранках* [10].

Звичайно, у різних регіонах формувалися й різні системи розміщення витинанок. Однак можна простежити й чіткі загальні принципи для всієї України. Центральну частину хати біля божника часто прикрашали традиційними голубами – символами Святого Духа. У цих прикрасах, якщо їх виготовляли з паперу, крила й хвіст були з білого чи розфарбованого аркуша, складеного «гармошкою». Тулуб ліпили із житнього хліба чи замінювали великодньою писанкою.

Витинанками й паперовими квітами оздоблювали самі ікони. У старих хатах цю традицію можна спостерігати й дотепер – об'ємні гірлянди паперових квітів монохромною чи поліхромною лінією увінчують божник.

На стінах від божника розміщували витинанки попід стелею в ряд. Така стрічкова композиція могла складатися з окремих більших витинанок, а також із дрібніших, скомпонованих у суцільну орнаментальну смугу. В західних областях подібні витинанки мали геометризовані узори, а в селах на Волині в середині XX ст. їх

робили з п'ятипелюсткових білих квітів та зеленого листя майже натуралістично. Подібні стрічкові композиції могли ставати вінком усієї хати.

У південному Подніпров'ї характерною прикрасою покутя була ще й велика розеткова витинанка, *квітка,* з різнокольорового тонкого паперу, складена з кількох накладених кружалець (с. Водяне Запорізької обл., 1909 р.) [11].

Часто полички божника, кіоти й рами також прикрашали витинанками у вигляді невеликих хрестиків (від 4 до 6 см [12]), що особливо характерно для західних областей.

Над вікнами в українській хаті традиційно розвішували вишиті рушники, відповідно витинанки-рушники [13] та витинанки-фіранки [14] посідали їхні місця. На Східному й Західному Поділлі (перша третина XX ст.) такі паперові прикраси довго побутували в системі хатнього декору [15].

На Катеринославщині над вікнами традиційно розташовували одинарні великі розеткові витинанки, *зірки* (діаметром 16 см–20 см) [16]. У західних областях довкола вікон клеїли на стінах невеликі геометризовані витинанки [17].

Між вікнами вгорі селяни часто чіпляли картини, портрети, фотографії, що також могли бути обрамлені в паперові рушники [18]. Іноді самі рами, особливо для невеликих фотографій, виготовляли з паперу чи картону, який потім розмальовували чи обклеювали дрібнішими витинанками.

Між вікнами кріпили витинанки зазвичай значних розмірів. Їх розміщували або поодинці, або ж групували в один ряд. Подібний декор можемо спостерігати на світлині з с. Жеребки Старокостянтинівського повіту [19]. Під довгим божником в ряд на певній віддалі прикріплені круглі та квадратні паперові прикраси.

Традиційно на цих місцях клеїли великі *хрести*, *звізди*, *дерева життя* та різні інші абстрактні зображення. *Дерево життя* у витинанках здебільшого мало не реалістичний, а узагальнений вигляд. Часто така витинанка уподібнювалася до вазона чи букета, що міг мати й самодостатній образ, а міг доповнюватися силуетами птахів, дівчат, жінок, козаків.

Розглядаючи паперові прикраси сволока, зазначимо, що його конструкція диктувала й розміщення декору. На Поділлі, наприклад, його «з обох боків обліплювали витинанками» [20]. Подібна традиція була характерна й для західних областей. Зазвичай тут розміщували поліхромний густий або розріджений ряд простих чи складних геометризованих витинанок – *ромбів*, *хрестів*, *розеток*, *звізд*, *окресів*. У центрі ряду іноді містився більший елемент. Подібні довгі складні витинанки називалися *лиштвою*, *стрічковою* [21], *пасовою*, *низинкою* [22].

Другим за значимістю й вагомістю кутів хати можна назвати кут із піччю, де зазвичай пишно красувався настінний розпис. Часто розміщували тут і витинанки [23]. Так, у с. Велика Кісниця Вінницької області на піч наліплювали велику зірку з кольорового паперу, а вже з боків домальовували квіти [24].

Особливу групу розписів згадує у своїх розвідках М. Бабенчиков [25]: «це намальовані та вирізані по зовнішньому контуру мотиви, наклеєні одразу на побілку.

Витинанки на печах та стінах часто не лише доповнювали настінний розпис, а й повністю його витісняли. Це було пов'язано з тим, що паперові прикраси легше було виготовляти та замінювати під час побілки» [26].

Розглядаючи хатній кут над поликом, можемо сказати, що в багатьох хатах, замість килимів, тут оживав настінний розпис. Природно, що побутували на цьому місці й паперові мальовані килими та килими-аплікації з витинанок. Подібна традиція відома з кінця XIX – початку XX ст. на Поділлі [27] та Дніпропетровщині (с. Петриківка [28]).

Витинанками прикрашали й мисник. Його полички застилали білим папером, краї якого звисали візерунчастим мереживом до низу. У західних областях під мисником наклеювали ряд дрібних витинанок [29].

З двох боків від вхідних дверей традиційно в українських хатах малювали *дерево життя* [30]. Витинанки з подібним мотивом могли побутувати й на цих стінах [31].

Своєрідним обрамленням вікон, дверей, розписних композицій на Подніпров'ї та в інших регіонах часто був декор із паперу. Наприклад, розеткова витинанка (діаметром близько 30 см із с. Парутине Миколаївської обл., початок XX ст.) в оточенні суцільного квіткового розпису прикрашала вхідні двері. Під вирізаним ажуром кріпили підкладку з контрастного кольору [32]. Природно уявити над вхідними дверима й витинанку-хрест [33], що ставала доповненням до невеличкого чорного задимленого хреста, утвореного на одвірку полум'ям свічки (традиція чистого четверга). Деякі господарі перехрещували одвірок вогником через картонну витинанку, поле якої було суцільним, а центр вирізали діркою-хрестом. У цьому випадку зображення виходило акуратним.

Згадані витинанки виготовлялися переважно до великих свят – Різдва й Великодня та могли побутувати в українському помешканні впродовж усього року. Існували й витинанки, приурочені лише до одного свята чи події. Їх кріпили зазвичай на шибках, а згодом знімали чи замінювали іншими. Так, на декілька днів кріпили витинанку з постатями жінок-свах, що свідчило про сватання та заручини в цій родині [34]. До свята Різдва недовговічними віконними прикрасами ставали витинанки у вигляді *звізд*, *хрестів*, *квітів*. Часто їх розміщували по вертикалі й горизонталі, утворюючи великий хрест. У наш модернізований час паперовий зимовий декор, перейменований за радянських часів на *сніжинки*, розквітає також до свята Нового року й зникає перед весною.

Тільки до Святого вечора клеїли чорну витинанку-хрестик на згадку, що ця вечеря відбувалася разом із душами покійних родичів. Подібна витинанка-хрест уже з білого паперу ставала символом свята Водохреща.

До зимових свят традиційно вирізують і до сьогодні витинанки-ангели. Їх клеять на шибках, а можуть кріпити на ниточці біля ікон, дитячих ліжечок, дверей, на книжкових полицях, біля люстри. Паперовий ангел, вирізаний у 80-х роках XX ст. (приватна збірка Романи Кобальчинської), виглядає дуже натуралістично. А подібні прикраси мистецтвознавець В. Парахін створює вже в традиційному руслі.

До різдвяних свят виготовляють також гірлянди з паперу, які компонують з невеликих витинанок. Сьогодні їх масово продукують із сучасних яскравих блискучих та міцних матеріалів.

Паперові *церкви* в Україні витинали здебільшого до свята Великодня. У цей день церковну огорожу обклеювали в ряд їхніми великими зображеннями. У майстра-витинанкаря М. Куземського (с. Ременів Кам'янка-Бузького р-ну Львівської обл.) [35] ці витинанки-церкви виграють мереживом бань та узагальненими силуетами [36]. До Великодня ще готували особливу прикрасу, яка внизу біля писанки мала прикріплену круглу витинанку, закладену в радіальні складки *гармошкою*.

Згадані приклади вказують на місце витинанки в загальному ансамблі української хати та знайомлять із головними засадами її розміщення. Важливим залишається те, що витинанка як один з молодих видів народного мистецтва активно побутує й донині. Своїм багатоколірним звучанням вона наповнює й сучасні оселі українців. Сподіваємося, що виготовлення ефектних паперових прикрас може знову відродитися. Про подібне «друге дихання» [37] витинанки свідчить багато публікацій. Цілком можливо, що цей декор українського житла порадує нас і в майбутньому.

[1] *Щербаківський В.* Українське мистецтво. – К., 1995. – С. 111, 112.
[2] *Бабенчиков М.* Народное декоративное искусство Украины. – М., 1945. – С. 18.
[3] Там само. – С. 12, 13.
[4] *Станкевич М.* Українські витинанки. – К., 1986. – С. 28.
[5] Там само. – С. 29.
[6] Там само. – С. 30.
[7] *Гургула І.* Народне мистецтво Західних областей України. – К., 1966. – С. 70.
[8] *Станкевич М.* Українські витинанки. – С. 31.
[9] *Глухенька Н.* Петриківські декоративні розписи. – К., 1965.
[10] *Станкевич М.* Українські витинанки. – С. 34, 72, 76.
[11] Там само. – С. 43.
[12] *Станкевич М.* Витинанка як вид народної художньої творчості // Образотворче мистецтво. – 1980. – № 5. – С. 26–28.
[13] Там само. – С. 73 – 78.
[14] *Станкевич М.* Українські витинанки. – С. 69, 77.
[15] *Станкевич М.* Українські витинанки. – С. 66.
[16] *Барченко Е.* Про настінні розписи українських хат на Катеринославщині. Наук. зб. – Вип. 1. – Ч. VII. – Х., 1927. – С. 82.
[17] *Гургула І.* Витинанки // Нова хата. – 1929. – № 10. – С. 8.
[18] Там само.
[19] *Щербаківський В.* Українське мистецтво. – К., 1995. – С. 160, 161.
[20] *Станкевич М.* Українські витинанки. – С. 14.
[21] *Станкевич М.* Українські витинанки. – С. 85.
[22] *Станкевич М.* Витинанка як вид народної художньої творчості // Образотворче мистецтво. – 1980. – № 5. – С. 26–28. Див. також: *Станкевич М.* Українські витинанки. – С. 18, 66, 83, 84.
[23] *Долінська М.* Майстри народного мистецтва Української РСР. – К., 1966. – С. 128.
[24] Нариси з історії українського мистецтва. – Л., 1969. – С. 96.
[25] *Бабенчиков М.* Народное декоративное искусство Украины. – М., 1945. – С. 20.
[26] *Станкевич М.* Українські витинанки. – С. 14.
[27] *Бабенчиков М.* Народное декоративное искусство Украины. – С. 17.
[28] *Станкевич М.* Українські витинанки. – С. 31.
[29] *Гургула І.* Витинанки // Нова хата. – 1929. – № 10. – С. 8.
[30] *Бабенчиков М.* Народное декоративное искусство Украины. – С. 13.
[31] *Танадайчук С.* Витинанки: витинанкові іграшки. – К., 2000. – С. 12.
[32] *Станкевич М.* Українські витинанки. – С. 43.
[33] Польові дослідження Р. Кобальчинської.
[34] *Станкевич М.* Українські витинанки. – С. 43.
[35] *Селівачов М.* Витинанки // Історія українського мистецтва: У 5-ти т. – К., 2006. – Т. 4. – С. 683.
[36] *Станкевич М.* Українські витинанки. – С. 74.
[37] *Селівачов М.* Друге дихання витинанки [про виставку З. Косицької та Г. Хміль] // Культура і життя. – 1991. – № 7. – 16 лютого.

Людмила Жоголь

ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО ІНТЕР'ЄРУ ЗАСОБАМИ МИСТЕЦТВА

В усі часи мистецтво брало участь у формуванні інтер'єру. Немає сенсу наводити безліч прикладів, починаючи від Стародавнього Єгипту, середньовіччя, епохи Відродження і до сьогодення, які засвідчують значимість декоративного мистецтва в інтер'єрі. Проте декоративне мистецтво мало не тільки функціональне й оздоблювальне значення, а часто було досить ідеологізованим, відтворюючи економічний і політичний стан держави.

В Україні ідеологізація декоративного мистецтва буйно розквітала в 60–80-х роках XX ст., що підтверджують його зразки, які займали певне місце в інтер'єрах громадських споруд. Найбільше таких ідеологізованих творів «штампував» Художній фонд України. Ідеться про численні панно, виконані в техніці мозаїки, фрески, карбування по металу й гобелени (погортайте книжку Н. Велигоцької і М. Коломійця «Монументальне мистецтво в інтер'єрі», (1980) та І. Каракис «Інтер'єри громадських споруд» (1975). Прикро, що ці дорогі за виконанням твори (сировина та інші витрати) – гобелени, мозаїки, керамічні панно – по суті, ставали дешевими агітаційними гаслами, виконуючи негативну роль у формуванні інтер'єру. Особливо показовими є інтер'єри державних установ.

Ми часто бачимо інтер'єри нашого Президента, Верховної Ради. Вони мають щось спільне з нинішньою Україною? Ні! Наприклад, кабінет Голови Верховної Ради більше нагадує купецький інтер'єр в найгіршому розумінні: всюди – золото, золото, золото... Чудові килими сучасних видатних митців Надії Бабенко та Леоніда Товстухи, створені на базі національного полтавського килимарства, які представляють Україну в ООН, чомусь не використані ані в інтер'єрах Верховної Ради України, ані в президентських. До речі, за першого Президента України Леоніда Кравчука в інтер'єрах були чудові гобелени Л. Товстухи, Н. Бабенко, О. Машкевича та інших, які тонко відтворюють національний колорит України. Так і має бути.

Якою мірою декоративне мистецтво присутнє в державних представницьких інтер'єрах Китаю, Японії, Ірану, Франції? Китай у головному інтер'єрі представницького залу використав чудовий розпис по шовку – характерне буяння квітів. Японія теж застосувала розпис – символічні журавлики. Франція постійно представляє історичний гобелен, що зображує коронацію Наполеона, і кожний новий президент країни – де Голль, Міттеран, Ширак, Саркозі – не змінює цієї декорації, – це вже візитна картка Франції, її високої культури.

А тепер звернімо увагу на представницькі інтер'єри нашого Президента. У головному залі, де за круглим столом збираються урядовці, а часто – гості інших держав, домінують не твори декоративного мистецтва – гобелени, – а немасштабна груба золота рама, елементи якої настільки збільшені, що дисонують з гобеленом, а головне, – з присутніми мужами. Дивує те, що інтер'єри й гобелени творили архітектори С. Адаменко й М. Ралко, які, без сумніву, знають закони масштабу. А другий гобелен – «Квіти у вазочці» – не витримує жодної критики, це свідчення відсутності елементарної культури. Мабуть, такі усе-таки представницькі інтер'єри повинні на конкурсній основі виконувати відповідальні митці.

До речі, гобелен художників О. Гнєдаш і О. Мединського чудово сформував один із представницьких інтер'єрів Президента України: історичну тему козацтва тут втілено блискуче.

Зумисно не зупиняємося на інтер'єрах наших банків – вони механічно однакові: одні й ті самі меблі, матеріали, обладнання. Однак деяким банкам пощастило мати своє індивідуальне обличчя. Передусім це Національний банк України в м. Києві – унікальна архітектурна споруда. Завдяки використанню високохудожніх творів мистецтва та індивідуального обладнання його інтер'єри засяяли справжньою красою.

Наведу ще один позитивний приклад – вже із сучасної архітектури – Укрсоцбанк у місті Хмельницькому, сама споруда якого виконана на високому рівні. Мистецькі твори, живописні полотна, гобелени, керамічна пластика також створили вишуканий інтер'єр. Цей об'єкт дістав високу оцінку мистецької громадськості, а його автори-архітектори і директор були удостоєні Національної премії ім. Т. Г. Шевченка. Тільки художників, твори яких формували ці інтер'єри, забули!

Таких прикладів безліч. У цьому виявляється культура наших можновладців і держави в цілому.

Наш український художник Ілля Рєпін писав ще в 1887 році: «Культура – это базис, основа блага, и без нее человечество было бы ничтожным, бессильным, как материально, так и нравственно». Хіба ми щодня не спостерігаємо відсутність культури в чиновників – керівників наших установ, які диктують свої смаки, утверджуючи так звану культуру, своє розуміння? Коли й з'являється справді творча робота, яка б демонструвала високе мистецтво, формувала інтер'єр, її одразу ж ліквідують, знімають, знищують. Чудовий приклад – творчість художника Б. Плаксія, який у 2007 році одержав найвищу державну нагороду – Національну премію України ім. Т. Г. Шевченка. Його праця була належно оцінена. А тепер пригадаймо 1970-ті роки. На розі вулиць Хрещатик і Прорізна з'явилося затишне кафе «Хрещатий яр». Художник Б. Плаксій створив там чудові фрески, де були зображені видатні діячі історії та культури України, якими ми маємо пишатися. Але в цій тематиці угледіли крамолу, і фрески були знищені! Пізніше знищили й кафе, яке дістало неформальну назву «мистецького», бо там часто збиралися письменники, художники. Це був своєрідний мистецький осередок, в якому народжувалися нові думки, нові твори.

У наш час чи не щодня відкривають нові кафе, нові ресторани. Безумовно, кожний намагається створити щось оригінальне. Хоча більшість з них використовує декоративне мистецтво, але в цілому інтер'єри виходять невиразними. Адже це кітчеві твори, позначені низькою культурою, а звідси й відповідні інтер'єри. А ще гірше, що і в ресторанах, і в кафе використано забагато «золота». Золото, золото... – щоб усе блищало. Та в цьому золоті «не блищить» людина – її розум, інтелігентність, духовність. І саме такі заклади, де «золото» формує інтер'єр, більше відвідують сірі, малокультурні люди.

Тепер слово «краса» не в моді. У сучасній людині дрімає демон – тяжіння до видовищ. Але високе мистецтво й видовища – це різні матерії (Поль Валері: «Ніщо не минає так швидко, як нове»). Та згадайте ще одне підтвердження цієї думки: «Моді – час, мистецтву – вічність». Духовність – не слово. Це бар'єр війні, жорстокості, злу.

На жаль, відсутня духовність і в наших мужів, які знищують унікальні твори мистецтва в інтер'єрах. А найстрашніше те, що так звані «нові українці» не соромляться переоцінювати мистецькі твори відповідно до своїх смаків, чим уже заподіяли нашій культурі чимало шкоди. У світі таке вже траплялося – навіть у Франції, Італії, Греції. Але не в таких масштабах... До того ж найкращі твори залишалися, і найбільше – в інтер'єрах.

І ще: багато втрачають громадські інтер'єри у зв'язку з ремонтами – пошесть на євроремонти призводить до стандартів, уніфікації, нищить національну самобутність громадських інтер'єрів. Нові господарі не розуміють важливості підкреслення їхньої національної належності, того, що саме високоякісні художні речі формують неповторний національний колорит.

У квітні 2007 року, перебуваючи в Парижі, ми з мистецтвознавцем З. Чегусовою побачили там багато цікавого, що нам показала Олена Місталь – директор Української школи мистецтв при посольстві України у Франції. Найбільше нас вразило, як зберігається справжнє мистецтво. Шокувала й реставрація старовинного туалету-музею, де поновили металеві решітки з вітражами у стилі модерн. Реставрація туалету! Уявити таке в нашій державі зовсім неможливо.

Досі не можу примиритися з варварством, яке сталося в Києві 2003 року, коли знищили розписи Марфи Тимченко в магазині «Казка». Господарі нашого міста, які опікуються лише тим, щоб у Києві було якомога більше торговельних точок, байдуже продали це приміщення «грошовому мішку». Він усе ліквідував, бо його культура була, як кажуть,

«на нулі». А цей магазин був маленьким музеєм українського народного розпису. Сюди приходили не тільки за покупками, а як у музей, що навчав дітей добра й культури. Серед його тисячних відвідувачів були французький художник, автор чудових гобеленів Сен-Санс (онук великого композитора), американська художниця Жаклін Катані, польський скульптор Земло, співробітник музею Скоп'є (Македонія) А. Качевеі та багато інших. А скільки в цій «Казці» перебувало письменників, науковців та державних діячів з різних країн! Творчість Марфи Тимченко цінують і знають у багатьох країнах. Вона зачарувала всіх неповторною яскравістю свого обдарування, її твори не тільки формували інтер'єр, а головне – несли у світ силу українського таланту.

Я цілком згодна з думкою Ліни Костенко, що «пропагандистом культурного процесу виступає галасливий мас-культ, бандитські серіали і жлоб-шоу, і все це на фонограмі суржика й агресивних негоцій, – то, може, пора вже замислитись: куди йдемо?» (газета «День» від 25 квітня 2003 р.).

На нас наступає американізм не тільки в економіці й політиці, а найбільше в культурі. Стихія євроремонтів, американізація нищать унікальну індивідуальність міста, його громадських інтер'єрів. Зараз в Україні (і найбільше в Києві) будують багато готелів. Вони різні – і маленькі, і великі. Майже всі приватні, тому інтер'єри їхні власники роблять на свій смак. Це ті об'єкти, які одними з перших створюють уявлення про країну. Якщо ми в 1970-х роках виглядали однаково в одязі, інтер'єрах житла, громадських спорудах через бідність, то тепер ми знов однакові через своє невігластво.

Чим відрізняються оновлені інтер'єри готелів «Дніпро», «Київ», «Національний», «Русь», «Україна» (до 2002 р. – «Москва»)? Майже нічим. Одні й ті самі матеріали, однаковісіньке декоративне оздоблення (фабричні, невідомо звідки привезені килими й килимові покриття, оксамитові покривала). І хоч у готелі «Київ» створили «кришталевий» зал, а в готелі «Русь» – «венеціанський», однак різниці між ними немає ніякої. Як спотворені інтер'єри готелю «Чорне море» в Одесі! Вони безликі й агресивні. Тим часом готель має з першої хвилини прибуття гостя дати зрозуміти йому, до якої країни, в яке місто він прибув.

До речі, світові фірми, такі як «Хілтон», у кожній країні використовують національні художні твори в оформленні інтер'єрів. Це чудово демонструють готелі Греції, Македонії, Марокко, Болгарії, Швеції, Латвії, Естонії. Так було і в готелях «Київ», «Київська Русь», «Либідь», «Чорне море», «Градецький», де працювали художники А. Гайдамака, Г. Севрук, В. Григоров, Л. Мєшкова. Їхні гобелени, мозаїки, скло, кераміка розкривають найкращі риси національного декоративного мистецтва, надають сучасним вишуканим інтер'єрам національної характеристики.

Дивно, що й у Львові в сучасних інтер'єрах зникає національне мистецтво. Будують нові готелі, реставрують старі і навіть повертають колишні назви (наприклад, готель «Жорж», який у 1980-х роках мав назву «Інтурист»). У цих спорудах інтер'єри «стерильно чисті», вони не мають національної «родзинки». Так, новий готель «Євро» маленький, чистий, усе в ньому сяє, а «львівського духу» немає. А в місті Львові стільки талановитих художників і навіть є Академія мистецтв! На мій погляд, львівські художники декоративного мистецтва нині тримають першість в Україні. Так чому ж керівництво міста, архітектори не використовують ці таланти?

Іноді одна невеличка деталь інтер'єру формує зовсім новий образ. Показовим щодо цього є палац Потоцького у Львові. Усі його приміщення чудово відреставровані. Майже все історично витримано. І ось заходимо до великої зали, де колись відбувалися бали. Там нині стоять ряди сучасних стільців, бо залу пристосували для нинішніх зібрань, якихось засідань. Сталося певне змішання стилів. Та найбільш грубе вирішення інтер'єру бачимо в останній залі. Світлі, ніжно-бірюзові стіни декоровані тонкою білою ліпниною з легкою позолотою. Усе виконано тонко, легко. У центрі зали стоїть

великий старовинний стіл, виготовлений спеціально для цього приміщення. Це засвідчує науковець, який проводить екскурсію. І раптом – о жах! – велика площина столу вкрита яскравою синьою суконною скатертиною. На підлозі такого ж грубого синього кольору доріжка. Ці два елементи повністю знищили вишуканість інтер'єру, знівелювали саму ідею реставрації пам'ятки архітектури.

Нещодавно архітектори й мистецтвознавці наголошували на значимості мистецтва в інтер'єрах громадських споруд. При цьому найчастіше відзначалася певна заідеологізованість мистецтва – такі були часи. Однак ті твори були достатньо професійними. Сьогодні ж усе більше превалює рекламність, яка агресивно наступає на нас. У зв'язку з цим звернімося до станцій метро. Як відомо, російське й українське метро відрізняються високим мистецьким рівнем оздоблення. Кращі архітектори, скульптори, художники проектували та втілювали в життя і прикрашали ці прекрасні споруди. Проходили конкурси, де відбиралися найкращі ідеї.

Нині з'явилися жахливі реклами в інтер'єрах таких станцій Київського метрополітену, як «Майдан Незалежності», «Театральна», «Площа Льва Толстого». Добре, що хоч на станціях, які є пам'ятками архітектури – «Хрещатик», «Університет», «Вокзальна», «Арсенальна», «Дніпро» – не заклеюють аракаловими плівками мармур. Малюнок кожної плитки – це витвір природи, треба тільки придивитися до цих шедеврів.

Наші державні мужі не користуються метро – це зрозуміло. Інакше вони б не допустили, щоб так превалював червоний (революційний) колір на станції метро «Майдан Незалежності». Не тільки стіни, а й колони обклеєні нині червоними «ювілейними» рекламами. І з якого б, ви думали, приводу? – а 70 років «NESCAFE»! То дійсно революційна «подія» для України! А в переходах зі стіни на нас «наступають» кілометрові сосиски з неіснуючими цінами. А ще на станції «Театральна» усі площини й колони вкриті кремами «NIVEA» з гігантами «сексуальних» жінок; на станції «Республіканський стадіон» – великомасштабна техніка «SONY»; на станції «Площа Льва Толстого» – якісь харчі. І так майже всюди. Інтер'єри втратили свою творчу, я підкреслюю, – творчу індивідуальність. Те саме діється і в інтер'єрах Харківського метро. Станції «Студентська», «Пушкінська», «Університет» заклеєні рекламами. А їх же створювали талановиті художники: І. Чернова, П. Ганжа, подружжя Хмельницьких, І. Моргунов, О. Єрофеєва. Агресивна реклама знищує інтер'єри станцій метро «Київська», «Студентська».

Кілька слів про формування інтер'єру житла. Сьогодні ми маємо все – чудові дорогі матеріали, меблі, освітлювальні прилади. І техніка виконання євроремонтів висока, але в усьому присутня якась стерильність, що виявляє бездуховність мистецтва. Якщо використовують твори мистецтва, то це кітч з Андріївського узвозу; якщо декоративні тканини, то це обов'язково турецька парча. Навіть тонкі знавці мистецтва – мешканці Карпат – дедалі більше привносять у формування житла Туреччину – парчові портьєри, простирадла, плюшеві скатертини, якими замінюють найцінніші твори ткацтва, килимарства України. А шкода!

Василь Андріяшко

ФОРМУВАННЯ ІНТЕР'ЄРУ ГРОМАДСЬКИХ СПОРУД КИЄВА ЗАСОБАМИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ (1970–1990-ті роки)

Період 1970–1990-х років характеризується великою кількістю державних замовлень на виконання творів декоративно-прикладного мистецтва для оформлення

інтер'єрів громадських споруд. Серед них важливе місце посідають твори художнього текстилю – гобелени, килими, декоративні панно в техніці «батик», фотофільмодрук; декоративні тканини промислового виробництва – меблеві, портьєрні; штучні вироби – покривала, скатертини; декоративні тканини, виготовлені підприємствами художніх промислів. Серед архітекторів, авторів проектів інтер'єрів та художників текстиль набув популярності в оздобленні приміщень завдяки його мобільності (простота монтажу чи демонтажу під час ремонту), приємній для споглядання м'якій поверхні текстильного матеріалу, внесенню в середовище відчуття теплоти й енергетики рукотворності, здатності облагородити, за висловом З. Чегусової, «інертність та холодність типового функціонального інтер'єру» [6, 14].

Художній текстиль може «взаємодіяти» з іншими видами декоративно-ужиткового мистецтва, керамікою, скульптурною пластикою, меблями, доповнюючи формування образної структури архітектурного простору. Текстильні твори здатні виконувати роль смислової домінанти інтер'єру (тематичні гобелени, панно), декоративного акценту приміщення (портьєри, текстильний вітраж, меблеві тканини, декоративні килими, настільники, покривала).

При використанні текстильних творів у громадських інтер'єрах вирішуються такі завдання:

1) художній текстиль надає «людського» масштабу навіть дуже великим, неспівмірним з людиною приміщенням;

2) текстиль «пом'якшує» площини стін, драпірує простінки, робить інтер'єр затишнішим і теплим;

3) текстильні вироби організовують колір інтер'єру;

4) більшість текстильних виробів в інтер'єрі виконують також утилітарні функції: портьєри захищають від сонячних променів, їх використовують як покриття для підлоги, вони приглушують звуки кроків, ними утеплюють приміщення тощо [5, 6, 7].

У зазначений період твори художнього текстилю використовували в інтер'єрах громадських споруд різного призначення – палацах урочистих подій, клубах, бібліотеках, музеях, театрах, школах, лікарнях, санаторіях, поліклініках, закладах громадського харчування (ресторанах, кафе, барах), готелях. Крім декоративних завдань оздоблення приміщень, текстильні композиції мали й суто функціональне призначення – як завіси для сцени, перегородки між певними робочими зонами, скатертини в ресторанах тощо.

Відповідно до призначення архітектурного об'єкта художник формує його образ, вносячи в інтер'єр ті чи інші твори художнього текстилю, визначаючи їх тематику, масштаб візерунка, колористичне вирішення окремих виробів та приміщення загалом. Усі художньо-виражальні засоби, застосовані художником (композиційна побудова твору, гармонія кольорових сполучень, структура, ритм, контрасти та нюанси), повинні служити головній меті митця – створенню образу інтер'єру, визначенню його внутрішнього змісту [2, 116, 118].

Існувало два підходи в оздобленні приміщення творами декоративно-прикладного мистецтва, зокрема творами художнього текстилю. Перший – це спільна праця художника й архітектора на стадії проектування. Такий підхід давав найкращі результати, оскільки враховувалися всі вихідні дані об'єкта – характер архітектурного вирішення інтер'єру, його функціональне призначення, масштаб, освітлення тощо. У такому випадку замовник обов'язково погоджував тематику ескізів, що зводило до мінімуму можливі непорозуміння під час прийому твору, виконаного в матеріалі. Другий підхід полягав у тому, що художник сам шукав об'єкт архітектури, пропонував замовникові проект твору, який потім виконував у матеріалі, або готовий твір, що демонструвався на виставці. У такий спосіб бага-

тьом митцям вдавалося реалізовувати свої твори, але факт випадковості не завжди сприяв органічному «впровадженню» їх в існуючий архітектурний простір.

Характерною особливістю монументального мистецтва 1970–1980-х років було те, що, як і в попередній період, твори виконували пропагандистську роль (популяризація радянського способу життя, утвердження комуністичних ідеалів). Іншим важливим чинником, що впливав на тематику творів, була належність усіх громадських споруд певним відомствам, тому «господар» вимагав від митців відображення у творі специфіки того об'єкта, де він був розміщений [1, 125]. Переважно це стосувалося монументальних творів екстер'єрного характеру, які несли інформативність, знаковість, демонструючи функціональне призначення будівлі, її належність до державної чи комунальної власності.

У монументально-декоративному мистецтві Києва означеного періоду, зокрема в художньому текстилі, існували дві тенденції в розв'язанні образно-пластичних завдань організації архітектурного простору. Перша тенденція – це використання реальної стіни, на якій має розміститися гобелен чи панно, не руйнуючи її площини, а навпаки, органічно впроваджуючи мистецький твір у дане середовище. За такого підходу художник, проектуючи текстильний виріб, враховував реальне предметне оточення, колір стін, фактуру їхньої поверхні, а його основною метою було допомогти глядачеві у сприйнятті реального архітектурного об'єму.

Друга тенденція полягає у визначенні митцем твору як самодостатньої, самостійної, незалежної від конкретної архітектури приміщення смислової і формально-пластичної домінанти. Отже, стіна як архітектурна субстанція «руйнується» і виконує лише роль тла, подібно до того, як полотно стає основою для живописця [1, 127, 128].

Оптимальний пластичний результат дає досягнення синтезу середовища, у якому архітектор та художник спільно працюють на стадії проектування, враховуючи всі «плюси» й «мінуси» об'єкта, який підлягає опорядженню, або новозбудованого, де художнє оформлення було продумане на стадії проектування.

У 1970–1980-х роках нові принципи образного трактування сюжетів дедалі більше вдосконалювалися. Станковізм і натуралістичність поступалися місцем суто декоративним засобам образотворення – площинній узагальненості форми, трансформації реалістичного зображення у більш умовне, декоративне, уникненню оповідально-літературного принципу зображення сюжету. Крім художників-текстильників із фаховою освітою – Н. Борисенко, З. Вишневської, О. Владимирової, Л. Дмитренка, Т. Дмитренко, Л. Довженко, Л. Жоголь, І. Литовченка, М. Литовченко, О. Мороза, А. Яценюк та інших, – до створення текстильних творів для інтер'єрів долучилися художники-монументалісти – А. Гайдамака, О. Гнєдаш, В. Задорожний, Н. Литовченко, О. Мединський, О. Мельник, Л. Міщенко та ін.

У 1974 році Л. і Т. Дмитренки створили гобелен «Розквіт науки та мистецтва» для читальної зали бібліотеки Київського політехнічного інституту. Основу твору становить зображення двох алегоричних жіночих постатей. Зліва подано фігуру жінки з книжкою, що уособлює науку, праворуч – жінку з лірою, що уособлює мистецтво. Моделювання складок побудовано на контрасті: одяг «Науки» вирішено в строгих вертикальних ритмах, тоді як хвилясті складки вбрання «Мистецтва» трактуються більш довільно. Цим автори прагнули підкреслити, що наука ґрунтується на точних, вивірених, логічних категоріях, а мистецтво – переважно на емоційно-чуттєвих. Композиційним центром твору є коло-сонце з планетами на орбіті. Поряд розміщено символи наукового поступу – ракета і штучний супутник землі.

Оригінальною за побудовою є багатофігурна композиція гобелена О. Владимирової «Пісня» (1974 р.) для інтер'єру Республіканського будинку кіно. Твір є видовже-

ним по горизонталі масштабним полотном, де зліва направо розгорнуті в хронологічному порядку фрагменти історичного минулого українців. На ньому зображені мужні запорожці, гайдамаки, войовничі червоноармійці, закохані молодята, ліричне дівоче тріо, мудрий музика-лірник та сучасний скрипаль. Фігуративний ряд у правій частині перериває журавлиний клин, що символізує вічний потяг людини до волі. Пісенність гобелена завдяки ритму, кольору, сюжетній колізії виявляється в різних інтонаціях і музичних тембрах – журливість і життєствердний ліризм, героїчне й пафосне звучання, але головним, визначальним її лейтмотивом є оптимістичний лад.

У зв'язку з проведенням ідеологічних масових комунікативних заходів (зборів, конференцій, пленумів, з'їздів тощо), що відбувалися в залах для урочистих засідань, у цей час набувають поширення замовлення на оформлення завісів для сцени. Зокрема, О. Мороз створив завіси «Голос землі» (1983 р.) для актової зали науково-виробничого об'єднання «Маяк» і «Свято Перемоги» (1984 р.) для актової зали науково-дослідного інституту «Сатурн» у Києві. А. Яценюк виконала декоративні завіси «Дніпро» (1975 р.) для однойменного кінотеатру столиці та «Вінок кобзареві» (1986 р.) для естради в холі кінотеатру ім. Т. Г. Шевченка в м. Києві.

О. Владимирова виконала для актової зали Будинку торгівлі в м. Києві завісу «Всі прапори до нас у гості» (1976 р.). Інший твір цієї авторки – мажорний гобелен-завіса для Київського молодіжного театру «Музика» (1980 р.), де вона використала поширені тоді зображальні мотиви – горни, квіти, музичні інструменти, прапори, п'ятикутні зірки, стрічки, фанфари. Викликає лише сумнів доцільність обраного автором (дещо ідеологічно заангажованого) образно-пластичного вирішення теми завіси.

Крім гобелена для фойє Республіканського будинку кіно, О. Владимирова створила завісу для сцени кінозали цього ж об'єкта в техніці холодного батика (1974 р.). У центрі композиції – великі стилізовані соняхи, що сприймаються як кадри з фільмів О. Довженка. Зображені кінострічки, що мають напрям руху з нижніх крайніх кутів до центру, асоціюються з динамічністю, притаманною кіномистецтву. Завдяки виважено знайденому масштабу зображальних мотивів і вдалому образному вирішенню завіса організувала інтер'єр зали, стала його акцентною мистецькою окрасою.

Для сцени Київського клубу дозвілля та відпочинку ім. Дзержинського В. Андріяшко виконав геральдичну завісу «Щит і меч» (1981 р.), яку за його проектом виткали в техніці жакардового ткацтва на Рівненському льонокомбінаті. Зображальні можливості цієї техніки звужені через обмежені технічні можливості жакардової машини. Автор максимально використав їх, спроектувавши дві моделі малюнків (рапорт кожної – один метр). На одному, що формує основне поле завіси, зображено характерні для радянської геральдики мотиви – колоски, стрічки, листя дуба і лавра, зірки; на другому малюнку, що формує акценти завіси, – знак-символ Служби безпеки – щит і меч із зіркою та стрічкою. Золотавий колорит завіси органічно вписався в інтер'єр зали глядачів, в опорядженні якої переважають світло-коричневі та бежеві тони. Святковості завісі надає металізована нитка (метаніт), яка в місцях виходу на поверхню тканини створює м'який мерехтливий блиск.

Гобелен-завіса «Ім'я Леніна і світ» (1982 р.) О. Владимирової та В. Прядки був декоративним і смисловим акцентом кінолекційної зали Київського філіалу Центрального музею В. І. Леніна. Обране образно-пластичне вирішення композиції завіси продиктоване роллю цього закладу – важливого на той час ідеологічного та культурно-просвітницького центру столиці. Інтегрувавши творчі прийоми та стилістику мистецтва плаката й монументального живопису, автори створили мажорне багатопланове полотно, на якому художніми засобами прославили ідеї ленінізму, що, на думку ідеологічних апологетів, заволоділи світом. Червоні стяги, руки зі зброєю; руки, що випускають голубів; руки, що розривають кайдани,

різномасштабні написи «Ленін» різними мовами народів світу, радянські символи – серп і молот та інші, представники народів світу, що крокують маршем, – усі зображення покликані ствердити велич ленінського вчення. У роботі відчутний певний вплив формальних прийомів білоруського монументаліста О. Кіщенка. Сумнівним видається використання в композиції завіси зображень людських фігур, оскільки вони деформуються при розсуванні (зсуванні) полотнищ.

Вісім великих сюжетно-тематичних гобеленів – «Декрет про мир», «Декрет про землю», «Індустріалізація», «Перемога 1945», «Час, уперед», «Дружба народів», «Боротьба за мир», «Мирний космос» (1980 р.) – було створено 1980 року спеціально для вестибюля Київського філіалу Центрального музею В. І. Леніна художниками А. Гайдамакою, Л. Міщенко та В. М'ягковим. Твори розповідають про етапи розвитку СРСР – від революційних декретів до підкорення космосу. Художні особливості цих гобеленів неодноразово аналізували мистецтвознавці та художні критики, тому немає потреби зупинятися на їх детальному розгляді. Варто лише зазначити, що, попри вдало знайдений митцями художній прийом монтажу зображень, умілу авторську режисуру з розставленням смислових, композиційних і колористичних акцентів, професіонально використаний документальний фотоматеріал, творчому колективу не вдалося повністю використати специфіку саме гобеленового ткацтва, якому, на відміну від живопису, властиве умовне трактування мотивів. На нашу думку, виткані полотна могли бути виконані в інших техніках, зокрема в монументальному живопису, мозаїці чи фресці.

Текстильні твори 1980-х років знайшли широке застосування у вестибюлях та експозиціях музеїв Києва та інших населених пунктів України. Серед значних за змістом і вдалих за художнім вирішенням робіт назвемо гобелен-триптих «Київська Русь» (1982 р.) Л. Козаченко для Центрального музею медицини України, на якому зображено Ярослава Мудрого, Нестора-літописця та цілительку Февронію.

Крім творчо-виробничих підприємств Художнього фонду України, проектуванням текстильних виробів для інтер'єрів та їх виконанням у матеріалі займалися співробітники лабораторії художнього текстилю Київського зонального науково-дослідного інституту експериментального проектування (КиївЗНДІЕП). У різні часи тут працювали художники Л. Жоголь, З. Вишневська, О. Владимирова, А. Яценюк, О. Мороз, Н. Бастун.

Варто відзначити плідну діяльність Людмили Жоголь, яка вдало поєднувала творчу роботу з організаторською, спрямованою на комплексне виконання замовлень із проектування інтер'єрів та реалізації задумів митців у матеріалі. Особливо результативною виявилася співпраця архітекторів і художників при оздобленні інтер'єрів готелю «Київ». Як головний художник проекту й автор тканин і гобеленів («Українська осінь», «Космос», «Квітка папороті», «Кульбабка», «Червоні гвоздики») Л. Жоголь домоглася високої якості творів, виконаних у різних техніках (текстиль, кераміка, скло), за що отримала дипломи Академії мистецтв СРСР, Спілки художників і Спілки архітекторів СРСР [3, 25]. Високому художньому рівню відповідає комплексне оформлення інтер'єрів Будинку кіно в Києві. Текстильні твори (завіси, гобелен, панно, драпірувальні тканини), виконані митцями З. Вишневською, О. Владимировою, Б. Любичом, стали окрасою середовища.

До новозбудованих та реконструйованих громадських споруд Києва кінця XX ст., інтер'єри яких прикрасили текстильні твори, варто віднести Центральну наукову бібліотеку АН УРСР ім. В. І. Вернадського. Стіну просторого фойє другого поверху прикрашено великим гобеленом-триптихом І. та М. Литовченків «Витоки слов'янської писемності» (1989 р.). У центральній частині композиції у формі язичницького божества розміщений Титан – символ будови Всесвіту, – закомпонований у трьох ярусах. Ліворуч від центру зображено Памву Беринду – автора друкованого

тлумачного словника; творців слов'янської писемності – Кирила та Мефодія; праворуч – Нестора-літописця та київського митрополита Петра Могилу. Графічна виразність твору, контрастні чорно-біло-рожеві кольори, введення в композицію шрифтових елементів асоціюються із символом писемності – книгою.

Можна навести чимало прикладів вдалого вирішення інтер'єрів Києва з використанням текстильних творів. До таких об'єктів варто віднести холи, зали кафе та ресторанів згадуваного вже готелю «Київ», готелю «Русь»; холи та кінозали Будинку кіно, Республіканську бібліотеку для дітей (автори гобеленів – Є. Кравченко, С. Кравченко); бенкетні зали кафе і ресторанів готелю «Турист» (автор текстильних творів – А. Яценюк); інтер'єри ресторанів мотелю-кемпінгу «Пролісок» (автори гобеленів – Л. і Т. Дмитренки) та ін.

З-поміж творів, що вдало сформували образ інтер'єру, назвемо гобелени для зали прийому гостей Національного палацу «Україна», які художники В. Прядка, О. Владимирова, М. Литовченко, Н. Литовченко створили на тему колишніх гетьманських столиць України – «Глухів», «Батурин», «Старий Київ», «Чигирин» (1996 р.). Ретельно опрацьовані деталі пейзажу, архітектури, геральдики, людських постатей, гармонійний, побудований на нюансах колорит передають настрій часу, наповнюють середовище духовністю.

Загалом київській школі гобелена 1970–1980-х років властиві наявність сюжету, епічність, масштабність, монументальність, що відрізняє її від львівської чи прибалтійської шкіл, де переважає формально-декоративне трактування мотивів та асоціативність образного мислення. Названі ознаки школа мала тому, що переважна більшість митців, які створювали композиції на замовлення громадських закладів, підприємств та інших організацій, – це художники монументально-декоративного мистецтва, які, крім гобелена, працювали з іншими матеріалами й техніками, зокрема мозаїкою (площинно, рельєфно та об'ємно-просторово), керамікою, робили вітражі, настінні розписи (сграфіто, фрески, енкаустики).

Підсумовуючи сказане, можна констатувати, що впродовж 1960–1980-х років київські художники створили для інтер'єрів громадських споруд столиці численні високохудожні текстильні композиції різного призначення. Завдяки виразним декоративним якостям, здатності виконувати зображально-інформаційну функцію великого поширення в організації середовища громадських приміщень набули тематичні килими (гобелени), декоративні текстильні панно, завіси для сцен.

У зазначений період остаточно сформувалося таке мистецьке явище, як київська текстильна школа, що виникла й розвивалася на багатовікових традиціях українського народного ткацтва, килимарства та вибійки. У ході розвитку ці види текстилю зазнали впливу художніх тканин, що побутували в сусідніх республіках Радянського Союзу (у Росії, Білорусії, Прибалтиці), а також у східноєвропейських країнах і на Балканах. Крім того, традиційне українське килимарство, зокрема Київщини, зазнало впливу Близького Сходу та Середньої Азії, а так звані «панські» килими – середньовічного французького та фламандського шпалерного ткацтва.

З середини 1990-х років зі зміною громадсько-політичної формації, втратою комуністичною партією своєї ролі ідеологічного диктатора масове замовлення на виготовлення творів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва (в тому числі й текстильних) фактично припинилося. Це спричинило активізацію виставкової діяльності київських художників, які сподівалися в такий спосіб знайти потенційного покупця своїх творчих робіт. Відсутність цензури й вільний вибір зображальних засобів зумовили їх розмаїття і, зрештою, якісно вищий мистецький рівень текстильних творів. Завдяки творчій свободі з'явилася можливість «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» [4, 205].

1. *Воронов Н.* Некоторые проблемы современного монументального искусства // Советское монументальное искусство'74. – М., 1976.

2. *Євсюкова С.* Гобелен в архітектурно-просторовому середовищі. Образ і функція // Українська академія мистецтва. – К., 1997. – Вип. 4. – С. 115–119.

3. *Жоголь Л.* З минулого в майбутнє... (інтер'єри України) // Засоби монументально-декоративного мистецтва та дизайну в міському середовищі: Зб. наук. пр. – К., 2006. – С. 22–31.

4. *Кара-Васильєва Т.* Оновлення стилістики і пошуки нових шляхів декоративного мистецтва 1960–1980-х років // Музеї народного мистецтва та національна культура: Зб. наук. пр. – К., 2006. – С. 197–206.

5. *Малахова С.* Художественное оформление интерьера текстильными изделиями с печатным рисунком. Конспект лекций // Московский текстильный институт им. А. Н. Косыгина. – М., 1983.

6. *Чегусова З.* Батік в громадському інтер'єрі // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 6. – С. 14–17.

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО В ХУДОЖНЬОМУ АНСАМБЛІ ТА ПРЕДМЕТНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Нонна Степанян

РОЛЬ НАРОДНОГО ИСКУССТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ
(заметки для разговора с коллегами)

Начнем с вольности и поставим в качестве эпиграфа к нижеследующим заметкам цитату, извлеченную из известного рассказа Николая Гоголя «Портрет». «Магический писатель» (слова Владимира Набокова) оставил нам описание торговли «народными картинами».

«Нигде не останавливалось столько народа, как перед картинною лавочкою на Щукином дворе. Эта лавочка представляла, точно, самое разнородное собрание диковинок: картины большой частью были писаны масляными красками, покрыты темно-зеленым лаком, в темно-желтых мишурных рамах...

Покупателей этих произведений обыкновенно немного, но зато зрителей – куча».

Дальнейшее русскоязычным читателям известно: герой повести, художник по фамилии Чартков, купил в этой лавке портрет мужчины. Особый, сгубивший его, «магический портрет»... Будем считать этот эпиграф камертоном к следующим нашим заметкам.

Черты, объединяющие Нико Пиросмани, Ивана Генералича, Ганну Собачко-Шостак, Бабушку Мозес и Марию Примаченко, обладают для нас особым притяжением и смыслами. Свобода от школы академического рисунка, господствующей в странах европейского круга — вот что увлекало профессиональных художников в прошлом (уже прошлом!) XX веке. Но магнитом служило не только это: привлекали утерянное в Новое время простодушие, непосредственность в проявлении чувств, открытость любым новым впечатлениям, детское изумление ребенка от первых встреч с видимым миром. Это притягивает и нас, современных историков изобразительного искусства. Причем, намеченная в начале века «увлеченность» приняла сегодня новые формы и размах, которые свидетельствуют о кардинальных переменах в сфере пластических искусств. Добавим, переменах взрывных, меняющих, возможно, сам характер таких понятий, как личность «художника», круг его интересов и инструмент, к которому он обращается для диалога со зрителем. Но выход в новый век (и начало нового тысячелетия по европейскому календарю!) расположен за пределами хронологии, поставленной нами в заголовке этой статьи. Все резко изменилось сегодня. Мы же остановим внимание на пролетевшей на наших глазах истории.

Творчество живописцев XX века Рауля Дюфи, Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова, а также некоторые явления второй половины XX столетия, в частности живопись голландской группы (COBRA), создают лишь убедительный ряд «прямого использования». На самом деле воздействие «необученных» на художников-профессионалов, «обученных» в разного рода учебных заведениях, было гораздо шире [1].

К «необученным» стали присматриваться и коллекционеры, и широкая публика; их присутствие в культуре начали учитывать. Создавалось новое по охвату братство и оно расширялось, воздействие «необученных» на «обученных» в студиях, институтах и академиях художников-профессиналов стало очевидным. Напомню, что именно с восторженного одобрения Дюфи началось признание выдающего народного мастера Ганны Собачко-Шостак [2].

(Напомню также, что по-видимому именно связь с народным искусством сохранила самостоятельную ценность цвета в русской живописи, которой пренебрегали и критический реализм XIX века, и академизм, и «социалистический реализм»).

Взгляд на мир с некой воображаемой точки обзора то предельно удаленной от изображаемого (телескоп), то сквозь увеличительное стекло (лупа) – понимание всего сущего как универсума, в ткань которого любой человек и сам автор входят неотъемлемой частью – вот что привлекало профессиональных художников, выступивших в начале XX века и позже, после Второй мировой войны, с программой сходства с «необученными», вот что привлекает к «наивным» и сегодня.

(Еще одно напоминание: в среде профессиональных художников стало привычным настаивать на том, что перелом, связанный с научным и техническим прогрессом в XIX веке привел к коренным изменениям в мире искусств. Гуманитарная культура выводилась к новым задачам, она должна была откликнуться на изменившееся положение. С изобретением фотографии стало ясно, что вовсе не все достижения прошлого могут развиваться. Так исчезла портретная миниатюра на эмали, облик человека (живого в момент создания миниатюры или погребальный, сделанный «на память об усопшем») теперь сохраняло фото. Оно вторглось в жизнь и победило, потому что за ним стояла новая возможность – возможность тиража.

Конечно, аналогичное переживание европейской культуре предлагало в свое время изобретение гравюры. Книжная миниатюра была заменена иллюстрированной книгой с гравюрами – тираж, как видим, победил в мире изобразительных искусств не первый раз! Но тираж, который возник с изобретением фотографии, – пусть даже это были дагерротипы, пусть негативы жили на больших стеклах – был несопоставим с тиражами гравюры. Фигура художника меркла, надо было изобрести новый подход к самой задаче индивидуального творчества).

Появление импрессионизма стало переворотом не случайно, с него начиналась **новейшая живопись** и начиналась она в резкой полемике с фотографией. Победили художники. Фотообъектив был оттеснен, он развивался в сфере кинематографа, обслуживал телевидение. Но страстное желание войти в хоровод муз у фотографии осталось. До «фотореализма» с его гигантским портретом Мерилин Монро оставалось всего полстолетия. Пока же шло сближение профессиональных художников с необозримым миром экзотических культур (так действовали Матисс и Пикассо) и с миром народного творчества (этот источник обновления использовался в России с ее необозримым евразийским пространством).

Параллельно предлагались совершенно другие варианты развития или, скажем, «финального аккорда» в области пластических искусств. Казимир Малевич ставил точку в конце истории, таким был его «Черный квадрат», Василий Кандинский предлагал выход из истории путем переброса в область личного (и только личного) переживания движения души, в область всех видимых и умозрительных переживаний человека. Это был «абстракционизм». Сегодня, пожалуй, можно сказать, что так наметились два пути перехода к сегодняшнему состоянию европейского по типу искусства. Думается, что только европейского, потому что существовали и другие, сложившиеся в древности, «миры», – Индия, Китай. Но в этом тексте мы говорить о них не будем.

Пути поиска нового языка расходятся, Западная и Восточная части Европы ищут его по-разному. Историки искусства давно зафиксировали и оценили эти поиски.

Расширить сюжеты, включить в кругозор европейца Северную Африку и Малую Азию (Матисс!), включить в него мир Черной Африки (Пикассо!) – это было не просто «расширение», это был взрыв! Отметим, что их начинания были оценены тут же: великие русские коллекционеры Морозов и Щукин оставили нам коллекции, сопоставимые с екатерининскими коллекциями в Зимнем, с московским собранием произведений русского искусства Павла Третьякова. Обзор этих при-

ключений европейской культуры проанализирован и описан на русском языке в трудах Михаила Алпатова и Нины Дмитриевой [3]. Это известно, но мы еще к этому вернемся.

А теперь перейдем к нашей основной теме, к «наивным-необученным». Их присутствие, скажем даже, уроки были использованы по-разному в Западной и Восточной Европе. У нас в стране за их спиной стояла не экзотика и не освоение мира далеких колоний с целью прививки европейских программ (на манер миссионерской деятельности!). У нас художниками использовался непосредственно прижатый к столичному быту мир слободы, мир деревенских ярмарок, игрушечников и провинциальных богомазов, мир ринувшихся в города на заработки деревенских жителей. А за их спиной стоял необъятный мир страны с ее азиатским пространством и опытом орнаментального творчества. Все это в сумме создавало мощный стимул для обновления изобразительной формы, толкало к пересмотру всей суммы сложившихся в искусстве за «послепетровскую эпоху» связей с натурой. Добавим сюда и полемику с искусством стиля «модерн», обнаружившим к тому времени свою элитарную ограниченность и обреченность...

Более того, в начале XX в. в России, а затем уже в варианте особой программы поощрения «народных промыслов» в Советской России, творчество свободных от академической выучки людей (чаще всего вчерашних иконописцев!), собранных в промысловые по характеру организации труда, в артели, было объявлено «искусством будущего». Именно с их работами страна выступала на Международных выставках в 1920-е годы, удивляла европейцев и получала призы. Вероятно, можно сказать, что этим была реально поддержана известная со слов Клары Цеткин фраза В. Ленина «в каждом следует пробудить художника».

«Пробуждали художника» для выхода в «светлое будущее» по-разному. Слова В. Маяковского «через четыре года здесь будет город сад» твердили все. Путей для строительства этого сада (модернизируя этот порыв, скажем – этой закрытой от всего остального мира *зоны*) было несколько.

История движения «бойчукистов», анализ их программ в современном отечественном искусствоведении уже осуществился, в первую очередь в работах нашей киевской коллеги, доктора искусствоведения Татьяны Кара-Васильевой. Бойчукистам посвящена и диссертация нашей коллеги Людмилы Соколюк (мною была дана в свое время официальная рецензия на эту работу). Говорю о «бойчукистах» и я в своей книге 1999 года (переиздана в 2004 году) книге «Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы».

Действительно, первое послереволюционное десятилетие в наших широтах было особым временем. Иллюзия строительства Нового Мира, воистину – Нового! – овладела после нескольких лет гражданской войны людьми и была закреплена в словах официального государственного гимна. Осуществлялись слова «мы наш, мы новый мир построим...». Привлекательность «Интернационала» известна: он собирал под свои знамена немалое число людей. Но в этих словах изначально содержалась и драма. Она таилась вовсе не в самой программе «бойчукистов», возникшей за десятилетие до Первой мировой войны, а в ее претензии быть единственной, официально поддержанной властью и принятой всем населением культурной программой в строящемся Новом мире. Разворачивалась утопия: «мы рождены, чтоб сказку сделать былью».

Весь предыдущий путь развития изобразительного искусства объявлялся неким «предисловием» в книге «Большая история». Это было в духе переживаемого страной момента, изобразительные системы первого послереволюционного пятилетия спорили за «единственный путь развития культуры» в стране, победившей

революции. Установка Михаила Бойчука ничем не отличалась в этом смысле от установки Василия Кандинского или Казимира Малевича. По-разному, но все они стремились вписать во всех смыслах «новую страницу» в историю человеческой культуры и боролись за универсальную поддержку своей программы со стороны официальной власти. Само «место» было расчищено шквалом Первой мировой войны, революционного переворота и несколькими годами гражданской войны. Мысли разворачивались в сторону утопических проектов, речь шла о небывалом, о фантастическом.

Бойчукистов отличало тематическое, конкретно-изобразительное начало, они противостояли программам абстракционизма как Кандинского, так и Малевича! Бойчукисты объявляли программу «народности», понятой буквально, они стояли за искусство, творимое руками «необученных». Опорой им могли служить слова, записанные Кларой Цеткин за В. Лениным: «в каждом следует пробудить художника...».

Но художники с иным прошлым (тоже, кстати сказать, «народолюбческим»!) в это же время и тоже активно требовали для себя правительственной поддержки. Они объединялись в разного рода союзы и ассоциации. И они, как известно, битву за внимание нового правительства и новых слоев общества, выдвинутых на сцену после окончания гражданской войны, выиграли.

Появившаяся в городах новая публика хотела внятного, понятного для себя языка. А новая власть, в свою очередь, хотела получить в свои руки некий инструмент для формирования послушного ее видам на будущее «нового человека». Это до поры до времени получалось, потому что появившийся на свет Homo soveticus ничего другого в своей жизни не видел. Годы войны стерли из его памяти все «другое». Не только религиозное искусство (оно уничтожалось!), но и все иные скопившиеся в музеях или экспроприированные в годы революции ценности уходили (часто – нигде неучтенными!) в музейные запасники.

Довольно быстро сложился изобразительный метод, поощрявшийся властью, это был «социалистический реализм». Его история известна, а его поразительное сходство с возникшим в 1930-е годы официальным искусством Третьего Рейха в Германии стало темой больших европейских выставок конца XX – начала XXI в. Метод визуальной убедительности был введен в историю официального имперского искусства Европы. Добавим, что для широкой публики это искусство имело и по сей день имеет (вспомним Музей Шилова в Москве, на Волхонке!) определенную привлекательность, его носители и ценители живы, сейчас они постарели, но живы. У них есть своя публика.

Но вернемся в 1920-е. Время шло. Бойчук и некоторые члены его группы были расстреляны в 1930-х годах, в обвинительном заключении фигурировал «шпионаж в пользу иностранной разведки». Кандинский уехал. Малевич был физически изуродован во время своего короткого ареста и умер в забвении. Все трое вошли в историю искусства Европы, за каждый оставленный ими штрих сегодня соревнуются музеи. Они – классики современного искусства европейских стран. Но подумайте, какими разными были программы этих лидеров! Сближало одно – радикальность, претензия на «единственно-верный путь», на поддержанное послереволюционной властью господство. Номер, как известно, не прошел. В изобразительных искусствах победила программа «все как в жизни, но много лучше».

Начиная с 1930-х использование наследия народного искусства, его интерпретация, попытки развития его приемов и мотивов ушли в область предметного творчества. Так профессиональное декоративно-прикладное искусство и художественная промышленность в СССР стали едва ли не единственной ареной поддержки важнейшей линии в национальной культуре, начатой великими именами живописцев.

Это было возможным потому, что мир предметов располагался вне повышенного внимания власти, он не казался «идеологически важным». Позже, после смерти И. Сталина, в конце 1950-х, возникла неизбежность перемен. Строительство типового городского жилья (поначалу, как мы знаем, весьма убогого) насыщалось новыми по типу предметами, их «деловая» форма была уже разработана заводскими художниками-прикладниками и понятие «среда» включало теперь и жилье, и его начинку [4].

Открывалась новая страница.

Артельное-рукодельное «народное искусство» (теперь надо бы поставить этот термин в кавычки, говорящие об его очевидной условности!) было одним из средств ввода мастеров-самоучек в область создания массового предметного творчества. Так реанимировалась и определенная преемственность в среде умолкнувших почти на весь XX век иконописцев! Сегодня, как мы знаем, мастера, ищущие контактов с церковью, снова находят себе работу в активно идущем храмовом строительстве. Но здесь подробно говорить об этом мы не будем. Может быть, стоит только сказать, что появление новых христианских храмов и небольших часовен на месте разрушенных становится новой страницей в истории современного отечественного искусства и требует от нас ответственного анализа. Это особая тема.

А как же обстоят дела с самоучками? Как и в недавнем прошлом, работы городских маляров и создателей вывесок собираются этнографами и входят в коллекции небольших городских музеев. Обойти их теперь уж никак нельзя, потому что к их числу относился самый крупный из мастеров, олицетворивших тему этих наших заметок, **Пиросмани**. Специалисты боятся снова проворонить гения.

Зададимся вопросом - что же происходит, когда самоучка – гений? Фигура **Нико Пирасманишвили** не случайно требует от нас отдельного разговора. Точно так же, как отдельного «монографического» анализа требует (и давно уже добился в европейском искусствоведении) «**Таможенник Руссо**». Точно так же, как в другом содержательном и пластическом репертуаре выступила и утвердилась на наших глазах **Ганна Собачко-Шостак**.

Разглядывая наследие этих призванных в искусство и не получивших академической школы людей, мы можем сказать о важном, хотя и «периферийном» смысле всех существующих видов искусства, взятых в их сумме. Известно, что избавление от личных фобий и кошмаров, окружавших выделенного из мира природы Человека, был занят «Хоровод муз», окружавших Аполлона. Хоровод этот был важнейшим из собственных изобретений человека! Изобразить поразивший тебя кошмар, страшный сон, бредовое видение и тем самым освободиться от него — вот в чем была изначально одна из функций Мира искусств.

Психоаналитики считают, что именно через искусства человек избавлялся (и избавляется по сей день) от навязчивых кошмаров. Он их вспоминает, осмысляет и оформляет словесно, он делится ими с врачом и исчерпывает свой страх. Есть и другой путь: человек рисует свой постоянно повторяющийся сон и исчерпывает травму таким образом. Рисует неумело, как и каждый самоучка, но с особой пронзительной убедительностью пораженного ужасом, навязчивым ужасом, существа. Многие из нас хранят в своем личном опыте такого рода воспоминания. Это мелькает иногда в сохраненных родителями детских рисунках.

На этом материале построена изданная на русском и английском языках и ставшая классикой книга нашей покойной коллеги Наталии Шкаровской «Народное самодеятельное искусство» (Издательство «Аврора» – Ленинград, 1975). В английском переводе эта книга предлагается под другим названием «Amateur Art». В этой разнице смыслов, предложенных уже на титульной странице на-

званий, мы должны разобраться сами. О чем мы говорим в каждом отдельном случае, рассматривая конкретные работы «необученных»? Сам материал, даже собранный в сквозной иллюстративный ряд, распадается на группы и позволяет именовать его по-разному. **Наивные** – да, **необученные** – да, **«базарная»** живопись и роспись на предметах, продающихся на ярмарках и открытых рынках-толкучках в провинции – конечно же и они. А ведь есть еще один достаточно хорошо изученный сектор – **рисунки заключенных**. Я полагаю, что позволителен любой из перечисленных в названии книги Шкаровской терминов, все они у нее расположены под общим куполом.

Переведем ненадолго взгляд на некоторые явления в современном изобразительном искусстве. Напомню, использовать приемы народного творчества – это одно, а отождествлять себя с ним – совсем другое. Но именно так живет и работает художник Евгений Лещенко. Он окончил Киевский художественный институт по классу живописи под руководством Татьяны Яблонской, поселился в городе Кривой Рог. Постоянно участвовал в выставках за рубежом и неизменно пользовался успехом у зрителей, прчем самых разных по возрасту и культурной ориентации. Сотрудничал с известной киевской галереей «РА» как один из наиболее «раскрученных» ее художников. Неожиданность, оригинальность, парадоксальность — вот что, по-видимому, ошеломляло и привлекало в работах Лещенко. Но не только.

Колористический дар? Несомненно. Попытка представить весь органический мир на малой плоскости холста и охватить корни-клубни, стволы-цветы, небо и живых тварей в едином ритме? Да, и это. Умение зарифмовать все реалии в небольших по формату композициях, способных украсить дом, заменить собой окно, рассказать зимой о лете, осенью о зиме? Да, конечно же, и это.

Но есть в ярких полотнах Евгения Лещенко и особая магия, нечто сверх декоративных качеств. Есть испуг ребенка перед открывшимся миром природы, когда кузнечик огромен, кролик таращится с неожиданной злобой, кошка становится тигром, а петух крупнее дерева и может клюнуть в лицо, ведь ты рядом с ним такой маленький, его клюв рядом с твоей щекой... Даже автопортрет художника смотрит на нас из буйной листвы настороженно, в духе фото на личном деле!

Таков мир этого художника. Мы ощущаем его изолированность, но мы чувствуем за его картинами и дальние планы: фон народного искусства, и творчество самоучек-примитивистов. А главное, мы узнаем и себя, свои детские мечты о добрых говорящих животных, свои страхи перед неожиданными открытиями в окружающем мире...

В свое время Анри Руссо, первый из прославленных европейским искусствознанием живописец-примитивист, сказал открывшему его для парижской публики Пабло Пикассо: «Ты закрываешь всю историю изобразительного искусства, я начинаю его новую историю. Ты – классик, я – современный мастер...». Или что-то в этом духе. Этого, как мы знаем, не произошло тогда, когда было сказано, но не сходный ли процесс вторжения каждого желающего в область профессионального искусства мы наблюдаем сейчас? Экран компьютера позволяет любому подростку перекомпоновать и дополнить историю изобразительного искусства. Что и делается. (*Напомню, что речь идет об искусстве европейского типа. Реагирует ли на появление Новой эры искусство Китая или Индии я просто не знаю. Да и не о них сегодня речь).* Смешно сказать, компьютер пробудил в каждом художника, воистину в каждом своем пользователе в Европе и Америке! Не это ли имел в виду В. Ленин?

Но надо ли превращать Ленина в ясновидца? Вряд ли стоит это делать – в истории европейского человечества похожий слом на границе культурных миров уже был. Вспомним, что именно для передачи большинству людей, для создания

единого христианского мира, изобретались национальные алфавиты. Первые апостолы были простецами, они владели устным словом, они знали, о ком и о чем хотят поведать, но сами, как известно, были малограмотными. Религия рабов и угнетенных. Новые алфавиты активно создавались, они отражали фонемы родного для прозелитов языка. Так по инициативе первых христиан-просветителей возникли армянский, грузинский, в Северной Африке – коптский (слоговое письмо Эфиопии). За этими алфавитами стоят первые пропагандисты-христиане, которые и стали первыми национальными святыми.

В Киеве эту давнюю историю знают лучше, чем где-либо в пространстве Восточной Европы! Славянский алфавит, кириллица, был изобретен с одной целью – оградить догмы христианства от вариантов и кривотолков и создать для верующих канонические тексты. Кирилл и Мефодий стали национальными святыми.

Охватила ли письменность всех верующих? Конечно, нет. Мы должны отдавать себе отчет, что появление многочисленных сектантских движений на нашей территории было связано, кроме прочего, и с тем, что традиция устного пересказа нового вероучения на необозримом пространстве Восточной Европы неизбежно вела к его достаточно вольной трактовке, создавались многочисленные секты (молокане, беспоповцы и др.). Вероятно, можно сказать, что раскольники создавали «народное христианство» и аналогия с «народным искусством» тут вполне очевидна, во всяком случае, она возможна. Современное телевидение время от времени сообщает нам об обнаруженных в таежных лесах группах укрывшихся там давным-давно старообрядцах. Но как далеко может заходить эта аналогия можно сказать только после углубленного и лишенного предвзятости изучения сект. Пророки существуют и сегодня, вспомним описание собиравшего толпы современного косноязычного пророка в романе Лоуренса Даррелла «Маунтолив» (С.Пб, ИНАПРЕСС, 1996).

Но обратим внимание на имена поистине великих «народных мастеров», которых мы уже упоминали в этом тексте. О Ганне Собачко-Шостак многие присутствующие здесь искусствоведы уже говорили в своих работах. О Марии Примаченко в нашей литературе тоже говорилось не раз, в том числе и мною, правда, не специально, а в связи с тем обожанием, которое вкладывал в это имя начинавший в Киеве свой профессиональный путь кинорежиссер Сергей Параджанов [5].

Но есть мир, обладающий для искусствоведа особой магией, – **Нико Пиросманашвили.** Кто его не знает и что мы о нем знаем? Здесь я хочу отметить сразу несколько хорошо известных в нашей среде биографических, но, безусловно, «судьбоносных» моментов этой жизни.

Он умер от голода в Тифлисе в 1918 году и его окоченевший труп был найден под лестницей, в конуре, которая служила ему пристанищем. Эффектное начало для отечественной истории, согласитесь, типичное начало! Застреленный на дуэли Лермонтов сутки лежит под дождем...

Он стал предметом шумного спора о чести открытия между братьями Зданевичами, Мишелем Ле Дантю и Жоржем Якуловым. Первым автором книги о великом самоучке был Кирилл Зданевич (Зданевич К.М. Нико Пиросманашвили. – М., 1964).

Последние известные мне публикации о Пиросманишвили принадлежат Эрику Кузнецову (Кузнецов Э.Д. Пиросмани // «Искусство», Ленинградское отделение, 1984). Тяжбы такого рода в истории европейской культуры хорошо известны. Гомер... семь городов все спорят и спорят о месте его рождения.

Он был автором трактирных и ресторанных вывесок и специалисты полагают, что многие работы этого жанра, собранные под его именем Музеем искусств и Музеем этнографии в Тбилиси принадлежат не ему одному (такое тоже известно в ис-

тории европейской культуры: чем тебе не Шекспир как самый известный в Европе коллективный автор?)

В Париже были восхищены показом этих вывесок, но наши французские коллеги без труда разбили их на стилистические группы. Внутри каждой была своя сумма приемов, своя рука, а то и несколько рук. Справедливый урок всем, кто занимается самоучками.

Важно другое: трактирные вывески, выполненные на клеенках, с надписями, трогающими своей пронзительностью, простодушием (и неграмотностью!) представили всем нам мир выдающихся талантов, не получивших, по ряду биографических причин, профессиональной (читай – академической!) подготовки. Свободных от школы! Это создавало острую новизну пластического языка, хотя одновременно говорило и об определенной ограниченности.

(В таком качестве можно расценивать и современный нам этап – этап, который переживает на наших глазах вся культура при ее сравнении с историческим прошлым. Напомним, стоящий со свитком в руке оратор, этот интеллигент европейской античности, однажды сел на складной стул, согнулся в три погибели и стал записывать, поглядывая вверх, некие тексты (часто под диктовку присутствующего здесь в виде разорвавшего облако ангела). Люди писали, переписывали, печатали и читали две тысячи лет, вплоть до XX века, когда были изобретены компьютеры! Сегодняшний умник не ораторствует и не пишет-читает, он живет, вперяясь в экран компьютера. Теперь он говорит, читает, пишет и переписывается со всем миром. Культуру прошлого он получает во всем ее объеме, но в «сокращенном виде», из того же экрана.

Свиток, книга, экран – вот инструменты разных культурных эпох. К новой по типу культуре подключены сегодня огромные слои населения. Они молоды, энергичны и готовы отождествить свой кругозор со всей открывшейся перед ними вселенной. Предыдущее, все что было до них, они обозначают словом «предки». Однажды, как мы знаем, это уже было.

Я вспоминаю сцену из своего личного опыта: в развалинах монастырских стен в Армении можно было увидеть базальтовую голову поверженной статуи римского императора. Это был Тиберий. Для первых христиан это был просто подходящий для строительства камень. Впрочем, так Тиберию и надо).

Художниками, открывшими миру наивное искусство, были мастера, вовлеченные в уже упоминавшееся нами начинание отечественной культуры начала XX века, они искали новый изобразительный язык для контакта с новым зрителем, они нашли этот язык и, более того, нашли его носителей. Сами они вошли в число «пионеров искусства XX века», в начале нашей статьи мы уже говорили об этом. «Обученные» увлеченно играли в «Необученных» и закрепили за собой термин «**неопримитивизм**», войдя в залы крупнейших европейских музеев (Первые имена здесь Михаил Ларионов и Наталья Гончарова).

Но мир самоучек, если они были гениальны, имел свое собственное пространство действия. Стало очевидным его семейное сходство с миром практически исчезнувшей в советские годы православной иконописи. Сегодня она оживает на наших глазах, развивается и быстро обнаруживает свою идейную и деловую многоярусность. Монастыри в качестве заказчиков действуют по-разному, при размахе возникших задач одних художников-монахов оказывается недостаточно.

Дело авторского прочтения евангельских сюжетов, отмеченное у нас именами Александра Иванова, Михаила Врубеля и Ге-Васнецова-Нестерова, сегодня продолжается, Но продолжается и принципиально ориентированное на традиции православных монастырских росписей дело. Оно осуществляется принявшими

постриг людьми, но и работающими по договору с церковью профессиональными художниками. Тут мы вступаем на горячую почву и выходим, пожалуй, за пределы объявленной в заголовке этих заметок темы.

Но рискнем. У затронутой по касательной темы, темы «художник-монах», есть обширное прошлое. Сама тема подводит к сюжету, возникшему без малого две тысячи лет назад – позировала ли Богоматерь Святому Луке-евангелисту? Да, она позировала, но только в одном случае – если ты веришь в это.

Но разве не в наши дни, не при нас развернулась тема подлинности изображения, или скажем – отпечатка тела снятого с Креста Спасителя на всем известной Туринской пелене (Туринской Плащанице)? Пелену показал Ангел, сидящий у опустевшего гроба, ее увидели три девы, пришедшие к гробу, они-то и оповестили апостолов о Воскресении Христа!

Плащаница была доступной в течении какого-то количества времени, с нее брались соскобы, она изучалась. В московской газете «Жизнь» №5 (15) от 7 февраля 2001 года были опубликованы «сенсационные результаты исследования Института криминалистики ФСБ» под заголовком «Эксперты ФСБ доказали существование Христа».

Так называемая Туринская плащаница, в которую согласно преданию было завернуто снятое с Креста тело Иисуса Христа, оказалась подлинником, относящимся к первому веку нашей эры, а не более поздней подделкой. Добавим – именно нерукотворный портрет Христа на Плащанице лег в основу его канонического иконного изображения.

История самой Плащаницы известна. Она хранилась лично у апостола Петра, он передал ее своим ученикам. Они в свою очередь подарили ее Абгару V, который был царем независимого государства Эдесса (ныне город Урфа на территории Турции). Приняв этот дар, парализованный царь исцелился и стал христианином. Святыню чтили и берегли. В 216 году во время осады Эдессы ее замуровали в нише над западными городскими воротами. Отыскали Плащаницу лишь в У1 веке и вскоре переправили ее в Константинополь, а затем в Иерусалим. Ее точное описание оставил епископ Галльский, он видел ее во время своего путешествия в Иерусалим в 640 году. Изображения Плащаницы сохранились в европейской книжной миниатюре ХП века.

До 1204 года Плащаница принадлежала Православной церкви. Позже, во время Крестовых походов, ею завладел орден Тамплиеров («Храмовники»), а после захвата Иерусалима арабами святыню вывезли в Европу.

С ХУП она хранилась в Кафедральном соборе в Турине. В 1988 году Ватикан позволил взять частицы плащаницы для радиоуглеродного анализа. У химиков были сомнения в ее датировке. На подлинности Плащаницы настаивали наши специалисты, это и были эксперты ФСБ, которых, как мы знаем, трудно заподозрить в фальсификациях в пользу церкви.

Известно, что папа Иоанн-Павел II сначала предоставил, а затем прервал своей властью это изучение. Вопрос был переведен им в другую плоскость: если ты веришь - вот тебе погребальная пелена, в нее было завернуто тело Христа, его мучили, он погиб на Кресте. Это зримое доказательство существования Христа-человека. Но если ты не веришь – убеждать тебя церковь не станет. Добавлю, что сюжет этот все мы знаем наизусть по роману «Мастер и Маргарита». Читаем и перечитываем бессмертный булгаковский текст, разговариваем с Пилатом и идем с ним по лунной дорожке.

Однако не будем слишком далеко уходить от своего предмета, от творчества «наивных». Вовсе не все они сегодня снова стали иконописцами-богомазами. Своя Тема в культуре у них была и остается, и даже не одна, а несколько тем.

Они «Наивные», они же «Необученные», они «Любители» («Аматеры»), они и просто «Народные», и «Самодеятельные художники». С них начиналось Искусство в незапамятные времена, но они же прошли через ярмарки и рынки и вышли на экраны компьютеров, превратив практически каждого «пользователя» в художника.

Но вернемся к Пиросмани и повторим вопрос: как быть нам, пишущей об искусстве братии, если «необученный», «наивный» и «самодеятельный» художник гениален?

Наталия Шкаровская в своей упомянутой выше книге размещает всех, кого знает, с кем встречалась в своих многочисленных поездках по огромной стране. Она смело публикует их под общей обложкой, называя их в тексте любым из упомянутых выше терминов и не привязываясь прочно ни к одному из них. Между тем, стоило бы!

Ведь именно дифференцированно говорит о собранных в ее книге авторах в своем вступительном слове к ее работе Михаил Алпатов. Мерилом оценки наследия каждого «самодеятельного» художника Михаил Владимирович считал его личное *дарование*. Таков был его критерий и он был общим для всех, вне зависимости от среды, в которой трудился мастер, от школы, которую он получил или не получил. Таков был подход Алпатова при оценке профессионалов и «наивных», без разницы!

(Между делом замечу, что именно этот подход позволил Алпатову стать автором четырехтомной «Всеобщей истории искусств». Она была сенсацией 1950-х (первый том вышел в 1948 году), она вызвала поток критических рецензий, «марксисты» кипели и взялись за перо. Я сказала бы, что именно эта *авторская, алпатовская история пластических искусств* вызвала к жизни в следующие десятилетия создание многотомных Историй изобразительного искусства на русском языке, а позже – в республиках. Они, конечно же, были сильны своим охватом, своей полнотой. Но сегодня нам очевидна и их принципиальный дефект: главы, созданные талантливыми исследователями, перевешивали другие разделы, в памяти читателей запечатлевался только их материал, а вяло написанные разделы не трогали читателя, целые разделы не будили в нем отклика и не входили в его духовный кругозор.

Михаил Владимирович считал себя посредником между безмолвным пластическим искусством и читателем. Пропуская через себя идейные и эмоциональные качества произведений, их задачу и пафос он передавал «из рук в руки» любому знающему русский язык читателю. Искусствовед при таком понимании своей задачи становился в первую очередь *посредником* между художником и публикой, медиатором. Разумеется, наша специальность требует эрудиции, но здесь было доказано и другое – она требует особой литературной одаренности.

Цех, как мы знаем, незамедлительно выдвинул коллективные высказывания по каждой, коренящейся в истории пластических искусств теме. Шеститомная «Всеобщая история искусств» (1956–1966) девятитомная История искусства народов СССР (1971–1982) – все мы принимали участие в этих работах. Но одновременно шли и другие построения.

В Европе (и довольно быстро затем у нас в стране!) начал складываться принципиально иной подход к нашему делу. Новую платформу и, кстати сказать, новую лексику описания и анализа объекта изобразительного искусства, предлагали *структуралисты*. Вчерашние марксисты у нас в стране присоединились к ним и быстро сменили свои цитатники. Продержалось это увлечение, как мы знаем, не долго, и можно только сожалеть, что одаренные наши коллеги (среди них Моисей Самойлович Каган) остались внутри этих четко огороженных пространств.

Структуралисты уходят из работ наших искусствоведов, мы больше их не «развиваем». А Алпатов остается.

Вернемся же к нашим «наивным» и передадим слово Алпатову:

«...что является критерием отнесения того или другого художника к «наивному искусству»? На первый взгляд все решается осень просто. Если художник не прошел профессиональной выучки, значит он должен быть отнесен к числу «наивных» живописцев или скульпторов. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что этот критерий очень зыбкий, недостаточный. В истории искусств известны мастера, которые не учились в академиях и в мастерских художников-профессионалов, а между тем стали классиками искусства. Следовательно, биография художника не может быть признаком отнесения его к профессиональному искусству. По-видимому, критерий заключается в самом характере того, что создает художник. А это значит, что есть признаки творчества, по которым можно узнать мастера «наивного» искусства. В наивном искусстве больше прирожденной непосредственности, чем благоприобретенного мастерства...

Основой оценки творчества, будь то профессиональный или самодеятельный художник, служит его талант» [6].

Так Алпатов выводит нас к идее равенства великих мастеров, независящего от характера их выучки. Да, колорит Руссо связан с традицией французской живописи, а за спиной Пиросмани стоит иранский портрет эпохи династии Каджаров. Но эстетическая оценка их наследия, как и наследия любого художника, должна исходить из качества новизны и масштаба личного таланта. Именно талант создает братство в среде людей творческих.

На первый взгляд наглая фраза Анри Руссо, обращенная к Пикассо (мы ее уже цитировали), вполне убедительна и сегодня, в наш век компьютерного перехвата и присвоения чужого сочинения любым пользователем. В разговор вступают новые действующие лица, в руках у них новый инструментарий. Но если мы люди науки, если мы историки, мы должны трезво анализировать положение, а не впадать в меланхолию и кручиниться. Надо признать своего рода предвидением давние слова Анри Руссо – у искусства «наивных» в наши дни обнаружилась перспектива, число его прозелитов неуклонно растет.

Но хочется выдвинуть и обсудить еще один вопрос, брошенный нам, историкам искусства, сегодня.

Смысл культуры прошедшего столетия (во всяком случае – второй половины столетия) был в противоборстве с официальным и общепринятым. Была утверждена оппозиционность как двигатель, как принцип. Была утверждена программа постоянного обновления.

Слово «самовыражение» для художников Европы и США и у нас в стране, для наших «нонконформистов» было ключевым, оно определяло смысл и цель творчества. У этой программы был исторический подтекст – середина века показала человечеству, что такое тоталитарные режимы, что такое массовая одержимость идеей и направленный «злым пастырем» энтузиазм, что такое массовые лагеря уничтожения и борьба с инакомыслием. В противодействии массовому сознанию возникала программа индивидуального выражения, подчеркнуто-личного высказывания, подчеркнутой сосредоточенности на себе и своих чувствах.

В XX в. (будем его отсчитывать, как это делали Анна Ахматова и Александр Солженицын с 1914 года и закончим распадом СССР!) эта слитность с историей носила решающий и трагический характер. Сегодня мы – другие, репортажи из Северной Кореи мы смотрим с любопытством, уже не связывая их с собой. Мы не ищем массового зрителя-ценителя, мы говорим только «со своими». Как относится к этому?

Если считать искусство приглашением к диалогу (а это так), то второй участник диалога, зритель, должен учитываться. Затевать с ним разговор надо так, чтобы он понял и ответил на вызов. Круг людей, понимающих современную пластическую форму (чаще всего это различные версии экспрессионизма, но не только они!) требует постоянного обновления и расширения. Если искусство - язык связи и общения, а не жаргон, «феня», которую могут понять только посвященные, вопрос его внятности один из центральных.

Само слово *язык* понимается сегодня по-разному. Ведь появился *компьютерный язык*! Его никогда раньше не было! Может быть искусство требует сегодня от публики заучивания каких-то знаков и издания учебников, чтобы начать «работать»? Я не исключаю подобного этапа в развитии пластических искусств. Это было в прошлом, таковы все варианты религиозного искусства, канон основывался на правилах.

Но будет ли в таком случае искусство оставаться тем универсальным языком, который, начиная с Нового времени, служит людям для взаимопонимания? Известно, что после разрушения Вавилонской башни языков стало много, а пластический язык переводов не требует! Но так ли это сегодня? Вспоминая большие экспозиции и сводные ярмарки изобразительного искусства, можно сказать, что они выглядят своего рода полигоном, на котором испытываются все скопленные за историю и современные модели пластических искусств. И неизвестно за какой будущее. Пушкинский вопрос «куда ж нам плыть?» остается, как и все вопросы великих поэтов, в силе, он актуален как никогда.

Публика меняется, но апелляция к ней остается в силе. Я (художник) без ТЫ (зритель) не существует, они взаимозависимы и взаимопроницаемы. Вопрос, кто этот ТЫ для современного искусства представляется мне пока открытым [7].

[1] Хочу сделать отступление и остановиться на явлении, малоизвестном у нас в стране – живописи упомянутой группы «Кобра». Группа возникла после второй мировой войны в Копенгагене, Брюсселе и Амстердаме одновременно. Это были соратники – художники, которые хотели открыть новую страницу в искусстве Западной Европы, обновить его, создать некий «новый путь». У нас в стране они были впервые показаны с опозданием, в 1997 году, в залах Государственной Третьяковской галереи. Это было «другое искусство», или, выражаясь ставшими крылатыми словами Иосифа Бродского из его Нобелевской речи – это был «другой путь». Он продолжает прощупываться и сегодня.

[2] Повторю – именно с восторженного одобрения Роуля Дюфи началась биография такого выдающегося народного мастера Украины (читай – художника-примитивиста), каким была Ганна Собачко-Шостак. Хочу отметить, что исключительное цветовое богатство колорита, сохраненное народными мастерами, стало тем вкладом в отечественное искусство, который вполне мог быть зачеркнут «ахровскими» программами с их установкой на позднее передвижничество, простоватой бытовой интонацией, фотографической узнаваемостью и полным равнодушием к цветовому богатству видимого мира.

[3] Задачу постоянного обсуждения предметного мира, тиражного и малосерийного выпуска фабрик и заводов художественной промышленности взял на себя журнал «Декоративное искусство СССР». Регулярно издающиеся труды НИИ РАХ, в числе которых были 10 сборников научных статей, книг8и публикаций документов и др.

[4] Отвлечемся чуть в сторону. Современное телевидение время от времени сообщает нам об обнаруженных в таежных лесах группах укрывшихся там давным-давно старообрядцах. Точно так же, не выходя за пределы нашего сюжета, скажем, что влияние на умы такого текста, каким был постоянно переписывавшийся и переиздававшийся «Краткий курс истории ВКП(б)», навязчиво подменявший собой религиозные канонические тексты, было велико. Оно преодолевается с трудом и в известном смысле действует по сей день.

[5] Я имею в виду и последнюю свою статью «Параджанов и другие. Жизнь как спектакль», напечатанную на основе прежних публикаций в сборнике «Н.С.Степанян. По дорогам искусства. Список основных печатных работ (1955-2000). Библиографический справочник». Москва. ИИКЦ «Эльф-3». 2006. С. 74-96.

[6] Цитата взята нами из вступительного текста, предваряющего книгу Натальи Шкаровской («Народное самодеятельное искусство», Издательство «Аврора». Ленинград. 1975. С.6).

[7] Известно мнение, что изобразительное искусство исчерпало себя и исчезнет с карты культуры. Не думаю. Область воспитания человеческих чувств остается одной из главных нагрузок, возложенных на культуру и на искусство, как часть культуры. От этой нагрузки можно отмахнуться только на какой-то срок, уйти от нее невозможно.

Оксана Федина

УКРАЇНСЬКИЙ КОСТЮМ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ: ТЕОРЕТИКО-ЕСТЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ
(до 130-річчя від дня народження Олени Кульчицької)

Теоретико-естетичний аналіз є важливою складовою методики вивчення традиційного народного (чи історичного) костюма як твору декоративно-ужиткового мистецтва. Він передбачає вивчення образного змісту костюма, характеру його стильового вирішення та системи композиційних засобів (художньо-образний та формальний рівень). Особливий інтерес викликає теоретико-естетичний аналіз ансамблів українського народного вбрання кінця XIX – початку XX ст. у контексті розвитку вітчизняної художньої освіти, теорії та практики сучасного дизайн-проектування.

Із цього погляду на особливу увагу мистецтвознавців, дизайнерів, художників заслуговує серія акварелей – малюнків народного одягу західних областей України відомої української художниці Олени Кульчицької [1], 130-річчя від дня народження якої відзначили 2008 року. Силою свого художнього бачення вона змалювала передусім розмаїття образів народного вбрання українців (на відміну від фіксації його етнографічних особливостей). Образ костюма в її графічних роботах сприймається як цілісна система світобачення народу, виражена у своєрідному синтезі багатовікових культурних традицій, який і визначає характер ансамблевого вирішення українського народного костюма цього періоду, його стилістичні та композиційні особливості. Важливим моментом тут є відображення органічного зв'язку людини і костюма, притаманного художній системі ансамблю, якою є український народний святковий костюм кінця XIX – початку XX ст. Замальовки О. Кульчицької є багатим матеріалом для дослідження традиційного народного одягу українців кінця XIX – початку XX ст. західних областей України з погляду його теоретико-естетичного аналізу, проблеми зображення й вираження в художній практиці. У цьому полягає неабияка мистецька й наукова цінність творчого доробку О. Кульчицької.

У її малюнках краса образу молодої жінки, наприклад, із с. Тишківці Городенківського району Івано-Франківської області, виражена передусім у гармонійній єдності її внутрішнього світу та характеру святкового вбрання. Прикметною ознакою цього костюма є ансамблевий характер його композиції – ієрархічна єдність компонентів, контраст і рівновага темного та світлого, гладкого та фактурного, білого та вишневого. Активність сприйняття локальних кольорів, різноманітність фактури матеріалів та прийомів декорування (тканння, різні техніки вишивки тощо), динаміка форм і ліній поясного одягу (обгортки й запаски) і головного убору (намітки) увиразнюють композицію святкового вбрання й творять відповідну естетику образу. Характерним тут є лаконізм виражальних засобів: простота силу-

етної форми одягу, двоколірність гами, незначна кількість оздоблення. У цьому – етика святкового вбрання молодої заміжньої жінки.

На локальному рівні художньо-стильові особливості святкового одягу жінки зі згаданого с. Тишківці виявляються передусім у характері оздоблення рукавів сорочки («червонятки»). Рівновага площин гладкого білого та вишиваного поля, мозаїчний характер вишивки (метричне чергування білих і темно-червоних квадратиків на них) підкреслюють стримано-святковий характер цього вбрання.

Святковий одяг жінки із с. Нирків Товстенького району сусідньої Тернопільської області є дуже подібним до покутського, як за образною характеристикою, так і за композиційними засобами виразності. Контрастне поєднання площин білого й червоного кольорів, ритм вертикальних складок запаски та сорочки, діагональних ліній обгортки та щільно вишиваних рукавів сорочки творять основу композиції даного костюма.

Характерним є головний убір молодої жінки з обов'язковою складовою – намітkою, вив'язаною в особливий спосіб. Він ніби складається з трьох частин – обручеподібної гофрованої смужки над чолом, верхньої частини на зразок очіпка та нижньої – у вигляді складок полотна, ритм яких повторює ритм разків намиста на грудях. У цілому головний убір надає костюму стилістичної виразності, самому ж образу молодої жінки – особливої величі та гідності.

Ще одним прикладом такого образно-стилістичного вирішення костюма є святковий одяг жінки із с. Дорогиничі Локачинського району Волинської області. Його характерні риси – лаконізм виражальних засобів. Камізелька темного кольору та яскрава червона спідниця композиційно врівноважують основні складові частини костюма. Виразності образу, ансамблевої завершеності, особливо святкового вигляду, як і в попередніх зразках, надає намітка. У характері цього головного убору виразно звучать культурні традиції давньоукраїнського періоду, зокрема естетика образів князівського вбрання.

Дещо інші стильові риси притаманні образу святкового одягу жінки із с. Суховерхів Кіцманського району Чернівецької області. Урочистий вигляд має головний убір – намітка. Комплекс шийно-нагрудних прикрас (із коралів і металу) надає образу костюма святковості. Білий кожушаний тричвертевий кептар (бунда) створює враження монументальності та ошатності. Барвистість колірної гами (поєднання доповнювальних червоного та зеленого кольорів), складний ритм горизонтальних, вертикальних та діагональних ліній у комплексі жіночого поясного одягу (шовкової хустки з тороками) підсилюють відчуття святковості. В ансамблевій єдності складових цього вбрання звучить естетика князівсько-боярського, купецького вбрання, із притаманною останньому показовістю, демонструванням рівня заможності (дороге хутро, шовкові тканини, багатство прикрас тощо).

Іншим є образно-стильове вирішення святкового вбрання жінки, коли основним компонентом головного убору, на відміну від намітки, слугує хустка. Виразність костюма тут досягається іншими композиційними засобами. Особлива святковість і вишуканість звучать в образі жіночого костюма із с. Команьче біля Сянока (Лемківщина). Насамперед, краса локального синього кольору в поєднанні з червоним та білим творить святковий, урочистий настрій цього вбрання. Накинутий на плечі жінки убрус, яскрава шийна «силянка» у вигляді широкого півкруга (імітація коштовної прикраси) та головний убір – велика біла хустка поверх очіпка, зав'язана на потилиці, є основними емоційно-насиченими складовими костюма, в єдності яких виразно звучать культурні традиції періоду Київської Русі. Ритм декоративних ліній та смуг «рясованих» полотняної спідниці та запаски (із фабричної тканини) збагачують композицію костюма й підсилюють монументальність сприйняття образу. Оздоблення лейбика підпорядковане звучанню нагрудної при-

краси. У цілому в образі цього костюма бачимо синтез естетики шляхетського вбрання давньоукраїнського князівського періоду та панського, міського вже нового часу.

Унікальним за своїм образним вирішенням є жіночий одяг із с. Яблунне Березнівського району Рівненської області. Естетика білого кольору, пропорційне співвідношення білого (свита з білого сукна) і родового червоного (вовняна спідниця й полотняна запаска), біла лляна хустка, вишивана на «рогах» і відповідно зав'язана, лаконізм декору (символіка червоного й синього кольорів) слугують основними засобами творення образу, у якому проявляються архаїчні культурні традиції українського народу. Вони пов'язані передусім з образом жінки-берегині, ідеєю життя, продовження роду тощо. Визначальною тут є символіка системи декорування, її обереговий характер – колірне вирішення, лаконізм оздоблення, місце розташування декоративних елементів тощо. Єдність етичного та естетичного відіграє головну роль у творенні ідеального образу молодої жінки.

Ще одним зразком народного костюма, цікавим з погляду теоретико-естетичного аналізу, є святковий одяг жінки із с. Старичі Яворівського району Львівської області. У його художньо-образній системі поєднані архаїчні риси давньоукраїнської культури з естетикою селянського та міського вбрання початку XX ст. Перші з них виражені в системі декору (домінування білого кольору, виразність червоного як оберегу, антропоморфний характер орнаменту, домоткані матеріали тощо). Короткий до талії каптан у поєднанні зі спідницею складають основу європейського міського вбрання, а білі запаска та хустка є елементами естетики селянського одягу. Особливої ошатності головному уборові й усьому образу надає бавниця, поверх якої пов'язана хустка. Бавниця – вишивана смужка полотна у вигляді обідка (імітація коштовної начільної прикраси подібно до корони) та спідниця-шорц, ткана у повздовжні кольорові смуги, визначають специфіку даного жіночого вбрання на локальному рівні.

Три ансамблі народного одягу, обрані для художнього аналізу, наповнені зовсім іншим ідейно-образним змістом, ніж попередні. Відповідно до регіональної специфіки їхнє стильове вирішення та засоби композиційної виразності мають свої особливості. Це – весільний одяг дружки із с. Старий Косів Косівського району Івано-Франківської області, весільний одяг молодої із с. Висова біля Горлиць, весільний одяг молодої з м. Городка Городоцького району Львівської області.

На відміну від жіночого святкового одягу, у дівочому головним образно-насиченим і емоційно-виразним компонентом виступає вінок. У його художньо-образній системі втілені ідеї краси, молодості, неповторності, унікальності, які знайшли своє відображення в образі розквітлої квітки, дерева, саду. У цьому – давня культурна традиція українського народу.

Якщо в основі композиції весільного одягу дружки із с. Старий Косів визначальними є активність червоного кольору, багатство й динаміка декоративного оздоблення, то образ молодої із с. Висова твориться за допомогою лаконічних композиційних засобів. Передусім контраст площин білої спідниці й запаски та мальовничого лейбика створюють враження святковості. Ансамблевої виразності надає вінок, пишно оздоблений різноманітними квітами та стрічками. У цьому образі вагому роль відіграє своєрідний синтез сільської та міської культур, виражений в єдності окремих компонентів убрання.

У художньо-образній системі весільного одягу молодої з м. Городка домінуючою є естетика міського вбрання. Кожух, укритий кольоровою фабричною тканиною, та «ясована» спідниця з такої самої тканини складають основу костюма та створюють враження монументальності. На особливу увагу заслуговує великий віялоподібний весільний вінок із дрібних квітів. У його формі, величині та декоративних елементах утілено образ

квітучого райського дерева – як символу високого духовного ідеалу згідно зі світоглядом українського народу. Розуміння цього є важливим для вітчизняного дизайну та моди, пошуку нових творчих концепцій проектування сучасного костюма.

На основі проведеного теоретико-естетичного аналізу традиційного жіночого святкового вбрання українців західних етнорегіонів – Покуття, Західного Поділля, Волині, Буковини, Лемківщини, Гуцульщини, Опілля (за малюнками О. Кульчицької) можна дійти висновку про своєрідний синтез народного (селянського) та панського (князівського, князівсько-боярського, купецького) вбрання в українському народному костюмі кінця XIX – початку XX ст. Він проявляється в поєднанні компонентів, які репрезентують культурні традиції архаїчного періоду української культури, Княжої доби та нового часу (на засадах паритетності, домінування, протиставлення). Кожному з ансамблів одягу притаманні свої стильові особливості, пов'язані з ієрархією традиційних чи модерних елементів та ступенем їхньої виразності. Визначальним, найбільш емоційно забарвленим і стилістично виразним компонентом є головний убір, основу якого складають намітка, хустка чи вінок. Зокрема намітка виступає найбільш характерним проявом естетики князівського вбрання давньоукраїнського періоду; хустка, поєднана з очіпком або бавницею, імітує дорогий князівський (князівсько-боярський) убір, підкреслюючи шляхетність ансамблю святкового жіночого одягу. Вінок, навпаки, підкреслює унікальність, неповторність, екстраординарність костюма.

У системі декору народного одягу українців західних регіонів, зокрема в символіці кольорів (поєднання традиційного білого та відтінків червоного або білого кольорів, червоного й чорного, червоного й синього), у характері орнаментальних мотивів, їхньому місці розташування приховано архаїчні риси світогляду. Також відображено особливості національного та регіонального українського народного вбрання.

[1] *Кульчицька О.* Народний одяг західних областей УРСР. – К., 1959.

Тамара Романова

ВІДЛУННЯ МОДЕРНУ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНОМУ ТА ДЕКОРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ
(за матеріалами виставки в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва)

Дослідження мистецьких стилів та їхній вплив на українське мистецтво на сьогодні є актуальним. Тому невипадково виникла ідея створення проекту «Відлуння модерну в українському народному та декоративному мистецтві». Ця тема недостатньо вивчена і викликає особливе зацікавлення у фахівців та шанувальників національної культури, що й стало приводом розгорнути в залах Музею українського народного декоративного мистецтва виставку, присвячену цьому явищу.

Спочатку був намір запросити до участі в проекті інші музеї. Із цією метою здійснено відрядження до Полтави для ознайомлення з колекціями краєзнавчого та художнього музеїв, які мають чимало пам'яток народного мистецтва зі стильовими ознаками модерну. Особливо цікавими є меблі з декорованим різьбленням і кераміка, виготовлені на Полтавщині.

З літературних джерел відомо, що вироби декоративно-ужиткового мистецтва з характерними ознаками «сецесії» зберігають у державних і приватних збірках

м. Львова. Яскравим прикладом таких творів є кераміка фабрики І. Левитського, що міститься в Музеї етнографії та художнього промислу інституту Народознавства НАН України [1; 30, 36, 115, 116].

Залучити твори з інших колекцій, для проведення виставки, – не вдалося. Через відсутність достатнього матеріалу не було можливості всебічно висвітлити загальну картину розвою «нового стилю» в Україні.

Модерн, досягнувши розквіту на зламі XIX–XX ст. в європейських країнах і Сполучених Штатах Америки [12, 86, 177, 262; 13, 73], у кожній національній культурі, зокрема й українській, мав самобутні прояви. Він сформувався в умовах бурхливого розвитку капіталізму, у часи загострення його протиріч, а також зростання національної самосвідомості народу. Стиль увібрав попередній художній досвід і розпочав структурні зміни в культурному житті XX ст., зокрема, відбулися осмислення новітніх ідей, пошуки інших форм, зближення різних видів і жанрів мистецтва [2, 557, 575; 13, 74]. Більш яскраво модерн проявився в архітектурі та декоративно-прикладному мистецтві.

Варто наголосити на основних ознаках стилю, властивих українському модерну, відлуння якого спостерігаємо у творах народного й професійного декоративного мистецтва. Ці впливи зберігалися впродовж тривалого часу: з кінця XIX ст. і майже до 70 років XX ст.

Головним засобом виразності художньої мови творів є орнамент переважно рослинного походження [2, 560; 5, 143; 12, 45, 61, 214], для якого характерні гнучкість хвилеподібних ліній та експресія. Такі особливості мають багато спільного з пластичною мовою стилю бароко, що був поширений в Україні [4, 38, 40, 42].

Насамперед згадані ознаки найкраще сприймають і розуміють на Лівобережній Україні, яка тоді входила до складу Російської імперії. Тому, мабуть, деякі процеси в російському й українському мистецтві відбувалися паралельно.

Розвитку художніх промислів у цій частині України, а також формуванню стильових напрямів, зокрема модерну, сприяли навчальні заклади, організовані губернськими кустарними земствами. Це художньо-промислові школи і художньо-ремісничі майстерні, які допомагали адаптації промислів до тогочасних умов [16, 75, 318].

Викладачами та художніми керівниками майстерень й артілей здебільшого були випускники російських навчальних закладів і Краківської академії, які впливали на стилістику виробів. На ґрунті навчальних майстерень діяльність професійних митців тісно пов'язувалася з творчістю народних майстрів.

Яскравим прикладом такої співпраці є роботи Ганни Собачко-Шостак і Параски Власенко із с. Скопці Переяславського повіту Полтавської губернії (нині с. Веселинівка Київської обл.), які працювали в навчально-показовій майстерні, заснованій Анастасією Семиградовою і художницею Євгенією Прибильською [3, 70; 4, 36, 42]. Їхні роботи в проекті були представлені в повному обсязі. Крім декоративних панно на папері, за ескізами майстринь у 30–40 роках XX ст. вишивали гладдю наволочки на подушки, скатертини. У творах цих талановитих народних художниць спостерігаємо своєрідну трансформацію модерну. Так, у Г. Собачко про відгомін стилю нагадують асиметричні ускладнені пластичні форми рослинних мотивів, динамічні вихороподібні композиції, напружена колористична гама.

У майстерні Наталії Давидової, с. Вербівка Київської губернії (нині Черкаська обл.), сформувались як художники Василь Довгошия та Євмен Пшеченко, які спілкувалися з відомою художницею Олександрою Екстер [4, 37, 45, 46; 5, 149; 16, 128, 129]. Творчість яскравих особистостей не залишилася поза обопільним впливом. Співпраця народних майстрів і професійних художників сприяла їхньому творчому самовираженню. Оригінальні роботи співзвучні естетичним і художнім

віянням часу. В їхніх творах орнамент виконує не лише декоративну функцію, а й має емоційне навантаження. Він стає самостійним носієм певного образу. Це ще одна характерна ознака стилю модерну.

В Україні мистецько-освітній рух охопив усі види ремесел: гончарство, деревообробництво, ткацтво, вишивку. Визначальну роль у структуризації мистецького спрямування відігравали широка популяризація національних традицій і нових пошуків завдяки друкованій продукції та виставкам, де також спілкувалися професійні митці й народні майстри.

Новітній підхід, трансформація традицій у вишивці наявні у виробах відомої майстрині Лукерії Цибульової із с. Баришівка Київської області. Вона навчалася в Полтавській земській навчальній майстерні, яку очолювала Віра Болсунова, відвідувала майстерню в Скопцях, де спілкувалася зі знавцями народного мистецтва Данилом Щербаківським і Миколою Праховим [9, 80, 81]. Використовуючи класичні народні техніки вишивки, майстриня сміливо застосовувала нові композиційні прийоми та кольорові поєднання.

Із другої половини XIX ст. в Україні набули популярності техніки вишивання «хрестом» [4, 35] і «гладдю» за малюнком, заздалегідь нанесеним на полотно. Узорами рослинного та геометричного характеру, запозичених із друкованих зразків і поширених по всій Україні, прикрашали предмети народного одягу – жіночі й чоловічі сорочки, очіпки. (Зразки такої вишивки експоновано на виставці. У систему народної орнаментики поступово проникли нові елементи, утворивши нові узори.

Яскравим прикладом реалізації синтезу мистецтв є будинок Полтавського губернського земства, споруджений 1903–1907 роках [4, 16; 16, 334, 354]. Автор проекту Василь Кричевський запросив до співпраці викладача Миргородської керамічної художньо-промислової школи ім. М. Гоголя Опанаса Сластіона й опішненських гончарів Івана Гладиревського і Федора Чирвенка [16, 336, 358]. Вони керувалися ідеєю створення в кераміці нового напряму на засадах народних традицій і принципах модерну, що виявилося у ставленні до матеріалу, захопленні стилізаторством орнаментики, запозиченої з народної вишивки, килимів, писанок тощо. Типова пам'ятка «українського модерну» позначилася на розвитку цього стилю у всіх видах декоративно-ужиткового мистецтва [14, 21, 22].

На кераміку Полтавщини, з одного боку, впливали смаки художнього керівника Полтавського губернського земства Володимира Черченка, який навчався у Строгановському художньо-промисловому училищі в Москві, з другого, – викладачів із Галичини, випускників Коломийської гончарної школи – Юрія Лебіщака, певний час працював в Опішному, і Йосипа Білоскурського, працював у Миргороді та Глинську [16, 120, 123, 124].

З-поміж гончарів Полтавщини вирізняється особистість Остапа Ночовника із с. Міські Млини (передмістя Опішного) [6, 58, 59]. Вироби талановитого майстра щодо вжитку традиційні – курильниці, свічники, мають вибагливі форми з ускладненим силуетом, рельєфними наліпами у вигляді людських силуетів і розет, що більше нагадують фантастичну скульптурну пластику. Його творчість – приклад самостійного, оригінального підходу до іноваційних настанов стилю модерну, на відміну від менш обдарованих майстрів, у виробах яких спостерігаємо ознаки еклектики.

Київське губернське земство створювало також пересувні зразкові школи-майстерні. Навчальна гончарна майстерня функціонувала в с. Дибинці (нині Черкаська обл.), куди до викладацької діяльності залучили місцевого гончаря Каленика Масюка, який навчався в Глинській інструкторській керамічній школі і був знайомий з опішненськими гончарями [16, 130]. К. Масюк захоплювався модернізованими формами й розписами посуду у вигляді асиметричних гілок із фантастичними

квітами, що відрізняються гнучкими лініями малюнка та динамічністю композиції [3, 69, 70].

Вплив новітнього стилю модерну знайшов специфічне відображення й у різьбленні Полтавщини. У 1911 році Полтавським земством було організовано столярно-різьбярську майстерню, де мистецтвом обробки деревини займалися відомі фахівці. Майстри виготовляли меблі, предмети декоративно-ужиткового мистецтва, прикрашали їх рельєфним орнаментом із рослинних і геометричних мотивів, виконаних технікою тригранно-виїмчастого різьблення.

Заслужений майстер народної творчості Василь Гарбуз, видатний виконавець плаского різьблення, досконалі орнаментальні композиції органічно поєднував із формами предметів [7, 53, 69].

Відлуння модерну знайшло втілення і в скульптурних композиціях, що пронизані експресивним ритмом і побудовані асиметрично – за принципом контрастного співставлення об'ємів. Саме скульптура особливо приваблювала талановитого майстра художнього різьблення Якова Халабудного із с. Жуки. Він створював оригінальні казкові та анімалістичні композиції. Стиль модерн надзвичайно вплинув на його пластику, це відчутно в композиційній ускладненості, побудованій на зіставленні контрастних форм, що надає творам напруження і динаміки, казково-романтичної піднесеності. Цікавим є прийом доповнення скульптурної пластики традиційним пласким різьбленням [7, 27–49].

У 1930-х роках у Полтаві створено артіль «Спорт і культура» з філією в с. Жуки [14, 28; 15, 16–18]. Поряд із Василем Гарбузом і Яковом Халабудним працювали їхні учні та послідовники, визнані майстри А. Голуб, П. Довгаль, І. Коваль, В. Лопатін, В. Парфенюк, В. Штих.

Твори полтавських різьбярів несуть не стільки утилітарну, скільки естетичну функцію. У виробах народних майстрів прослідковуються сюжетні зображення на сучасну тематику. (Роботи згаданих авторів на виставці були показані вперше.)

Естетичні настанови модерну позначилися також на творчості професійних митців Євмена Повстяного (м. Суми) і народного художника України Олександра Саєнка (родом із м. Борзна Чернігівської обл.).

Є. Повстяний дістав спеціальну освіту в Строгановському училищі Москви. У 1918 році в Опішному організував майстерню з виробництва вибійки. Він відмовився від традиційних дерев'яних вибійчаних дошок і звернувся до трафарету [10, 2–4], що дало можливість створювати більш вільні композиції орнаменту на тканинах, які відрізняються надзвичайною декоративністю малюнка та кольорового рішення.

О. Саєнко навчався в Українській академії мистецтв у Києві в майстерні Михайла Бойчука [11, 55, 56], де особливо наголошували на вивченні народного мистецтва й орнаментики. На свідомість митця значно впливав як педагог В. Кричевський [11, 32, 60, 90], який завжди був відданий ідеям і принципам модерну та вважав орнамент самостійним виявом декоративно-ужиткового мистецтва. О. Саєнка також хвилювали проблеми синтезу різних видів мистецтва в інтер'єрі [11, 118, 119]. У митця оригінальним і улюбленим прийомом декорування творів була інкрустація соломкою. (Відвідувачі виставки мали змогу ознайомитися з творами, виконаними художником у 20-х роках XX ст.)

У регіонах, що перебували в складі Австро-Угорщини та Польщі, народне і професійне мистецтво так само залежало від політичних і соціально-економічних умов життя. Твори народних майстрів і професійних художників під гаслом «Мистецтво і ремесло», започатковане в Західній Європі, були широко представлені на багатьох виставках у Львові, Тернополі, Коломиї, Кракові, Відні, Парижі [4, 18, 19].

У міському середовищі культивували «гуцульські» й «закопянські» стилі, які знайшли втілення в покутській кераміці та яворівській різьбі.

Одним із найбільш авторитетних центрів гончарства Західної України вважали Коломийську школу [4, 23]. Орнаменти на керамічних виробах із сіл Кути і Пістинь часто були запозичені з інших видів декоративно-ужиткового мистецтва (вишивка, різьба по дереву, писанкарство) [1, 143, 177; 8, 136]. Ці особливості спостерігаємо у творчості Петра Кошака [8, 69], Яна і Михайла Брошкевичів [16, 172, 205], які навчалися, можливо, у Коломиї. Вироби останніх мають, з художнього погляду, еклектичну спрямованість. Для продукції коломийської школи характерні відточеність форм і академічна сухість геометричного орнаменту [8, 70].

Аналогічне явище спостерігаємо в художньому різьблені учнів Вижницького художньо-промислового училища і майстрів деревообробної школи в с. Ясиня Закарпатської області [16, 211, 212, 218, 219]. На початку XX ст. вони створили вироби, форми яких перенасичені різьбленим узором, інкрустацією та фарбуванням. (Саме предмети такого спрямування були показані на виставці.)

Новий асортимент творів, декорованих різьбленням та інкрустацією, мав переважно сувенірний характер та відповідав вимогам міських замовників і смакам туристів. Продукція такого ґатунку була представлена кількома роботами заслужених майстрів народної творчості Василя Шкрібляка із с. Яворів і Миколи Тимківа з м. Косів Івано-Франківської області.

У гуцульському різьбярстві знайшли втілення ідеї «сецесії», які на місцевому ґрунті мали самобутні стильові особливості [1, 27, 37].

Підбиваючи підсумки, наголосимо, що музей має досить багату унікальну збірку творів з ознаками модерну, яка дозволила вперше представити різноманітні пам'ятки – декоративний розпис, художню вишивку, кераміку, різьблення та інкрустацію по дереву, вибійку.

Експонати виставки репрезентовано за видами, а також за регіональним і монографічним принципами. Такий підхід дає можливість скласти уявлення про формування нової стилістики художньої мови. Це явище було поширене на Полтавщині, Київщині, Гуцульщині та в Галичині, де наприкінці XIX – початку XX ст. розвинули мережу художніх ремесел. У збірці музею вироби згаданих регіонів переважають.

Ознайомлення з раритетними творами знаних народних майстрів і професійних художників, з виробами маловідомих і анонімних авторів, у творчості яких відзеркалились новітні ідеї часу, викликало великий інтерес у фахівців, пересічних глядачів виставки, а також відвідувачів сайту в Інтернеті.

1. *Бірюльов Ю.* Мистецтво львівської сецесії. – Л., 2005.

2. *Власов В.* Новый энциклопедический словарь изобразительного исскуства: В 10 т. – С.Пб., 2006. – Т. V. – С. 556–577, 768.

3. *Данченко Л.* Невмируще джерело: бесіди про українське народне мистецтво. – К., 1975. – С. 69, 70.

4. *Кара-Васильєва Т., Чегусова З.* Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005.

5. *Кара-Васильєва Т.* Українська вишивка на зламі століть // Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. – К., 2000. – С. 135–152.

6. *Клименко О.* Остап Ночовник // Народне мистецтво. – 1999. – № 1–2. – С. 58, 59.

7. *Лапа В.* Полтавські різьбярі: Яків Халабудний. Василь Гарбуз. – К., 1937. – С. 27–49, 53–69.

8. *Лащук Ю.* Покутська кераміка. – Опішне, 1998.

9. *Лащук Ю.* Вишивальниця Гликерія Цибульова // Народна творчість та етнографія. – № 1. – 1984. – С. 80, 81.

10. *Работнова И.* Набойка по трафарету методом художника Е. П. Повстяного. – К., 1946. – С. 1–14.

11. *Саєнко Н.* Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва XX століття: Книга-альбом. – К., 2003.

12. *Сарабьянов Д.* Стиль модерн. – М., 1989.

13. *Скляренко Г.* Деякі поняття і терміни в українському мистецтві XX століття. Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології // Науковий збірник пам'яті Миколи Трохименка: за редакцією д-ра мистецтвознавства М. Селівачова. – К., 2002. – Т. І. – С. 73–83.

14. *Ханко В.* Різьбярство Полтавщини в 1917–1941 рр. // Народна творчість та етнографія. – № 4. – 1982. – С. 24–32.

15. *Ханко В.* Класичне різьбярство Полтавщини в 1917–1941 рр. // Образотворче мистецтво. – № 4. – 1991. – С. 16–18.

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

Людмила Федевич

МИСТЕЦЬКІ ПРОЯВИ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО І СТИЛІСТИКИ АР НУВО В ОРНАМЕНТИЦІ ТА ФОРМАХ ГЛИНСЬКОЇ КЕРАМІКИ НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Наприкінці XIX – на початку XX ст., в умовах активного розвитку промисловості, який позначився поступовим знеціненням ручної праці в декоративному мистецтві, на теренах України почали з'являтися різноманітні навчальні майстерні, що ставили собі за мету як поліпшення умов праці вже існуючих кустарних промислів, так і відродження національних традицій у народному мистецтві, зокрема в такому його виді, як гончарство. Особливо бурхливу діяльність було розгорнуто на Полтавщині [1].

Показовою є історія Глинської художньо-керамічної школи [2] (колишня Полтавська губ., нині Роменський р-н Сумської обл.) – повчальний приклад того, якими зусиллями давалися спроби відродження української національної культури. У цьому осередку за період від 1901 року до початку 1930-х років виготовляли високохудожні, своєрідно орнаментовані кольоровими ангобами і поливами твори, як-от: вази, глеки, куманці, анімалістичні посудини, кахлі тощо (всього понад 70 найменувань), що несли в собі той вишуканий стиль полтавської кераміки на початку XX ст., який став можливим лише завдяки його цілеспрямованим пошукам [3].

Досі процес відродження традиційних ремесел в Україні розглядався з погляду діяльності місцевих губернських і повітових структур (наприклад, земств), скерованих із центру (Санкт-Петербург). Однак із позицій неперервності художніх тенденцій у межах європейського простору варто подивитися на ці мистецькі явища як на своєрідне продовження ініціатив, започаткованих англійськими художниками Джоном Раскіним [4] та Вільямом Морісом [5], які ще в другій половині XIX ст. вперше підняли бунт проти шаблону промислової продукції та безкінечної імітації стилів минулого. Це цілком логічно, якщо згадати, що в Європі розвиток декоративного мистецтва епохи модерну на ранніх етапах почасти був пов'язаний зі спробою відродження художньо-ремісничих майстерень. Ці процеси охопили й терени України. За зразок слугували: майстерні В. Моріса (1861) та «Виставкове товариство мистецтв і ремесел» (1888) в Англії; «Об'єднані художньо-ремісничі майстерні»

(1897) і «Німецькі майстерні художніх ремесел» (1899) у Німеччині; майстерні в Абрамцево (1882) і Талашкино (1900) в Росії [6]. Головною рушійною силою формо- та стильотворчих процесів у нових майстернях став інтерес до національної культури своїх країн у період їхнього найвищого розвитку (в Англії та Німеччині – до мистецтва Середньовіччя, на Україні – до мистецтва Київської Русі та (особливо) епохи бароко, яка визначила декоративність як одну з найприкметніших ознак українського художнього мислення).

Значна частина асортименту Глинської художньо-керамічної школи (всього близько 80-ти експонатів із 30-ти найменувань) нині зберігається у фондах Роменського краєзнавчого та Сумського художнього музеїв, а також у приватній колекції Лесі Зінов'євої (м. Москва). Саме вони дали можливість простежити закономірності використання тих чи інших форм та орнаментів упродовж усього періоду існування навчального закладу.

На перший погляд вироби школи справляють враження ансамблю, вирізняються стилістичною єдністю та самобутністю, незважаючи на те, що зазнали різноманітних впливів. Так, впливи місцевого народного гончарства особливо відчутні при виборі форм: модифіковані горщики, глечики, макітри, куманці, барила тощо (у Глинську існувала давня гончарська традиція, яка в XVII ст. створила передумови для виникнення цехової організації праці); також помітні впливи античного (алюзії до амфор, гідрій, кратерів) і давньоруського (чаші-братини, керамічні писанки) мистецтва. У виборі орнаментики надано перевагу бароковим ремінісценціям. Належне місце посідав тут і сучасний стиль, що отримав назву «модерн», або Ар Нуво [7]. Власне, саме завдяки впливові ідей цього європейського стилю стала можливою практика поєднання ручної праці та новітніх технологій в українському народному гончарстві.

До речі, відмінність в організації роботи майстерень у країнах Західної Європи та в Україні була досить суттєвою: першими опікувалися переважно приватні особи, другими – держава. Це пояснює, наприклад, чому в новостворену Глинську навчальну гончарну майстерню було надіслано фахівців із російських підприємств (В. Маркін із фаянсової фабрики Кузнецова та П. Забело з Мальцовських склозаводів); чому навчання гончарів відбувалося безкоштовно, а на утримання майстерні виділялися суми з державної та місцевої казни, і чому пізніше, вже в інструкторську школу (єдину на території колишньої царської Росії) були призначені висококваліфіковані спеціалісти, що здобули освіту за кордоном (Є. Більфельд, А. Рерих). Майже від самого свого створення школа була під постійним турботливим наглядом професора О. Соколова – видатного вченого, знавця гончарного виробництва [8].

Однак духовними наставниками й своєрідними носіями нових ідей на той час в Україні були не так міністерські чиновники, як збирачі та популяризатори українських старожитностей – відомі художники Сергій Васильківський, Микола Самокиш, Опанас Сластіон, брати Федір та Василь Кричевські; науковці Микола Макаренко, Микола Сумцов, Григорій Павлуцький та інші, котрі, зокрема, працювали над створенням нової української орнаментики на основі старих зразків [9]. Прямий і безумовний вплив вони мали й на Глинську гончарну майстерню. Відомо, наприклад, що М. Макаренко на розкопках Глинського городища сам розписував кахлі в бароковому стилі.

Найбільше громадське визнання глинської кераміки припадає на 1911–1913 роки, коли «Школа інструкторів з гончарного виробництва» брала участь у престижних виставках у Києві та Петербурзі. Однак рецензії у пресі того часу суттєво відрізнялися від, скажімо, висловлювання художника Олександра Бенуа. Він ще в 1902 році, відвідавши Першу всеросійську кустарну виставку, де окремими зраз-

ками було представлено й Глинську зразкову гончарну майстерню, схвально відгукнувся, наприклад, про «полтавські тарелі та чудовий, справді античних форм посуд». Натомість невідомий автор оглядової статті про Український відділ Другої всеросійської кустарної виставки в Санкт-Петербурзі 1913 року (Глинська школа інструкторів тут уже займала велику експозиційну площу) із властивою тому часові свободою слова відносно українських проявів писав: «Не менш цікаві і гончарські вироби, але, на жаль, орнаментика сих виробів не завше відповідає своєму змістові, наприклад, квіти та орнаментика з церковних вишивок на деяких з них. Але, кажучи взагалі, все досить пристойне і гарне (особливо на чуже око)» [10].

Як бачимо, сумніви щодо правомірності використання творчого спадку попередніх українських стилів і тон менторства були притаманні оглядачам початку XX ст. Що вже й казати про наших сучасників, котрі вважають, що учням гончарних майстерень для наслідування «нав'язували» зразки з використанням орнаментів XVII–XVIII ст., а керамічні вироби пропонували декорувати мотивами барокових вишивок. Щоправда, деякі автори, розвиваючи цю думку, стверджують, що «зацікавлення періодом підйому українського мистецтва епохи бароко відбивало й суспільно-політичні умови в країні кінці XIX – на початку XX ст. Окрім того, воно пов'язане з модерном, одним із проявів якого було використання національних форм архітектури та декоративно-прикладного мистецтва і новаторське ставлення до традицій» [11].

Упереджене ставлення до наслідування традицій епохи бароко суттєво змінив А. Макаров, котрий, зокрема, зауважив: «Якби мистецтво бароко не мало б жодних інших заслуг перед українським мистецтвом, воно все одно посіло б почесне місце в його історії лише тому, що саме йому судилося найповніше передати притаманний українському національному характерові потяг до святковості, поетичності, смак до яскравих барв, рясного рослинного орнаменту і, що не одразу впадає в око, відтінок легкої задуми, ледь відчутного суму» [12].

І справді, твори Миргородської, Опішненської, а особливо Глинської гончарних шкіл відбивають риси барокової піднесеності, пишності, небуденності, що виокремлює полтавську кераміку серед інших гончарних осередків України. Своєю чергою глинську кераміку серед полтавських осередків вирізняють дбайливо заповнені кольоровими ангобами або емалями площини орнаменту та чіткі контури малюнка, виконані технікою ритування по сирому черепку.

Природні рослинні форми, що трапляються в розписах глинської кераміки на початку XX ст., неначе пройшли подвійну стилізацію: один раз – у XVII–XVIII ст., коли старшинські майстрині-вишивальниці пристосовували до українських звичаїв та смаків іранські, турецькі та європейські зразки, а другий – на початку XX ст., коли барокові орнаменти «лягали» на розписну кераміку Полтавщини, зазнаючи змін, продиктованих особливостями матеріалу та естетичними смаками Ар Нуво.

Варто навести висновки дослідниці української старшинської вишивки Віри Зайченко із Чернігова, щоби порівняти їхню орнаментику із розписною глинською керамікою. Простежуючи еволюцію вишиваних орнаментів XVII–XVIII ст., авторка умовно поділяє їх на три підгрупи: до першої схеми відносить орнаменти у вигляді ламаної лінії, утвореної довгим зубчастим листям, із розміщеними в заглибленнях мотивами ананаса, винограду (іноді калини); до другої – переважно гранат у поздовжньому або поперечному перетині, оточений листям і пуп'янками; до третьої – гірлянди та композиції з букетів [13].

Орнаменти ж глинської кераміки, включаючи й вищеописані схеми, набувають мистецької самостійності та самобутності, оскільки своєрідно адаптовані до різновидів керамічних форм. Флореальні (фітоморфні) мотиви об'єднані тут не тільки у

фризи, а й, наприклад, у букети чи гілки, зібрані у вінки, проростають древом або лягають суцільним заповненням на соковиті форми. Здавалося б, адаптувати смуги орнаментів старшинських лиштв до керамічних розписів досить просто, однак метод цитування, характерний для періоду історизму, переосмислювався майстрами наступної епохи (Ар Нуво): у цей час переважали творчі підходи до використання типових, віками відпрацьованих орнаментальних форм.

Для переконливості наведемо декілька паралелей, підкріплених світлинами. Досить поширеним орнаментом на керамічних виробах є фризовий розпис на тулубі чи плечах ваз, глечиків, джбанів, горщиків тощо. Порівняймо, наприклад, розпис на світло-блакитній вазі з двома ручками (Роменський краєзнавчий музей), та старшинську вишивку (Сумський художній музей, Т–315). Усвідомлюючи, що амфороподібна форма диктує свої вимоги, майстер (П. Іванченко) логічно звужує на шийці та розширює на округлих боках орнамент, зберігаючи його основні мотиви – стилізовані тюльпани (або «дзвони») у поздовжньому перетині, що ритмічно розміщені на широкій частині корпуса, та восьмипелюсткові квіти з бутонами на похилих плечах. Данина часу – ледь помітна еклектика: включення геометризованого орнаменту на широких вінцях посудини. Як бачимо, прямого копіювання мотиву вишивки тут немає.

Порівняємо ще один фрагмент старшинської вишивки з фризовим орнаментом на чаші з приватної колекції Л. Зінов'євої. Вельми популярний у вишивці мотив «гранатове яблуко» в розписах на кераміці трапляється нечасто. Автор розпису уникає подробиць, характерних для вишивки, узагальнюючи деталі. Адаптацію мотиву зроблено з урахуванням символічного значення цього орнаментального сюжету. Очевидно, подібні напівсферичні широкі чаші використовували для церковних потреб, і орнамент гранатового яблука, який нерідко бачимо на вишитих підрясниках священнослужителів у XVII–XVIII ст., абсолютно логічно посів своє місце на культовій посудині.

Популярний мотив барокових вишивок «ананас» іноді творчо інтерпретується в українському мистецтві як виноградна лоза або калина і досить часто трапляється в розписній кераміці на початку XX ст. Прикладом може бути орнамент «вінок» на куманці з колекції Л. Зінов'євої. Враховуючи форму посудини, автор «закручує» гнучку гілку навколо дископодібного корпусу куманця, дещо розріджує орнамент, щоб акцентувати увагу на головних компонентах – стилізованому гроні винограду та квітці-дзвонику.

Цікава трансформація відбулася з квіткою лотоса в розписах глинської кераміки. Як відомо, перший, хто звернув увагу на цей мотив у старшинських вишивках, був А. Міллер [14]. Об'єктом його дослідження стала переважно монохромна вишивка з мотивом древа, у якому часто бачимо квітку лотоса. Аналізуючи трансформацію мотиву «лотос» та інших пишних форм східного орнаменту в квіти, поширені в українському народному мистецтві, Т. Кара-Васильєва зауважує, що вони набувають своєрідної місцевої інтерпретації. Так, наприклад, в орнаменті «древо» на керамічній тарелі з Глинська поєднано дві стилізації лотоса. Одна квітка – в центрі, темно-коричнева вид збоку – нагадує корону або віяло; шість інших – по боках, синьо-коричневі із зеленою серцевинкою; вид зверху – схожі на повні рожі. Тут, хоч і простежується чітко виражена симетрія, підтримана великими жовтими семипелюстковими квітами та листям, однак застиглості та сухості в зображенні немає, а навпаки, за рахунок гнучкості розгалужених стебел, які закінчуються тяжкими темними квітками, підсилюється його динамізм.

Життєдайною силою віддавна наділяється такий елемент, як шестипелюсткова розетка. Його витоки набагато глибші, ніж період бароко. Особливо чітко цей орнамент

проявив себе в народному різьбленому дереві від Слобожанщини до Гуцульщини. Застосовувався цей зірчастий елемент і в барокових вишивках, а пізніший аналог – у розписах кераміки (глинська чаша на ніжці церковного призначення. Поруч на фото подано кашпо з характерним для модерну лінеарним орнаментом, який дещо контрастує з дрібними мотивами розпису чаші. Але саме такі «протиріччя» складали суть часу, коли бурхливо оновлювалося українське народне мистецтво. У модернізованих виробах Глинської школи використання народних форм (горщики, макітри, куманці), ошляхетнених і збагачених поліхромними квітковими або монохромними флореальними орнаментами, сприймається як цілком логічне явище.

Натомість новаторство у фігурних посудинах, на перший погляд, є дещо чужорідним. Хоча традиційні гончарські зоо- та антропоморфні мотиви, якими традиційно послуговувалися в побуті та обрядах місцеві жителі – посудини «барани», «леви», «баби» – залишаються майже без змін, однак нові декоративні вази зазнають характерних для модерну змін – видовжені пропорції, переосмислена образність, станкова скульптурність. Прикладом можуть слугувати дві орнітоморфні вази. Одна з них – зелена, майже конічна, верхня частина якої нагадує голову сови з піднятими крилами; друга – чорна, грушоподібна, з двома розміщеними тет-а-тет рельєфними пташками-ластівками, голівки та крила яких надають вазі вишуканого скульптурного силуету. Ці, здавалось би, «чужі» станково-декоративні, не утилітарні форми при пильному спостереженні досить характерні для Глинська початку XX ст. Можливо, саме тому, що в їхній основі лежать традиційні народні прийоми ліплення (накладні очі, глибоке ритування) та формотворення (грушоподібні глечики-совки). У свою чергу, новий підхід до традиційних фігурних посудин проявився у гіпертрофованих формах – надто мала голівка в посудині «баран» порівняно з великим спрощеним циліндричним тулубом та надто видовжені пропорції посудини «баба».

Варто зауважити, що погляди на творче поєднання традицій та новацій у народному мистецтві взагалі, зокрема, і на використання в розписах політої кераміки елементів вишитої орнаментики, що органічно вписується в декоративні форми посуду, змінилися: експерименти того часу сприймаються нашими сучасниками як класичні прояви українського гончарства на початку XX ст. Абсолютно органічними видаються нині пишні букети чи вазони квітів, фризи зі стилізованих грон винограду, гранатових яблук, квіток лотоса, жоржин на гнучких стеблах, що майстерно виконані кольоровими ангобами або емалями на стриманому кольоровому тлі виробів. Вдалі чи невдалі спроби наших попередників підняти народне мистецтво на новий щабель, відродити його через навчання у майстернях стали для нас прикладом для наслідування.

[1] Варто згадати Дігтярівське земське ремісниче училище – першу професійну школу на Полтавщині (заснована 1878 року), Миргородську художньо-промислову школу ім. М. Гоголя (заснована 1896 року), Опішненську гончарну майстерню (заснована в 1894–1900 роках) та багато інших.

Див.: *Жук Н., Пустовіт Т., Фісун М., Ханко В.* Наш рідний край: З історії освіти на Полтавщині в дореволюційний період / Вип. дванадцятий. – Полтава, 1991.

[2] Заснований 1900 року заклад працював під назвою «Глинская гончарная учебная мастерская Роменского земства» (відповідний штамп на посуді – «ГГУМ – РЗ») вісім років. У 1909 році його реорганізовано в «Школу інструкторів гончарного виробництва» (або «Глинскую инструкторскую школу», із відповідним штампом на посуді – «ГИШ г. Глинск»); у 1918 – перейменовано в «Художньо-керамічну школу» при наркомі освіти України, яку з 1921 року вже підпорядковано Роменському повітовому раднаргоспу, а від 1923 – Роменському повітовому відділу народної освіти. Від 1930 року школу реорганізовано в «Глинський скло-фарфоровий технікум» і підпорядковано «Союзстеклофарфору», у 1932 – аналогічному відомству України, а в 1933 році технікум взагалі було ліквідовано.

Детальніше див. у статті: *Федевич Л.* Роль художнього музею у вивченні, збереженні та розвитку традиційного народного мистецтва. Історія Глинської художньо-керамічної школи / Художній музей: Збірник статей і матеріалів (до 85-річного ювілею Сумського художнього музею ім. Н. Онацького). – Суми, 2005. – С. 37–49.

[3] Зауважимо, що порушене питання майже не досліджено, тому авторові довелося користуватися рукописними матеріалами та архівними документами, а також матеріальними пам'ятками, що зберігаються в музеях та приватних збірках. Джерелами для досліджень слугували насамперед рукописні матеріали одного з викладачів школи, Леоніда Костянтиновича Борисенка (Історія Глинського індустріального технікуму: Рукопис. – К., 21.VIII.1973) та документи й рукописні спогади Лесі Сергіївни Зінов'євої (онуки одного із засновників школи – художника Митрофана Івановича Зінов'єва, та доньки одного з викладачів школи – професора Сергія Митрофановича Зінов'єва) передані музею 2003 року з Москви, а також матеріали Сумського обласного архіву.

[4] Джон Раскін (1819–1900) – англійський теоретик мистецтва, художній критик, публіцист. Його погляди, зокрема заклик до відродження середньовічних форм ручної праці, до колективної організації художньої творчості, вплинули на європейську естетику та зумовили організацію художньо-промислових майстерень.

[5] Вільям Моріс (1834–1896) – англійський художник, письменник, теоретик мистецтва, громадський діяч. Зазнав впливу прерафаелітів та естетичних поглядів Дж. Раскіна. Прагнув відродити народні ремесла й традиції ручної праці, індивідуальну художню творчість у декоративно-ужитковому мистецтві. У 1861–1962 роках організував художньо-промислову компанію з виробництва кустарних виробів (меблі, тканини, вітражі, шпалери тощо), де співпрацював із Д. Россетті, Е. Берн-Джонсом та ін. Вироби майстерень Моріса, оформлені ним інтер'єри та книжкові видання вирізнялися рисами декоративної стилізації в дусі середньовічного мистецтва. Творчість Моріса та його соратників, що окремими рисами провіщає стиль модерн, сприяла розвиткові декоративного мистецтва в Англії, заклала основи художнього конструювання.

[6] *де Моран А.* История декоративно-прикладного искусства. – М., 1982. – С. 439.

[7] Термін Ар Нуво використовують у більш вузькому значенні слова – для позначення тільки однієї з течій мистецтва модерну – декоративно-орнаментального або «флореального».

[8] Починаючи від 1909 року, коли майстерню було реорганізовано в «Школу інструкторів з гончарного виробництва», заняття відбувалися згідно з «Програмою», ухваленою земськими зборами та Головним Управлінням Землевлаштування і Землеробства (Санкт-Петербург), передбачала трирічний курс навчання з обов'язковим вивченням не тільки практичних, а й теоретичних дисциплін. До розробки «Програми» були залучені найкращі знавці своєї справи: завідувач майстернею А. Гофман, який здобув освіту за кордоном, та запрошений зі столиці консультант (інструктор), професор О. Соколов. До курсу обов'язкового теоретичного навчення входили: неорганічна хімія з лабораторними аналізами досліджень силікатів та їхніх сполук, мінералогія з геологією, керамічна технологія, а також загальноосвітні предмети. На практичних заняттях вивчали добування та сортування глини, її обробку та приготування для формування, відливання; приготування кольорових мас, ангобів та глазурі, а також виготовлення гіпсових форм для оздоблення різних виробів та посуду.

[ДАСО, ф-961, оп. 1, спр. 195 (Программа Глинской учебной гончарной мастерской)].

[9] *Сумцов Н.* Культурные переживания (1890); *Васильківський С., Самокиш М.* Альбоми: З української старовини (1900) та Мотиви українського орнаменту (1912); *Литвинова П.* Южнорусский народный орнамент. Черниговская губерния (1902); *Макаренко М.* Орнаментація української книжки 16–18 ст. (1926);. *Павлуцький Г.* Історія українського орнаменту (1927).

[10] Український відділ на Другій всеросійській кустарній виставці в С.-Петербурзі 1913 року // Ілюстрована Україна. – Л., 1913. – 14 червня. – Ч. 11. – С. 5.

[11] *Клименко О.* До питання про роботу Полтавського земства з гончарями Опішні // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник. – К.; Опішне, 1993. – Кн. 1. – С. 421.

[12] *Макаров А.* Світло українського бароко. – К., 1994.– С. 211.

[13] *Зайченко В.* Вишивка козацької старшини XVII–XVIII ст. – К., 2001. – С. 12.

[14] *Миллер А.* Лотос в малорусском орнаменте // Труды XIV археологического съезда в Чернигове в 1908 г. – М., 1911. – Т. II.

Ирина Бавбекова

ХУДОЖЕСТВЕННО-ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ РОЛЬ ВЫШИВКИ В УБРАНСТВЕ КРЫМСКОТАТАРСКОГО ЖИЛИЩА

Крымские татары, вступившие на Таврический полуостров, вели оседлый образ жизни, к которому их приучили предки.

Устойчивость традиций ткачества и вышивки обусловлены тем, что орнаментальный текстиль был обязательным атрибутом национального костюма, домашнего быта и обрядов. Так как навыки и традиции передавались из поколения поколению, то к XX в. ткачество и вышивка сохранили технологию, композицию, орнамент, выработанные веками.

Как отметил Б. Куфтин, «та или иная деталь жилища, получающая распространение при сложившихся культурно-исторических отношениях, может привиться только в том случае, если этому не противоречит природа. Последняя определяет колонизацию народности и выбор мест для поселения, обусловливаемых привычным типом жилища» [1].

Целью данной статьи является изучение убранства в крымско-татарском жилище, вышивки на предметах быта, которую использовали для украшения комнат, а также видов полотенец, тканых и вышитых, используемых с той же целью.

Мы поговорим только о внутреннем убранстве комнат, в которых можно увидеть вышитые и тканые изделия. А. Берштам в статье «Жилище крымского предгорья» очень кратко описал внутреннее убранство жилья крымских татар: «пестроматерчатая внутренность». Вдоль стен размещали *мендеры* (матрацы), подушки (диван) высотой 10 см, которые набивали сеном или шерстью (зависимо от достатка), *ястыкъ* (спинки дивана), пол застилали кошмой или ковром, которые были редкостью на Крымском полуострове. Стены закрывали множеством платков, полотенцами и чадрами. Потолок украшали полотенцами, называемыми *дувар без*, готовясь к свадьбе, и не снимали долго после нее [2].

Более детально внутреннее убранство жилища крымских горных татар описал М. Дубровский – оно чрезвычайно характерно и своеобразно. Мебели практически нет, но много мягких вещей: на полу вдоль стен разложены длинные матрацы (мендеры), обтянутые пестрым ситцем, той же тканью обшиты подушки, выставленные в виде стенки (*дувар ястыкъ къапы*), тут же разбросаны подушки *ястыкъ*. Стены были украшены *чадрами* и платками собственной работы, которые, как правило, закрывали собой всю стену. Пол застилали соломенными циновками или войлоком. Вверху под крышей на длинных полках расставлена металлическая посуда – приданое невесты.

В углу спальни вместе сложены матрацы, подушки, одеяла, которые на ночь раскладывали на полу для сна.

Можно увидеть сундуки с платьями и бельем. У богатых татар потолки украшены пестрыми платочками, которые густо развешаны правильными рядами, идущими от центра во все стороны.

Спальня – одна из крайних комнат, другая комната – гостиная, отличающаяся тем, что в ней отсутствуют сундуки и постели. В углу висит небольшое зеркало, задрапированное и завешанное чадрами, на окнах – легкие светлые занавески из кисейной или ситцевой ткани. В убранстве комнат заметны стремления создать уют, комфорт и восточный характер татар. В горном Крыму была распространена

техника «тахталы» (досочная). При выполнении данной техники использовали дощечку. Узор получали путём чередования то лицевой, то изнаночной сторон [3].

У крымских татар узорное ткачество и вышивка являлись самыми распространенными ремеслами. Цеховые организации ткачей «безаджи» и вышивальщиков «кезазы» были в каждом городе Крыма. Самый же крупный ремесленный центр – Бахчисарай.

Жилище крымских татар, проживающих в Бахчисарае, не многим отличается от жилища горных и предгорных татар. Б. Куфтин так описал татарский дом города Бахчисарая: «В Бахчисарае потолки встречаются с деревянной аппликацией из палочек, образующие в центре потолка розетку с расходящимися от неё лучами. Вместо аппликации встречается роспись или обе одновременно, расписываются также карнизы стен букетами тюльпанов и баночками цветов. К стене с входа пристраивается очаг, имеющий форму камина и напоминающий камины в старых турецких домах Стамбула. По обе стороны от очага помещаются деревянные шкафчики: *долаф* служит для хранения посуды, *судолаф* – для омовения, арабское название *амам*. Шкафчики не доходят до потолка и наверху их образуется место для хранения фруктов – *мусандра*; у противоположной очагу стены возвышается деревянный невысокий помост длиной во всю стену, шириной около метра, служащий для складывания одеял и подушек днём. Помещение носило греческое название *камэре*, закрываемое шторой, прикрепленной к деревянному карнизу, который свешивался в виде свода над помостом и выстроенному специально вместе с камэре» [4]. В каменных стенах устраивали ниши, которые служили шкафчиками. Полы (как и в остальных татар) застилали матрацами – мендерами (для сиденья). Кроме матрацов не было никакой мебели. Середину комнаты застилали войлоком. На стенах – расшитые полотенца, каллиграфические надписи с изречениями из Корана или именами Магомета и хэлифов (Фатимы, Али, Асана и Гуссейна). Вдоль стен, выше окон, прибивали полки для медной посуды, изготовленные местными мастерами.

Г. Радде так описал «Устройство татарских жилищ». В комнате, вдоль карниза, прикреплена у стены деревянная полка, на которой хранятся дорогие предметы, старые бутылки, кубки, коробки и прочие. Вокруг полок, как особое украшение комнаты, висят тканые и вышитые платки, выполненные хозяйкой дома и ее дочерьми. Если хозяин дома человек зажиточный, то через всю комнату, вдоль стен, лежат подушки в 1,5 или 2 фута ширины, составляющие мягкое сиденье. Наволочки на подушки сшиты хозяйкой из домашнего сукна, на которых вытканы правильные узоры кофейного и белого цветов. Беднейшие люди часть этих подушек на ночь кладут на пол и каждое утро тщательно складывают их одна на другую в угол комнаты, покрывают одеялами, которые шьют из различных материй. У богатых – из тяжелой турецкой шелковой материи красного или желтого цвета, а в бедных – из толстой бумажной материи русского производства с цветными прямолинейными узорами. Иногда случается видеть на этих подушках простые ситцевые покрывала, которые обычно лежат на одном из двух ящиков, сделанных очень грубо из елового дерева. Ящики покрашены голубой или красной краской, обиты во многих местах белой жестью, их закрывают железным замком [5].

В искусстве украшения жилищ, так же, как и в одежде, все татары следуют одному обычаю. Крымско-татарские девочки полотенца начинали вышивать с десяти лет, тем самым готовя себе приданое. Они должны были вышить множество разных видов полотенец, количество которых доходило до 200. Полотенца выполняли роль своеобразной валюты во время свадебного обряда. Так же вышитыми полотенцами одаривали родственников жениха. Полотенца для каждодневного пользования: для лица – *юзбез*, для рук – *эльбез*, на колени – *тизбез*, на плечи – *омузбез*. Были

полотенца, называемые *кетен юзбез*, которые вывешивали на веревках под потолком. Веревки натягивали крест накрест в форме восьмиконечной звезды. Полотенца были из домотканной и хлопчатобумажной ткани. Используемый рисунок на данном виде полотенец – полосы двух цветов, по узкому краю вышивали геометрические формы в виде цветов. Основой для вышитых и тканых изделий служила гладкая и полосатая ткань *атма*. Выполняли эту ткань из хлопчатобумажных ниток *камукъ* или льняных ниток *ускуль*. В среднем атма была длинной от 30 см до 70 см. Лучшими мастерицами в создании атмы считали крымских татарок со степного Крыма. Полотенца, которые развешивали на стенах, называли *дувар без*. Здесь также использовали домотканную ткань, по всему полю вышивали цветы, по краям – полосы двух цветов. Техника вышивки – глухая двусторонняя гладь. Полотенца *къыбрыз* развешивали по краю деревянных полок, на которых стояла посуда. Орнамент в этом виде полотенец – геометрический, использованы мотивы *суу* (вода) и *эгри дал* (женское начало).

На любого рода полотенцах можно увидеть растительный орнамент, каллиграфические надписи, солярные знаки, архитектурные мотивы, геометрические орнаменты, изображения кораблей, птиц, рыб, фруктов, овощей на подносе, вазы, кувшины.

Вышивки на полотенцах, которыми украшали комнату невесты, говорили о разнообразных жизненных явлениях. Все полотенца, служившие для украшения дома, объединены одним словом – *эвджияр* (украшение дома) [6]. На полотенцах прослеживается орнамент Родового дерева. Как правило, он был растянут по горизонтали, но сохранял при этом свою структуру и значимость элементов.

Из всего выше изложенного можно сказать, что в полотенцах использовали и применяли по назначению только середину, так как вышивка была выполнена из металлических ниток. Такое разделение на используемую и художественную часть полотенец присуще только крымско-татарскому народу.

1. *Куфтин Б.* Жилище крымских татар в связи с историей заселения полуострова (Материалы и вопросы). – М., 1925.

2. Цитируем фрагменты с. 2, 7–34 по изданию: *Бернштам А.* Жилище Крымского предгорья // ИГАИМК. – 1931. – Т. 9. – Вып. 6–7. – С. 1–46.

3. Приводим с небольшим сокращением по изданию: *Дубровский М.* Жилища крымских горных татар. - Симф., 1914 (отдельный оттиск из первого сборника По крыму).

4. Куфтин Б. Жилище крымских татар...

5. Приводим с небольшими сокращениями по изданию: *Радде Г.* Крымские татары // Весник РГО. – 1856 –1857. – Т. 18, 19. – С. 290–330, 47–64.

6. *Чурлу М.* Яркий стиль крымских вышивок // Голос Крыма. – 2005. – № 42.

Валентина Костюкова

ТРАДИЦІЙНІ ЗАСОБИ ВИКОНАННЯ ТА ТЕХНІКИ ОЗДОБЛЕННЯ НАРОДНОГО ВИШИВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КИЇВЩИНИ XIX–XX СТОЛІТЬ

У процесі історичного та культурного розвитку в кожному регіоні склалося своє відшліфоване століттями дивовижне художнє бачення у створенні вишитих виробів, зумовлених різноманітністю матеріалів, технологій виконання орнаментів, колористичної гами, композицій.

Кожна область має свої орнаментальні, технологічні особливості народної вишивки, які є характерними для того чи іншого регіону України. За умовним етнографічним поділом виокремлюють Середнє Подніпров'я, Полісся, Поділля, Південь України, Карпати, Буковину та Прикарпаття, Закарпаття. До Середнього Подніпров'я належать райони вздовж русла Дніпра. За сучасним адміністративним поділом сюди входять Київська, Полтавська, Чернігівська, Харківська, Кіровоградська, Житомирська, Сумська, Черкаська та Луганська області [1, 56, 57]. На особливу увагу заслуговують Київ та Київська область, які посідають чільне місце в народній творчості.

Ґрунтовно досліджують та висвітлюють цей тематичний напрямок такі провідні науковці, як Т. Кара-Васильєва, М. Селівачов, Р. Захарчук-Чугай, Т. Ніколаєва, Г. Стельмащук, О. Косміна, В. Гасюк, М. Степан та багато інших.

Відомо, що на Україні налічується більше 100 технічних засобів виконання вишивки. Слово «вишивка» походить від слова «шити». На думку дослідників, давня назва «вишивки» – «шити», «шитво», «шов». У народній термінології «вишивка» і зараз називається «нашиттям», «пошиттям», «розшиттям», «прошиттям» тощо.

Шити, вишивати – це різними способами протягувати, закріплювати нитку, заволочену в голку, наносити стібки на тканину або шкіру. Від того, якими стібками прошивали тканину, як вишивальна нитка лягала на основу, через які проміжки (скільки ниток основи чи підткання полотна) та які були стібки (прямими, нахиленими чи скісними, натягнутими чи вільно покладеними на тканині) – залежали відмінності, специфіка виконання та їхня назва [2, 37].

У Київському регіоні можна виокремити такі технічні засоби виконання:

– характерні (ті, які переважають);

– побутуючі (ті, які застосовують на рівні з іншими);

– рідкісні (ті, які майже не використовують).

Найбільш уживані на Київщині такі види технік: хрестик, гладь або «лиштва» (пряма, коса, кирпичикова), набирування, стебнівка, «шов позад голки», рушникові шви, в яких налічується більше 100 технічних засобів виконання: «полтавська гладь», «художня гладь», вирізування просте та вирізування-обманка.

Народна вишивка була втілена майстринями Київщини в таких різновидах призначення, зокрема, одягу, як: головні убори (намітки, серпанки, обруси, очіпки, хустки, стрічки та ін.), натільне вбрання (чоловічі, жіночі, дитячі сорочки), нагрудне вбрання (безрукавки, керсетки, камізельки, свити, юпки та ін.), поясне вбрання (запаски, літники, спідниці, фартухи та ін.) [3, 111–116]; у речах побутового вжитку (серветки, доріжки, настільники, скатертини, рушники, наволочки), у предметах декорування інтер'єру (декоративні рушники (диптихи, триптихи), декоративні панно); у сувенірно-подарунковій продукції.

Характерною особливістю народної вишивки є величезна різноманітність технік виконання. Зокрема в одному вишитому узорі їх може бути до 10–15. Деякі з них є основними в композиційному вирішенні, а деякі доповнюючими, допоміжними.

Назви багатьох технік походять насамперед від способів виконання – «вирізування», «вирізування-обманка», «виколювання», «шов позад голкою», «коса гладь», «лиштва», або від назви місцевості – «старокиївський шов», «городки», «полтавська гладь», «чернігівське змережування», «подільська розшивка» та інші. Назви також походять від того, як виглядає шов і що нагадує: «курячий брід», «солов'їні вічка», «гречичка», «вівсяночка», «курячі шкірки», «кленове листячко», «бігунець», «зірочки», «доріжечка», «вітряхи», «хрестики» тощо [4, 55].

Враховуючи таку класифікацію орнаментального оздоблення різних вишитих речей, детально розглянемо характерні технічні засоби виконання, які побутували на Київщині, на прикладах творчих робіт художників-професіоналів та народних майстрів.

У XIX ст. підвищується інтерес до рослинної орнаментації, яка знаходить своє відображення в техніках виконання за вільним контуром, а також до технік «художня гладь», «полтавська гладь». Майстерні в селах Скопці та Вербівка були тими центрами, в яких широко застосовували ці вишивальні техніки.

До речі, це центри, де викристалізувалися ідеї синтетичного мистецтва, а згодом і супрематизму. На особливу увагу заслуговують декоративні панно, подушки, доріжки, одяг, виконаний за ескізами талановитих майстрів та художників-професіоналів, де використано переважаючі вишивальні техніки «полтавської» та «художньої гладі». Це приклади творчих робіт Ганни Собачко, Параски Власенко, Ніни Генке-Мелер, Олександри Екстер, Василя Кричевського, Євмена Пшеченко, Василя Довгошиї. У с. Скопці душею осередку були Євгенія Прибильська та Анастасія Семиградова, а в с. Вербівка – Наталія Давидова [5, 171–180]. Демократичність відносин у художніх майстернях сіл Скопці та Верхівка сприяла відходу від усталених догм, даючи поштовх до нових пошуків, ідей.

На межі XIX–XX ст. відбувається кардинальна зміна художньо-образного вирішення народної вишивки. Пояснюється це поширенням техніки вишивки «хрестик». Цією технікою виконували «брокарівські орнаменти» на різноманітних предметах інтер'єрного призначення: панно, скатертини, серветки тощо в містах та панських маєтках. Переважно це були натюрморти, пишні квіткові букети з об'ємно-живописним трактуванням форм, багатою кольоровою гамою [4, 59].

У народному вишиванні ця техніка викликана появою нових рослинних натуралістичних мотивів, виконаних у червоно-чорній гамі.

«Хрестиком» оздоблювали жіночі та чоловічі сорочки, доріжки, серветки, скатертини, фіранки та рушники. У середині XX ст. застосування цієї техніки вишивки знаходить своє відображення у творчості народних майстрів та художників-професіоналів: Г. Цибульової, О. Кулик, Н. Гречанівської, Л. Гордина, Н. Поршина, М. Скопич та інших. Вони створили серію чоловічих і жіночих сорочок, які стали довершеними зразками для нащадків.

Техніка вишивки «хрестик» в орнаменті може бути як основною, так і допоміжною. Вона вдало поєднується з іншими техніками виконання, а саме: з «простим вирізуванням», «ретязем», «однобічною штапівкою», «лиштвою», «прямою, косою гладдю», прутиковими, прозоро-рахунковими техніками, які поділяються на прості та складні мережки.

Рушникам завжди надавали важливого образно-символічного значення. У них поєднувалися різноманітні техніки вишивання, від чого і з'явилася назва «рушникові шви», які налічують понад 100 варіантів виконань. «Рушникові шви» надають широких можливостей у декоративному композиційному вирішенні. Якщо вдало застосовувати стилізовані монументально-декоративні композиції, то можна спостерігати поступову трансформацію монументального рушника в тематичне панно. Це виразно показано на прикладах творчих робіт художників-професіоналів Людмили Лебіги, Ельвіни Талащенко, Олександри Теліженко та інших.

Таким чином, аналізуючи творчі зразки народних майстрів і художників-професіоналів, видно, що техніки народної вишивки Київщини надають широких можливостей для відтворення їх у національних народних та сучасних традиціях. Синтезуючи мистецькі надбання народної творчості, художники-професіонали та майстри Київщини створюють оригінальні вишивки, які є цікавими зразками для подальшого їх вивчення в історії вишивального мистецтва. Вони накопичили багатий досвід і стали своєрідним мистецьким джерелом, у якому формується новий стиль вишивального мистецтва Київщини.

1. *Кара-Васильєва Т., Заволокіна А.* Українська народна вишивка. – К., 1996. – С. 56, 57.

2. *Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М.* Декоративно-прикладне мистецтво. – Л., 1992. – С. 37.

3. *Ніколаєва Т.* Історія українського костюма. – К., 1996. – С. 111–116.

4. *Кара-Васильєва Т.* Українська вишивка. – К., 1993. – С. 55, 59.

5. *Шестаков С.* Взаємовплив професійного та народного мистецтва на прикладі творчості Ганни Собачко, Василя Довгошиї та Євмена Пшеченко // Науковий збірник до 100-річчя колекції Музею. – К., 2002. – Вип. XL. – С. 171–180.

Ірина Локшук

ХУДОЖНЄ ТКАЦТВО РІВНЕНСЬКОГО ПОЛІССЯ XX СТОЛІТТЯ (за матеріалами Березнівського району)

Художнє ткацтво Рівненського Полісся розвивалося впродовж століть, зберігаючи символіку візерунка, кольорову гаму (відтінки білого, червоного, чорного), текстильне переплетення ниток. Проте з часом, особливо в другій половині XX ст., текстиль розвивався і як професійне мистецтво, і як самодіяльне, черпаючи зі скарбниці традиційного декоративно-прикладного мистецтва. Навіть у XXI ст. традиція поліського ткацтва розвивається та популяризується сучасними народними майстрами. Одним із відомих осередків поліського ткацтва є Березнівський район Рівненської області.

Для дослідження особливостей художнього ткання на Рівненщині у цій статті використано публікації науковців – дослідників українського Полісся: Катерини Матейко, Савини Сидорович, Юрія Лащука, Тамари Ніколаєвої, Галини Стельмащук, Михайла Селівачова, Олени Никорак; та доробок місцевих музейних працівників – Алли Українець, Раїси Тишкевич, Наталії Трохлюк. Вивчаючи риси, притаманні поліській тканині, – орнаментику, колористику, матеріал – науковці не акцентували увагу на ткацтві саме Березнівського району, де вирощували льон, і найуживанішою в текстильному виробництві була лляна нитка.

Мета цього дослідження – висвітлення художньо-стильових особливостей ткацтва Рівненського Полісся, зокрема, Березнівського району Рівненської області. Основним завданням було дослідити текстильні експонати фондової збірки Березнівського краєзнавчого музею кінця XIX – XX ст.; охарактеризувати мистецькі вироби сучасних майстринь району; підсумувати особливості текстильної тканини, характерні для Березнівського району на Рівненщині.

Станом на 1809 рік у містечку Березне, що входило до складу Ровенського повіту Волинської губернії, працювала суконна мануфактура, яка налічувала 50 робітників з обсягом виробництва 4 500 аршинів сукна [3, 104]. У 1816 році кількість робітників зменшилася до 27, а обсяг виробництва – до 1 225 аршинів сукна [3, 107].

У першій половині XIX ст. у Березному починає інтенсивно розвиватися промисловість: на початку 40-х років тут діяла суконна фабрика з фарбувальним цехом. Вигідне географічне розташування міста на р. Случ сприяло піднесенню торгівлі. Так, у 1843 році в місті відбулося 12 одноденних і 3 кількаденних ярмарків. Ярмарки сприяли збуту продукції місцевого виробництва [2, 8].

У різні періоди Березне переживало моменти розквіту й занепаду. На початку XX ст. місто втратило своє економічне значення, оскільки опинилося далеко від залізничної магістралі Рівне–Лунінець (Білорусь) [2, 8].

Щодо розвитку текстильної промисловості в селах Березнівського району, то варто зосередити увагу на с. Моквин. На початку XVII ст. одним із розвинутих селянських промислів у Моквині було ткацтво. Усі вироби моквинці збували на торгах і ярмарках у Березному [4, 124]. На початку XIX ст. у Моквині було засновано суконну мануфактуру, яка виробляла продукції на 3 325 карбованців за рік [4, 124].

Іншим центром промислу є с. Соснове. На початку XIX ст. тут діяла суконна мануфактура [4, 133]. Після реформи 1861 року розширилося виробництво продукції на суконній фабриці, проте в 1879 році вона згоріла. За даними 1884 року, у с. Соснове упродовж року проводили три ярмарки, а щотижня – базар [4, 133].

Народне господарство й промисловість Березнівщини, зруйновані війною упродовж 1941–1945 років, було відбудовано в повоєнний період. За радянських часів у Березному збудовано потужний льонозавод.

Важливим центром збереження та популяризації історичного й мистецького розвитку краю є місцевий музей. Березнівський краєзнавчий музей було відкрито в травні 1981 року [7, 3]. Краєзнавчий музей нараховує понад 10 тис. фондових експонатів (2007), які є державною власністю й належать до Музейного фонду України [6, 2]. За словами директора музею Наталії Трохлюк, колекція зберігає археологічні знахідки кам'яної доби, періоду козаччини, цінні експонати кінця XIX – XX ст. Музей володіє експонатами часів перебування Березнівщини у складі польської держави (меблі, одяг, речі хатнього вжитку, фотографії), речовими зразками, які дозволяють проаналізувати побут та ремесла поліщуків у давні часи й тепер.

Окрасою виставкових залів Березнівського краєзнавчого музею є інтер'єр хати селянина середнього достатку, (перша чверть XX ст.). Ліжко, стіл, скриня, дитяча колиска, ікона – усі ці речі показано в поєднанні з тканими виробами, які одночасно виконували вжиткову функцію й декоративну (рядно, сінник, постільний комплект, настільник, рушники). Над ліжком – жердка з одягом (сорочки, хустки, свити, кожух тощо).

У виставкових залах також експонуються знаряддя для обробки льону та виготовлення тканини: терниця, гребінь, гребінка, щітки, коловерток, веретена, верстат, жлукто, в якому золили полотно. «Зимою завжди був попит на широкі гребені й ручні гребінки. Свої вироби майстри по середах збували на базарі в містечку Березне. Іноді речі робилися також на замовлення односельчан. В базарний день на ринку було по 3–5 майстрів, кожен з яких мав до двох десятків гребенів і гребінок» [5, 58]. За спогадами селянок, гребені й гребінки могли служити до 15 років. З часом зуби на них стиралися, ламалися, і лише після цього їх міняли на нові [5, 58].

Фондові експонати текстильної колекції краєзнавчого музею складають 359 одиниць (жовтень 2007 року). Збірка ткацьких виробів знаменита своїми ряднами. Серед них конопляне рядно із с. Моквин (200 см х 75 см), вовняне рядно з м. Березне (200 см х 130 см) і лляне рядно із с. Городище (200 см х 130 см). Якщо перший та другий килимові варіанти багатоколірні, то рядно з Городища сіро-біле. Орнаментика виробів із Моквина й Березного позначена ритмічним чергуванням смуг різної товщини; у моквинській кольоровій гамі присутні коричневий, червоний, синій відтінки на зеленому тлі. Килим із Березного орнаментовано відтінками синього, зеленого, червоного кольорів на чорному тлі. Полотняним переплетенням виконано обидва рядна. Виріб із с. Городище виконано переборним і полотняним переплетенням ниток, оформлено сірими китицями. Композиція цього виробу утворена великою кількістю квадратів, що чергуються між собою.

Цікавим експонатом музею є сінник із Моквина (180 см х 145 см) сірого кольору, виконаний лляними нитками саржевим переплетенням. У першій половині XX ст. сінник використовували як матрац. Це підтверджують і спогади працівників Бе-

резнівського музею, які в дитячі та юнацькі роки спали на сіннику (виріб наповнювали сіном).

У колекції тканих рушників усі вироби виконано із лляних ниток сірого та білого кольорів, рідше для візерунка використано бавовну. Орнаментика рушника з м. Березне (218 см х 33 см) та рушника з с. Орлівка (199,5 см х 72 см) характеризується ритмом білої та сірої смуг, краї тканини завершені дрібними червоними смугами. Червоне завершення рушника із с. Орлівка збагачене нитками чорного кольору. Техніка виконання обох музейних експонатів – саржеве переплетення. В іншому рушнику із с. Моквин (200 см х 40 см), який також завершується червоним орнаментом, поєднано вкраплення тонких білої, жовтої, зеленої смуг та чорного кольору. Тло полотна сіре, виконане саржевим переплетенням.

Надзвичайно цікавим є рушник із Березного (148 см х 50 см). Його особливістю є використання ниток основи двох кольорів – білого та світло-сірого, у результаті чого на тканині чергуються поздовжні смуги шириною 1,5 см. До того ж, поперечні краї виробу акцентовано за рахунок червоного кольору, який ритмічно повторюється по всій довжині рушника. Тло виконано саржевим переплетенням.

Білими лляними нитками виткані рушник із с. Хотин (200 см х 76 см) та рушник із с. Поліське (200 см х 52 см). Використання тонких ниток надало легкості та витонченості обом виробам. Червоними смугами завершуються краї виробів. За такою самою схемою виготовлено ще один рушник із с. Поліське (200 см х 52 см), проте тут майстриня використовувала товстіші й міцніші нитки. Заслуговує на увагу рушник із с. Моквин (220 см х 80 см), рушник із Хмелівки (200 см х 50 см) та рушник із с. Богуші (114 см х 28 см).

Серед музейних експонатів (березнівського одягу) вирізняється фартух жіночий (68 см х 60 см) і пояс жіночий (230 см х 5 см) із Городища. У чоловічому строї – свита чоловіча із с. Яцьковичі (110 см х 43 см), пояс чоловічий із Березного (280 см х 33 см). Унікальним взірцем текстильної колекції краєзнавчого музею є лляний фартух, витканий серпанковою технікою. Для цього майстринею були підготовлені надзвичайно тонкі нитки. Варто наголосити, що серпанкова тканина, яку ми бачили на Рівненському Поліссі, була білого кольору. В даному випадку майстриня виявила сміливість і пофарбувала її в рожевий.

Жіночий та чоловічий пояси виготовлені з вовняних ниток червоного кольору. В чоловічому варіанті з червоним поєднано відтінки зеленого та фіолетового, у жіночому – білого, жовтого, зеленого й фіолетового. Техніка виконання поясів – полотняне переплетення. У музеї зберігається виткане лляне полотно з Городища (50 см х 15 см), підготовлене майстринею для пошиття домашнього одягу.

Яскравими представниками сучасного ткацтва та килимарства Березнівщини є такі майстрині: Любов Стахнюк і Марія Марчук (с. Бистричі), Ганна Боровець (с. Губків), Софія Ковальчук, Катерина Ковальчук, Софія Чубій (с. Яринівка), Ніна Боровець (с. Яцьковичі), Галина Логощук (с. Балашівка), Валентина Хіміна, Єва Андрощук (с. Білка) та інші.

Варто зупинитися на творчості Єви Андрощук, 1941 р. н. із с. Білка. У її творчому доробку – велика кількість тканих рушників. Одні виконані за традиційною поліською орнаментикою, кольоровою гамою, підбором лляних ниток, інші, сучасніші – з використанням у ткацтві бавовняних ниток. У своїх виробах Є. Андрощук поєднує полотняне, саржеве, переборне переплетення. Колористичній гаммі властиве використання білих кольорів у поєднанні із сірими, червоними відтінками.

Щорічно в рамках святкування Дня Незалежності України в Березному проходить фольклорно-етнографічне свято з презентацією виставки декоративно-вжиткового мистецтва. На огляд представлені твори художнього текстилю май-

стрів із Березнівського району. Виставка засвідчує факт збереження художнього ткацтва у XXI ст. й передачі досвіду та навиків молодому поколінню.

1. Березнівщина – поліський край / Редактор Т. Андрієнко. – Рівне, 2001.
2. *Дерев'янкін Т.* Мануфактура на Україні в кінці XVIII – першій половині XIX ст. Текстильне виробництво. – К., 1960.
3. Історія міст і сіл Української РСР / Зав. редакцією В. Кулаковський: У 26 т. – К., 1973.
4. *Романчук О.* До питання вивчення ремесел Березнівського Полісся // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся / Редактор-упорядник В. Ковальчук. – Рівне, 2003. – Вип. 3. – С. 57–59.
5. *Трохлюк Н.* Місток з минулого в майбутнє // Надслучанський вісник. – 1998. – 16 травня. – С. 2.
6. *Ярмолюк Н.* Скарбниця історичних знань. В Березному відкрито краєзнавчий музей // Ленінським шляхом. – 1981. – 14 травня. – С. 3.

Надія Боренько

ФАЯНСОВИЙ ДЕКОРАТИВНО-ВЖИТКОВИЙ ПОСУД XIX–XX СТОЛІТЬ В ІНТЕР'ЄРІ НАРОДНОГО ЖИТЛА ГАЛИЧИНИ

Своєрідним містком від народних гончарних виробів до вишуканих світових мистецьких зразків із порцеляни є декоративно-вжитковий фаянсовий посуд. Дешевший і значно доступніший, ніж фарфор, він, починаючи з кінця XVIII ст. і до другої половини XX ст. (а в деяких місцевостях ще й досі) відігравав значну роль в оздобленні інтер'єру народного житла. Його поширення на території Галичини в період її перебування в складі панівних держав Австро-Угорщини та Польщі пояснюється ще й наявністю промислового посуду не лише з етнічних українських земель, а й із польських, чеських, австрійських, угорських фабрик.

На початку XX ст., коли практика оздоблення житла, зокрема й промисловими фаянсовими виробами, почала вкорінюватися в інтер'єрі житлових приміщень Бойківщини, Лемківщини, Гуцульщини, Поділля, Буковини, рівнинного Закарпаття, можна простежити відчутний вплив народних мистецьких прийомів на їх манеру розпису, колорит, композиційне вирішення та сюжет. Ручне підполивне (рідше – надполивне) розмальовування в народній манері не давало цим виробам перетворитися на стандартну масову продукцію.

Внутрішній простір народного житла був розпланований відповідно до багатовікової традиції, згідно з якою кожна стіна, кожний куток мали певне функціональне призначення. Це, на думку дослідників, характерно для всіх регіонів України, бо тільки в такий спосіб селянська родина могла розміститися в невеликому приміщенні та виділити місце кожному члену сім'ї – як для роботи, їжі, так і для короткочасного відпочинку [3, 166]. Водночас за всієї ощадливості у використанні житлової площі селяни не втрачали естетичного почуття в побуті [5, 10]. Прикрашали декоративним посудом чільну стіну та куток із полицею-мисником. За дослідженнями Тамари Косміної, його конструкція пройшла декілька етапів: відкритий підвісний та на стовпчиках, опертий на лаву, з'єднаний з полицею над дверима, ускладнений закритою шафкою в нижній частині, із закритою засклениими дверцятами верхньою частиною, в результаті чого мисник став переносним, наближаючись функціонально та пропорційно до буфета [4, 170]. Ось як описав інтер'єр сільської хати на заході Лемківщини Іван Нечуй-Левицький: «Хата була дуже простора, нова й світла. Щілини між круглими колодками були зашпаровані

й замазані білою глиною. Ці білі смужки по стінах трохи звеселяли сумні червонуваті стіни. В хаті було доволі чисто. На здоровому мисникові видно було кілька фарфорових тарілок» [6, 162].

Прикрашування мистецькими виробами, які мали двояке призначення – вжиткове й декоративне, – досить часто залежало від рівня еволюції житла: курне – напівкурне – з виведеним комином, що у свою чергу, це було пов'язано з реконструкцією хатньої печі, яка об'єднувала дві основні функції – варисту та обігрівальну. Цей процес, як зазначав відомий польський дослідник Роман Райнфус, почався в другій половині XIX ст. [7, 54].

Практика експедиційних досліджень за майже 35-літню історію існування Музею народної архітектури та побуту у Львові переконливо доводить широке використання промислових фаянсових виробів саме як декоративних елементів в інтер'єрі народного житла Галичини та за її межами. Якщо на полиці-мисникові традиційно розміщували тарілки чи горнята, які, крім естетичного, мали ще й утилітарне призначення, принаймні у свята, то на чільній стіні чи над дверима вони вже побутували як декор. Досить часто вони контрастували з темними непобіленими стінами сіней, якщо хата була напівкурною. Це добре видно на прикладі інтер'єру музейної садиби із с. Пилипець Міжгірського району Закарпатської області (Західна Бойківщина). Існувала певна закономірність і послідовність в оздобленні житла із паралельним поширенням розписного гончарного посуду з переважанням білого тла. Така кераміка пройшла власні етапи розвитку, починаючи з XVIII ст. – часу винайдення свинцевої поливи. Тому розпис на фаянсових виробах, найчастіше на декоративних тарелях, нерідко повторював основні композиційні закономірності, властиві розпису кольоровими ангобами та мінеральними фарбами по чистій глиняній поверхні. Сюжетні малюнки також споріднені з розписом кахлів, а рослинні композиції – з настінним живописом.

Як слушно зазначила Ромуальда Ґжондзеля – науковий співробітник Музею народної архітектури в Сяноку (Польща), – вивчення різноманітної промислової продукції від середини XIX до середини XX ст. має велике значення в скансенах, оскільки в цей час відбувалася інтенсивна зміна канонів традиційної культури у зв'язку з історичними обставинами, зокрема в Галичині: «Важко визначити, які фаянсові вироби і яких фабрик, а також в який період досягали колишньої Галичини, де діяли різні митні бар'єри та антиімпортні заборони, що видавав австрійський уряд. [...] Видається правдоподібним, що тільки в міжвоєнний час ринки Південно-Східної Польщі ширше відкрилися для продукції польських керамічних фабрик, що лежали за межами колишніх австрійських земель» [10, 4, 5]. У Галичині мали значний збут вироби трьох невеликих фабрик, розміщених на етнічних західноукраїнських землях: у Потеличі, Сідлиськах, Глинську, Пацикові, Любечі Королівській, Сасові. Водночас значно потужніші польські фабрики з-під Варшави – у Влоцлавеку, Празі, Прушкові, Новому Дворі; з інших воєводств – Кола, Хмільова – випускали досконалий на той час фаянсовий декоративний посуд, прикрашений різними техніками ручного розпису, часто запозичуючи (чи перекуповуючи) сюжетні шаблони та кальки. На межі XIX–XX ст. галицький ринок був поповнений виробами з усіх країн, що входили до складу Австро-Угорської держави. Достатня кількість їх надходила з чеських територій, де фаянсове виробництво розвивалося вже з кінця XVI ст. Австрійські виробники, що теж мали досконалу продукцію, намагалися продати свої вироби передовсім на загарбаних нею територіях. Віденська мануфактура вже в 1777 році відкрила в Галичині два фірмові магазини – в Бердичеві й у Львові. Процес переходу з кустарної продукції на промислову значно швидше проходив у західно-європейських країнах. Мануфактури переросли у ве-

ликі підприємства з дешевшою, механізованою технологією. Оскільки в Польщі ці зміни відбувалися з певним запізненням, у продаж надходили й іноземні вироби – італійські, французькі. У другій половині XIX ст. було знято митні кордони між Польщею й Росією. До Галичини, хоч і в мінімальних кількостях, почали надходити вироби з України – з відомих потужних фарфоро-фаянсових заводів: Києво-Межигірського, Кам'яно-Бродівського, Городницького, Баранівського, Довбиського. У 1887 році відомий російський промисловець С. Кузнєцов заснував у Будах біля Харкова фаянсову фабрику, яка згодом стала найбільшим підприємством в Україні, що випускало столовий фаянс [1, 94]. Невідомо, коли на цьому заводі було організовано випуск плоских декоративних тарілок на ювілейну тематику. Дві такі тарілки: більша з відтворенням друком автопортрета молодого Тараса Шевченка та менша з пам'ятником Т. Шевченку в Каневі зберігаються у фондах Волинського краєзнавчого музею в м. Луцьку; ще одна – автопортрет – у фондах Музею народної архітектури та побуту у Львові. Подібна тарілка з портретом М. Гоголя міститься у фондах Полтавського краєзнавчого музею. Про потужність Будянського заводу свідчать енциклопедичні дані: у 1913 році тут було вироблено 11 млн. одиниць посуду, у 1940 році – 44 млн. одиниць, у 1967 році – 70 млн. одиниць [8, 2273]. Це був другий в Україні завод після Києво-Межигірського, який спеціалізувався суто на фаянсі. Щоправда, було декілька спроб освоїти фарфорові статуетки, але, як зауважив львівський дослідник фарфору в 1950–1960-х роках Лев Долинський, цих зразків немає в жодному музеї [2, 36]. Водночас він писав про популярність цього фаянсового посуду – миски та тарілки, вкриті букетами, квітами, що дуже близькі за стилем до народного настінного розпису та малюнків на скринях, мисниках, створені широкими мазками в декілька кольорів.

Перебування Західної України, зокрема Галичини, під пануванням чужих держав призводило до зарахування її здобутків до своєї національної скарбниці. Навіть у каталозі виставки із Сяноцького скансену продукція з українських етнічних земель безапеляційно віднесена до «польського фаянсу». Автор тексту каталогу, згадана вище Р. Ґжондзеля, інформує про три фаянсові фабрики на українській території Галичини: у Білотині, Потеличі, Любечі Королівській. Згідно з каталогом, у Сяноцькому скансені є тарілка з Білотина, де фабрика проіснувала лише упродовж 1860–1889 років. Багата декорація берегів з розмитими контурами дрібного рослинно-геометричного розпису, багатофігурна рослинна композиція на дні схожа на ускладнену витинанку. Потелицькі вироби, про які можемо судити із двох ілюстрацій у каталозі та двох тарілок – експонатів Львівського скансену, – досить товстостінні, вони, очевидно, виконували як декоративну, так і утилітарну функцію столового посуду. Дрібне декорування берегів – нечіткі деталі голубою фарбою – на одному зі львівських екземплярів виконано у вигляді решітки, на дзеркалі другого нанесено грубуватими мазками нерівну вазу з трьома квітками, розміщеними трикутником, на дзеркалі першого – зображення птаха. На сяноцьких зразках – квіти. Невідомі точні дати функціонування потелицької фабрики. Ймовірно, працювала вона упродовж XIX ст. Існує припущення, що наприкінці потрапила вона до рук єврейських купців. У радянський час випускали тут покриті темнокоричневою глазур'ю рельєфні пічні кахлі.

Мало збереглося виробів цієї фабрики, на диво мало, якщо враховувати її майже столітнє існування. Клеймовим знаком є витиснена латинкою сигнатура «Potylicz». Подібний знак «Lubycza Kr» є на виробах із Любечі Королівської в сяноцькій колекції. За їхнім стилем розпису можна ідентифікувати три експонати Львівського музею, які не мають клейма, але виконані в тому ж стилі – блакитне, дещо «зма-

зане» декорування берегів у вигляді решітки чи довільного віночка, дрібні букети, виконані м'якими тонкими мазками пензля, загальне бліде тло.

Як уже було сказано, переважна більшість колекції фаянсових тарілок у Музеї народної архітектури та побуту у Львові – територіального польського виробництва, переважно з фабрики містечка Влоцлавека під Варшавою. Виконані в техніці ручного розпису – пензлем, губкою, штампуванням, шаблонуванням, набризком – вони не є аналогічними, бо в кожному виробі видно творчу індивідуальну манеру. Цікава група тарілок, в яких лицева поверхня вище залому дзеркала має вироблений у ході формування рельєфний рапортний віночок зі снопиків, господарського реманенту (вил) та польових квіток. Ця орнаментальна кругова смуга зафарбована пульверизатором переважно в зелений, синій, коричневий кольори ясних відтінків. Рельєфний сніп як відображення хліборобської символіки, розмальований в декілька кольорів, бачимо також на горнятках циліндричної форми.

Сюжетні мотиви досліджуваних виробів можна розділити на такі основні групи. Насамперед це найчисленніша група з тарілок, декількох полумисків та горняток, у яких рослинний (квітковий) мотив або повністю домінує по всій поверхні, або співіснує з незначними доповненнями геометричного чи композиційного характеру. Найчастіше трапляється компонування двох-п'яти кольорів, проте бувають і поліхромні зображення барвистих букетів. За всього багатства композиційної побудови, яка неминуче набувала певної стандартизації в умовах промислового виробництва, є певні типи повторюваних мотивів. Але завдяки ручному розпису навіть композиційно однакові малюнки несуть на собі авторську самобутність і не можуть бути стандартними. Вони відрізняються певними штрихами, розміром деталей, відтінками кольорів, розміщенням на площині – всім тим, що характеризує авторський стиль й індивідуальну манеру виконання; та й сам розпис нагадує народні зразки. Адже той самий мотив центральної квітки на денці можна поверхово трактувати як відображення природного середовища, рослинного світу, а можна, уважніше придивившись, побачити певну закономірність у переростанні розети – язичницького знаку сонця – спочатку в шести-, восьмипелюсткову, а пізніше і в багатопелюсткову квітку, прямим прототипом якої було зображення квітки соняшника, як це й бачимо на одній із тарілок збірки. Так само відображенням народних декоративних мотивів є квіти у вазі. Архаїчне Дерево життя і в народному розпису на папері, кераміці (згадаймо хоча б еволюцію квітів на кахлях відомого Олекси Бахматюка), і в народній вишивці та аплікації, зокрема на верхньому плечовому одязі бойків, гуцулів, буковинців, лемків, подолян, бачимо такі самі еволюційні етапи, що завершуються барвистою квіткою чи букетом.

Ручний розпис на промислових фаянсових виробах, що виник із середини XIX ст., міг бути саме таким: біле тло вимагало контрастної колористики, гладкість підглазурної, рідше попередньо глазурованої поверхні – вільних, розлогих, сміливих мазків пензлем чи губкою. Квіти на дні й по берегах тарілок утворюють різноманітні композиції в рамках канону, диктату форми й технічних можливостей. Так само чисельною є група виробів, де квіти займають центральну частину, а по берегах – стилізований орнамент набризком, шаблоном, губкуванням; або навпаки, квіти вималювані вінком по берегах, а центральний мотив – сюжетний, чи комбіновано-сюжетний. Найбільш уживані фарби – червоно-руда, синя, зелена, брунатно-коричнева аж до світло-жовтої. Різноманітність кольорів і відтінків вимагала й більшої досконалості – тоді фарби вже треба було змішувати у певній пропорції, експериментувати, а це міг собі дозволити лише досвідчений майстер.

Другу, значну групу виробів складають ті, у яких центральним мотивом дзеркала є сюжетні композиції. Із птахів найчастіше малюють півнів, курей, є

декілька зображень кабанчиків біля цебра, коней. І звичайно, найцікавішою є нечисленна група із зображенням людей – косаря, жниці, вершників, є зображення молодої пари, малюнки апокрифічного змісту, такі як ангели біля хреста, майже тотожні з розписом бахматюкових кахлів. Ці малюнки виконано переважно ручним розписом у декілька кольорів за попередньо вирізаним штампом – заготовці композиційного малюнка, тому саме в манері розпису авторська індивідуальність не так помітна, як при розписі квіткових мотивів, хоча самі зображення є для нас цінними як певний етнографічний матеріал. Місце виробництва найвірогідніше можна встановити за клеймом – відтиснутим у фаянсовій масі або відбитим у фарфорі. Проте є вироби, причому деякі досить оригінальні, у яких замість клейм бачимо тільки рельєфні кола, або й вони відсутні. Якщо про географію польських виробів та українських із тих земель, які в минулих століттях перебували під владою Польщі, можна дізнатися з польських джерел, то про вироби, що побутували на іншій території України, також є, хоча хронологічно й історично застаріла, література. На жаль, нічого конкретного не вдалося дізнатися про групу тарілок і декілька горняток, імовірно, з Угорщини. Саме ця група із сюжетним розписом (косар, жниця, молода пара) є оригінальною й самобутньою. На одній із тарілок, на дзеркалі зображено пуп'янки троянд, а по берегах – рапортне зображення триколірного (червоний, білий, зелений) угорського національного прапора. Угорщина, будучи в складі Австро-Угорської імперії, ймовірно, могла мати клеймо із зображенням власного герба міста, що німецькою звучить як Fengerie–Wlhelmsburg.

Отже, географія виробництва декоративно-вжиткових виробів XIX – другої половини XX ст., які широко використовували в інтер'єрі народного житла Галичини та за її межами – на Закарпатті, Буковині, – охоплює не тільки етнічні українські землі. Значну кількість їх виробляли фабрики на території Польщі, Австрії, Угорщини, Чехії, Словаччини, Росії, окремі екземпляри прибували різними торговельними шляхами з Франції, Німеччини, Італії. Кожен промисловий осередок, починаючи від малих фабрик і закінчуючи потужними заводами, мав власний стиль, технологію та систему розпису, свої оригінальні сюжети. Тому вивчення фаянсової продукції ручного розпису в таких аспектах, як час і місце виготовлення, обсяг використання в побуті, має велике наукове значення. Творені на промисловій основі упродовж двох століть, але з урахуванням народних традицій, вони внесли свою лепту в багатогранну картину народного побуту в історичному дискурсі й тяглості еволюційного розвитку.

1. *Гладкий М.* Фаянс // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Л., 1969.
2. *Долинський Л.* Український художній фарфор. – К., 1963.
3. *Кіщук Т.* Інтер'єр житла // Бойківщина: історико-етнографічне дослідження. – К., 1983.
4. *Косміна Т.* Сільське житло Поділля (кінець XIX – XX ст.). – К., 1980.
5. *Маланчук В.* Інтер'єр українського народного житла. – К., 1973.
6. *Нечуй-Левицький І.* В Карпатах: з мандрівки в горах // Подорожі в Українські Карпати. – Л., 1993.
7. *Райнфус Р.* Народная архитектура лемков // Карпатский сборник. – М., 1976.
8. *Р. М.* Порцеляново-фарфорова промисловість // Енциклопедія українознавства. – Л., 1993. – Т. 3.
9. *Симоненко І.* Поселення, садиба та житло на Закарпатті // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – Л., 1954. – Вип. І.
10. *Grzadziela R.* Fajanse polskie od połowy XIX w. do połowy XX w. Katałog wystawy. – Sanok: Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku, 1983.

Ірина Несен

З ЕТНОГРАФІЧНОЇ ПОДОРОЖІ НА ЖИТОМИРЩИНУ: ПОРТРЕТ МАЙСТРА ДЕКОРАТИВНОГО РІЗЬБЛЕННЯ АНАНІЯ БОВСУНОВСЬКОГО

Декоративне різьблення як жанр народного мистецтва пройшло тривалий шлях історичного розвитку від первісної палеолітичної дрібної пластики та рельєфів до творів сучасного мистецтва. Упродовж століть у ньому сформувалося чимало технічних прийомів та засобів створення художніх творів [1]. Серед різних складників цього жанру скульптурна пластика займає самостійне і важливе місце. Згадаємо, зокрема, що давні слов'янські ідоли були пам'ятками монументальної скульптури. Українські мистецтвознавці виявили згадки про скульптурний декор церковних колон в історичних джерелах XIII ст. [2]. Розвиваючись від орнаментальних та сюжетних рельєфів у системі архітектурних комплексів, виробів, призначених для інтер'єру, скульптурних деталей ужиткових речей, музичних інструментів, пластика з часом перетворилася в окрему групу декоративного різьблення – станкову круглу скульптуру. Виконана в камені або дереві, вона насамперед репрезентує канони архаїчного мистецького бачення з його узагальненістю форм, умовністю зображень, геометризованістю тощо. Перші твори народної станкової круглої скульптури, виготовлені з дерева, що зберігаються в музейних колекціях України, були створені майстрами-аматорами в XIX – на початку XX ст. До наших днів дійшли імена лише деяких із них. Це, зокрема, скульптурні зображення В. Бідули (1868–1925) із с. Лапшин Бережанського району Тернопільської області, Д. Білинського (1875–1941) із с. Колиндяни Чортківського району Тернопільської області, В. Якибюка із с. Криворівня Верховинського району Івано-Франківської області, Й. Митинця із с. Либохора Сколівського району Львівської області. XX ст. для українських народних майстрів, що працювали в галузі круглої станкової пластики, стало часом потягу до реалістичних зображень. Серед майстрів української народної дерев'яної скульптури того часу провідне місце належить А. Штепі, П. Верні, В. Свиді та іншим. Усі вони добре відомі в сучасному вітчизняному мистецтвознавстві. Їхні твори й сьогодні експонуються в музейних колекціях, на численних виставках, представлені в різноманітних художніх виданнях.

Попри достатньо повну вивченість доробку та персоналій сучасних народних майстрів, зокрема тих, що працюють у жанрі народного дерев'яного різьблення, виявлення маловідомих авторів і сьогодні залишається можливим. Творчості одного з них і присвячена ця стаття.

Під час однієї з етнографічних експедицій у Житомирську область мені довелося побувати в Лугинському районі. Тут розміщене шляхетське село Бовсуни. На теренах району воно є найдавнішим, і в часи Литовських князів було утворене родом Бовсуновичів. Село є останньою західною точкою в мережі інших сіл околичної шляхти, розселеної у північно-східній частині Житомирщини. Тут мешкають також представники інших давніх родів у краї: Невмержицькі, Левківські, Ущапівські, Можарівські. Бовсунівська земля в минулому лежала між двома річками – Ужем і Жеревом. Селом протікає й невеличка річечка Безодня, що бере свій початок із ближніх джерел-*кринічовін* і ніколи не замерзає й не висихає.

За місцевою легендою, рід Бовсуновських бере свій початок від воїна, київського зим'янина Бовсуна-Чорногуба, нібито тюркського походження (*бовсун* означає кінець дороги), який в історичному минулому виконував «ординську службу» – передавав документи та супроводжував послів у Золоту Орду.

У селі доля звела мене з цікавою людиною – краєзнавцем, патріотом своєї землі й водночас майстром-різьбярем Ананієм Олексійовичем Бовсуновським, якому 27 червня 2007 року виповнилося вісімдесят. Більша частина його життя пройшла в Бовсунах. У юності Ананій Олексійович мріяв стати священиком. Однак мрії не судилося здійснитися. Довелося працювати на багатьох роботах, зокрема в місцевій школі учителем трудового навчання. За характером Ананій Олексійович – людина неспокійна та надзвичайно творча. Здається, що його цікавить усе, – історія рідного села, поліського краю, робота з дітьми, церковне життя, етнографія, робота з деревом тощо. У кожній із цих галузей він має свій доробок. Уже багато років він записує від місцевих старожилів найрізноманітнішу інформацію про місцевий побут та історію. Увесь матеріал зібрано в товсті масивні зшитки із саморобними дерев'яними обкладинками. Завдяки зусиллям Ананія Олексійовича реконструйовано історію та особливості багатьох галузей традиційного народного побуту минулих століть. Зокрема, він з'ясував давню хутірну систему забудови, коли Бовсуни звідусіль були оточені великими й малими, заможними й бідними хуторами, розміщеними між заплавами: Марки, Захарія, Корнія, Халима, Круки, Манірки, Магдальці, Шуляка, Карпи, Діброва. До місцевих газет написано десятки краєзнавчих статей.

Мене ж насамперед зацікавили скульптурні рельєфи майстра, у яких утілилися його художній талант, традиційні знання про дерево як матеріал і вміння працювати з ним та любов до історії. Потяг до роботи з деревом виявлявся в Ананія Олексійовича ще з юнацьких років. Тоді він, задовольняючи потреби родини, робив стільці та деякі інші меблі, видовбував ручні ступи. Різьбити ж почав уже після виходу на пенсію. Майстерню влаштував у себе в сараї, де відгородив невеличку кімнатку під дахом, а більшу кімнату зробив унизу. Під час роботи в школі він навчав тих учнів, кого зацікавила його робота. Перші рельєфні зображення у творчому доробку майстра з'явилися в 1987–1988 роках. Традиційні народні знання про властивості різних порід дерев дозволили майстрові своєрідно підійти до вибору деревини для майбутніх творів. Він послідовно працював із кількома породами, використовуючи суцільні шматки, узяті від нижньої [*комель. – І. Н.*] або верхньої частини стовбура, залежно від особливостей виробу. Щоб майбутній виріб служив довго, дерево відповідним способом висушували. Так, березу використовував майстер лише для виготовлення дерев'яних обкладинок для зшитків із краєзнавчими матеріалами, оскільки вона належить до міцної породи, що майже не згинається. Найкращою майстер вважає березу, узяту від *комля*, оскільки вона не розтріскується й *не рветься*. Вироби з неї, а також із груші та ясеня, добре переносять перебування на відкритому повітрі. Усі названі породи є твердими. З них добре виготовляти окремі деталі пластичних зображень – щит, спис, шаблю тощо. Зроблені з названих порід дерева, вони не бояться вітру. Зазвичай майстер не поєднує в одному виробі декілька порід дерев, хоч і вважає, що інколи в цьому є потреба.

Першу обробку Ананій Олексійович робить ножами, ними наколює й контур. Потім переходить до стамесок – плоских і напівкруглих. Тоді тонує або фарбує вироби пензликом. Готовий виріб полірує наждачним папером, спочатку грубим, потім – дрібним. Поліровки сукном не застосовує. Перші вироби були виконані з груші. Оскільки це дерево твердої породи, майстер працював із сирою деревиною, адже таку поверхню добре різати. Рідше використовував ясен – породу не лише тверду, а й структурну. Перші твори вкривав шаром безколірного лаку.

З часом Ананій Олексійович майже повністю переходить на липу і використовує переважно верхню частину її стовбура, адже за його свідченням: «*Липа з верха добре обробляється, має рівну структуру, а з комля вона задириста, тому низ її мало придатний для художнього різьблення, він також мало дається до полірування*». Зміна

матеріалу привела до того, що лакування поверхні було замінено фарбуванням. Про це майстер висловився так: *«Липа під фарбування мало йде, треба красити, тому шо вона пориста і не дає такого бляску деревини».* Окремі його твори були виконані з дуба. До початку виробничого процесу заготовлене дерево просушують. Найкраще це робити у травні й червні.

Чимало виробів Ананій Олексійович подарував шкільному музею в рідному селі, який сам допомагав створювати, виготовляючи стенди, оформлюючи експозицію тощо. Декілька виробів він подарував районним музеям Лугина та Коростеня.

Завдяки знайомству з доробком майстра до фондової збірки Музею народної архітектури та побуту України НАНУ було придбано 38 різьблених творів різного типу, створених переважно з груші та липи упродовж останніх двадцяти років. Більшу частину цієї колекції складають невеликі антропоморфні зображення, виконані в жанрі високого рельєфу. Перед нами виникає галерея образів, серед яких святі, історичні особи, легендарні персонажі, наші сучасники. Зазвичай створені зображення є умовними. Виконані в одній площині, вони статично застигли у фронтальних ракурсах. Часом їхні пропорції наближаються до реалістичних, а часом – досить змінені.

Майже всі зображення вкрито шаром фарби із використанням чистих незмішаних кольорів – зеленого, блакитного або сірого. Коли йдеться про барельєфне або горельєфне зображення іконного типу, то в ньому одяг святих зазвичай тонується вохристими, рожевими, жовтогарячими відтінками. Деякі з фігур колекції виконано в декількох площинах, і в них відчувається динаміка руху. Риси облич прописано достатньо схематично, однак вони не позбавлені настрою: одні з них спокійні, інші – урочисто піднесені або розважливо смиренні.

У композиціях, утворених двома фігурами, простежується значна диспропорція. Такою, наприклад, є робота «Богородиця з дитям». Дивлячись на неї, пригадується іконографія українських ікон XV–XVI ст.

За сюжетами найбільшу групу складають барельєфні зображення святих. Є також історичні зображення, окремі орнаментальні мотиви, виконані у вигляді плакеток тощо. Перша група представлена образами Богоматері з дитям, Миколи Чудотворця, Ксенії Петербурзької, Сергія Радонезького, Олексія Божого чоловіка, Серафима Саровського, Апостола Андрія та деяких інших. Фігури святих створені на прямокутній дерев'яній основі, верхні кути якої зазвичай зрізані. Основа ця тонована фарбою, колір якої в одному випадку контрастує з кольорами деталей одягу, а в другому – майже подібний до них. Німби над головами святих утворюються також контрастним поєднанням кольорів або лише способом рельєфного моделювання площин. Найскладнішим у цьому сенсі є німб у роботі «Богородиця», вирішений поліхромно й у двох площинах, нижня з яких має рівний контур і тонована жовтогарячим кольором. Верхня площина німба – сріблясто-сіра із зубчастим контуром та округлими жовтогарячими цятками-виїмками. Цікавим є те, що джерелом для створення пластичних творів для Ананія Олексійовича стали ікони: *«Я дивлюсь на ікону і вирізаю фігурку, кольори також підбираю сам».* Водночас іконописні зображення є для майстра лише творчим поштовхом, натхненням для створення самостійних викінчених творів, а не матеріалом для копіювання, наприклад, робота «Ксенія Петербурзька». Її прямокутна основа дещо звужена у верхній частині. На ній створено барельєфне зображення жіночої фігури.

У деяких інших іконописних зображеннях майстер чітко дотримується віками визначеної іконографії. Найяскравішим прикладом є невелика за розміром робота «Микола Чудотворець».

Окремі роботи мають достатньо складне декоративне вирішення. До таких належить твір «Почаївська ікона». В основі її форми – восьмикутна видовжена по вертикалі розета, поверхня якої вкрита вохристою фарбою з нанесеними по верху білими й сірими цятками, а також різьблена радіально розміщеними лініями. На кожному з кінців розети – накладна плоска восьмипелюсткова квітка. На розету накладено меншу за розміром прямокутну площину з барельєфним зображенням жіночої постаті, загорнутої в сірий одяг, із дитям на руках і німбом над головою. Верхня площина також має зубчасте обрамлення темночервоного кольору з білими дрібними хрестиками по периметру.

Серед історичних персонажів, зображених А. Бовсуновським, бачимо постаті Богдана Хмельницького, Нестора Літописця, Плетенецького та деяких інших. Оригінальністю вирішення приваблює робота «Татарин». У ній утілено легендарний образ першопредка роду Бовсуновських – Бовсуна-Чорногуба. Автор застосував такі архаїчні скульптурні прийоми, як геометричне спрощення та схематичність зображення, відомі ще в рельєфному мистецтві країн Давнього Сходу та Передньої Азії.

У більш реалістичній манері вирішено постать князя Володимира. На низькому фігурному постаменті створено чоловіче зображення в темно-синьому з червоним облямуванням каптані, перев'язаному білим поясом. На плечах у нього блакитна накидка. В одній руці князь тримає великого хреста, у другій – червоний головний убір. Робота за своїм характером наближається до круглої скульптури, однак, як і решта робіт, має плоску задню частину.

Одна з придбаних робіт – «Селянка» – не має кольорового тонування. Її поверхня вкрита прозорим лаком, який не змінює світлого відтінку липового дерева. Умовне жіноче зображення вирішено барельєфно, у три чверті зросту.

Низку зображень виконано А. Бовсуновським для цілісної скульптурної групи з умовною назвою «Крізь віки». В основу задуму покладено авторське бажання показати зв'язок поколінь та неперервність української історичної традиції. Саме з цією метою у своєму дворі він створив круглу в плані двох'ярусну конструкцію під куполоподібним верхом. У цих ярусах послідовно розташовано фігури древлянських князів, дружинника, ченця, деяких гетьманів [Богдана Хмельницького. – *І. Н.*], культурних діячів минулого, а також наших сучасників – учасника Великої Вітчизняної війни, молодого воїна, будівничого. Фігури нижнього ряду за розмірами більші, ніж ті, що розташовані вгорі.

Інший тип композиції втілено в роботі під назвою «Донський собор у Москві». Однак зображення за характером ніяк не пов'язано з будівлею. Його основою є простий чотирираменний хрест, що тримається на трапецієподібній підставці, тонованій у коричневій гамі. На хресті скульптурно зображено розп'ятого Спасителя.

Допоміжними творами колекції А. Бовсуновського є плакетки, які майстер створює як подарункові. Через його хату та невеличку майстерню пройшло чимало людей, які в різних справах заїжджали в село. Кожному з гостей він дарував на пам'ять невеличкий виріб або просту паперову іконку в рамці власної роботи. На плакетках зазвичай закомпоновано окремий орнаментальний мотив, створений авторською уявою, що водночас є типовим для української народної орнаментики. Ці мотиви зазвичай площинні, яскравих кольорів. На шестикутній основі зображено довгасту восьмипелюсткову квітку з видовженою серединкою та заокругленими пелюстками, кожна з яких має малиновий контур та ясно-зелену внутрішню частину. Серединка мотиву утворена концентричними оранжевим, жовтим та синім овалами. Рослинні мотиви, що мають вісім пелюсток, традиційні у творчому доробку майстра. Таким є мотив вазона, зображений на іншій округлій плакетці.

Загалом усі твори Ананія Олексійовича вирізняються цілісністю та гармонійністю загального художнього вирішення. Як ми вже зазначали, джерелом їх створення та натхненням для майстра стали традиційні ікони з місцевої церкви, а також ті, що висять у нього в хаті та майстерні. Майстер створив самостійні за жанром та характером твори, які, на нашу думку, є цікавим самобутнім явищем, яке, на жаль, до цього часу не відоме в сучасному науково-мистецькому середовищі. Ці роботи ніби повертають нас до давніх мистецьких зразків, коли для створення рельєфних зображень тогочасні майстри зверталися до композицій біблійних гравюр.

Сьогодні частина придбаної колекції, а саме сюжети релігійного змісту, розміщені в експозиції виставки «Церковні старожитності України кінця XIX–XX ст.», що діє в інтер'єрі церкви із с. Кисоричі Рокитнівського району Рівненської області, установленої в регіоні «Полісся» Музею народної архітектури та побуту України НАНУ. Вироби майстра стали органічним доповненням виставкового розділу, присвяченого історії розвитку культової народної та професійної дерев'яної пластики. Вони експонуються поряд із давніми зразками церковної скульптури, яка в минулі століття створювалася як у цехових містечкових майстернях, так і окремими майстрами-аматорами, та була необхідною й важливою складовою храмових інтер'єрів Західного Полісся, Карпат, Західного Поділля та Волині. Тут кожен відвідувач може познайомитися з надбаннями сакрального мистецтва сільських храмів України, зокрема з творчістю талановитого майстра-поліщука Ананія Олексійовича Бовсуновського.

[1] *Будзан А. Ф.* Різьба по дереву в західних областях України. – К., 1960; *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. – К., 1970; *Моздир М.* Українська народна дерев'яна скульптура. – К., 1990; *Красовський І.* Камінь і дерево в народних промислах лемків // Народна творчість та етнографія; – 1987. – № 5. – С. 21–28. *Німенко А.* Українська скульптура другої половини XIX – початку XX ст. – К., 1963.

[2] *Чарновський О. О.* Українська народна скульптура. – Л., 1976. – С. 13.

Ніна Зозуля

ПОДІЛЬСЬКІ НАСТІННІ РОЗПИСИ В МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ

Поділля – один із найбагатших регіонів України щодо художнього оздоблення як житла, так і господарських будівель.

Історично склалося так, що мальовнича природа цього краю, родючі землі, ландшафт, розвинені торгові шляхи, давні зв'язки із сусідніми районами сприяли розвитку всіх видів народного мистецтва, як-от: художня хатня тканина, кераміка, оздоблення будівель малюванням, а пізніше й витинанками.

Настінний розпис варіювався по всій території Поділля, але найбільшого поширення він набув у центральних, східних та південних районах. Цьому сприяла місцева традиція та наявність кольорових глин.

У давнину люди користувалися природними барвниками – глиною, глеєм, сажею, соком рослин, відваром кори дерев, а з середини XIX ст. – і хімічними барвниками. Завдяки цьому в розписах з'явилася поліхромія.

У хатах розмальовували насамперед піч, сволок, стіни, а в окремих районах і долівку («землю»), зокрема під лавами та столом. Якщо хата була на дві половини, то більше розмальовували світлицю. Так, жителька с. Куражин Новоушицького

району на Хмельниччині Н. Якуновська розповідала: «Гарно, коли мальовано, бо чим же було вбирати хату. Колись це була найкраща прикраса».

Крім настінного малювання використовували різноманітні підводки: над призьбою, довкола вікон, на затильній стіні тощо.

Зразки народних розписів не збереглися, позаяк фіксувати й досліджувати їх почали запізно.

З перших років дослідження історико-етнографічного регіону Поділля (початок 70-х років XX ст.) з метою створення експозиції науковці збирали зразки настінного малювання. Згодом розписи було відтворено в експонованих подільських будівлях музею. Вони поповнили також і фондову колекцію.

У 70–80-х роках минулого століття працівниками музею було виявлено та встановлено в музеї унікальні експонати – хати з Вінниччини: з с. Яришів Могилів-Подільського району (кінець XVIII ст.), хата із с. Луги Чечельницького району (1842 р.), хата із с. Крищенці Тульчинського району (початок XX ст.); а також із Хмельниччини: хата із с. Кадиївці Кам'янець-Подільського району (1892 р.), хата із с. Гарячинці Новоушицького району (кінець XIX ст.) та хата із с. Пужайкове Балтського району Одеської області (початок XX ст.)

Місцеві люди свідчили, що ці хати були колись розмальовані, і допомогли відновити зразки настінних розписів.

У хаті із с. Яришів малювання відтворила Анастасія Кондратюк. Вона була кращою малювальницею села. На наше прохання вона приїхала до музею навесні 1976 року у віці 70 років, розмалювала хату, а також залишила зразки розписів на папері. Малювала вона простими пензликами, зробленими з палички та котячої шерсті. Користувалася вона вже аніліновими фарбами. Виконані нею букети та фризи були переважно зеленого, голубого кольорів, хоча траплялися вкраплення й інших.

В одній половині хати майстриня розмалювала піч, сволок, стіни над лавами; у чистій хаті – попід стелею фриз із «винограду» по периметру хати, «віночки» довкола вікон.

Основними мотивами розпису є «виноград», букети з барвінку, волошок, калини. Між квітами та листям розміщені пташки («зозульки»).

Розпис у хаті із с. Луги реконструйовано за матеріалами польових досліджень. Зразки на папері відтворили жителі цього села та с. Червона Гребля. Для настінного малювання, для підводок вони використовували переважно сажу, червону та жовту глину, ультрамарин. Розписи, виконані в хаті на печі, стінах, зовні над вікнами, – це стилізовані букети. Біля челюсті печі, на порогах червоною глиною зроблено «клинчики», на призьбі – «курячі лаби».

Розписом також оздоблено будівлі з Хмельниччини. У хаті із с. Кадиївці вони монохромні. Для них використано червону та жовту глину, сажу. Два букети на комині виконано за матеріалами дослідника Поділля К. Мощенка. Стилізовані квіти схожі на «сонечка». За матеріалами польових досліджень вертикальними синіми та жовтими короткими смужками, що чергуються («пальцями»), підкреслено один із верхніх виступів комина. Вони нагадують «пальці» у вишивці на рукавах сорочок та «спускавки» на мальованій кераміці.

Уся хата зовні помащена в синій колір. Вікна, двері, піддашок, пілястри по кутах виділено білою глиною. Крім того, зовні, обабіч вхідних дверей, – великі вазони, виконані технікою ліплення. Вони помальовані червоною глиною та ультрамарином.

На території садиби розміщено круглий курник, плетений із лози та помащений у синьо-білий колір. Над дверцями білою глиною намальовано стилізований «вазон» з листям, пуп'янками та «квітками» з двома «півниками» по боках.

Хата із с. Гарячинці також прикрашена розписами. Вони реконструйовані нами за зразками, які виконала її господиня – Клочко Ганна Германівна (73 роки) в 1987 році.

Розписи виконано червоною та жовтою глиною, сажею, ультрамарином, соком листя дерези-«повію». Мотиви розпису – стилізовані вазони в «ринках» та «виноград», «ружі» між листям. У цій хаті розмальована долівка. Це – «квітки» під лавами й столом та «гратки» по всій площі. Загальний колір – темно-зелений, «гратки» виконано яскраво-жовтою глиною.

У хаті із с. Пужайкове розписи здійснено за польовими дослідженнями (свідчення Г. Р. Осадчук, жительки із с. Пужайкове). Малюнки виконано тільки червоною глиною та ультрамарином. На внутрішніх стінах хати та зовні – над вікнами – «вазони» та «букети» з пташками. Призьба та червона затильна стіна мають сині та червоні підводки. Архітектурні деталі комори – червоного кольору.

Крім подільських будівель, з розписами в експозиції «Середня Наддніпрянщина» є хата із с. Старі Бабани Уманського району Черкаської області (у минулому – Подільської губернії). У цій хаті реконструйовано настінні розписи за матеріалами К. Кржемінського, розписи виконано глиною, сажею, ультрамарином. У них переважає синій колір. Наші розвідки підтвердили висновки дослідників подільських розписів минулого про те, що настінне малювання в хатах цього регіону заступало місце декоративного рушника. За нашими дослідженнями в окремих районах Поділля настінне малювання побутувало до середини XX ст. Його повільне зникнення спричинила данина моді, яка позначилася на збідненні оздоблення українського житла по всій території України. Це стосується також рушників і килимів.

На жаль, зразків давнього малювання, як і витинанок, на Поділлі майже не збереглося, особливо в кольорі. Люди не задумувалися над тим, що колись це все може зникнути, адже не було засобів кольорового відтворення їх на папері.

Настінні подільські розписи, як і всі види народного мистецтва, були зазвичай імпровізованими. Народні майстрині малювали «так, як лягало на душу».

Розписи, показані в експозиції музею, викликають велике зацікавлення у відвідувачів, їх можна використовувати для оздоблення сучасних сільських будинків та міських квартир.

1. *Бабченков М.* Народное декоративное искусство Украины. – М., 1945.
2. *Бежкович О.* Український стінний розпис // Народна творчість та етнографія. – 1975. – № 4.
3. *Гегейместер В.* Настінні паперові прикраси Кам'янеччини. – Кам'янець-Подільський, 1927.
4. *Кржемінський К.* Стінні розписи Уманщини. – Кам'янець-Подільський, 1927.
5. *Косміна Т.* Локальні особливості народного житла південних районів Поділля // Народна творчість та етнографія. – 1973. – № 4.
6. *Косміна Т.* Сільське житло Поділля, кінець XIX – XX ст. – К., 1980.
7. *Левитська Л.* Селянський стінний розпис на Поділлі. – К., 1928.
8. *Найден О.* Орнамент українського народного розпису. – К., 1989.
9. *Шероцкий К.* Художественное убранство украинского дома. – К., 1914.

СИМВОЛІКА, ОБРАЗНІСТЬ, ОРНАМЕНТИКА НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Зоя Чегусова

РОЛЬ СИМВОЛУ, ЗНАКА, МІФУ В ПРОФЕСІЙНОМУ ДЕКОРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ НА МЕЖІ XX–XXI СТОЛІТЬ

На межі XX–XXI ст. разом з активною світовою міграцією відбувається деяке послаблення етнічних і культурних особливостей європейських народів. Справді, треба визнати, що швидкий поступ глобальної цивілізації дещо зменшує культурні надбання окремих націй.

В українському мистецтві також спостерігається «запозичення» мистецьких схем від інших культур. У добу глобалізації – це неминучий процес. Саме він призводить до поступової руйнації автентики національного мистецтва, тобто порушує семантико-ментальний код мистецьких творів.

Водночас глобалізація, як не парадоксально, породжує і зворотний процес, а саме: підштовхує як українське мистецтво, так і мистецтво багатьох європейських країн до національної ідентифікації, спрямовує до пошуків архетипів своєї культури, повертає до національної культурної спадщини, стимулює збереження національної самобутності.

Культурно-історична практика людства неможлива без символів, знаків, міфів, адже ними пронизані мистецтво і література, театр і музика. Видатний філософ і філолог XX ст. О. Лосєв писав: «...будь-яке мистецтво, навіть і максимально реалістичне, не може обійтися без конструювання символічної образності» [1]. Також учений наголосив, що без застосування символіки мистецтво перетворилося б на нерухому, самодостатню, досить мертву реальність, яка немає ніякого об'єктивного, тим паче виховного значення [2].

Поняття символу не менш давнє, ніж алегорія. Термін «алегорія» (від гр. allegoria – по-іншому кажу) виник у давньогрецькій мові, латиною означає «іносказання», «іномовлення». Термін «символ» (від гр. symbolon – «знак», «прикмета», «ознака»; фр. symbole – умовне позначення будь-якого предмета, поняття, явища) також мав у древніх греків значення поєднання, злиття, зв'язок частин. Термін «символ» уперше у філософії застосували піфагорійці для визначення поняття шляху пізнання. Надалі ним означували образи, що були недоступні безпосередньому спостереженню, властиві стихії потойбічних сил, підвладні законам космічної гармонії [3].

Романтизм, який виступив з критикою щодо класицизму, скептично поставився до алегоричних образів. Й.-В. Гете різко розмежовував алегорію і символ. Ідеї мислителя надалі розвивали романтики, уважаючи символ духовним мостом до непізнанного та більш органічною формою виразу уявлень про вищі сутності, ніж алегорія.

Після епохи романтизму символом усе більше послуговувалися. Досить пригадати такий художній і філософсько-естетичний напрям, як символізм, прихильники якого дотримувалися думки, що світ непізнанний, є лише деякі натяки, символи, що допомагають орієнтуватися в ньому. На межі XIX–XX ст. виникли різноманітні філософські й художні школи, які ставили за мету розтлумачити природу подібних образів. Дехто стверджував, що реально існуючої дійсності нема, що людина оточена символами і тільки ними мислить. Інші, як П. Флоренський, бачили в символі велику культурну традицію, яка то згасає, то знову пробуджується, ідучи від

давнини через віки [4]. Учені, на чолі з К.-Г. Юнгом, доводили, що символічні образи – це архетипи, які вічно існують у душах людей, будучи їхнім позасвідомим досвідом, що проявляється в сновидіннях, у манерах поводження, у створюваних ними мистецьких творах [5].

Безумовно, символи давнього світу, епохи середніх віків, романтизму, символізму мали відмінності, бо кожна епоха творила своє уявлення про таку складну форму освоєння світу. Проте, незалежно від різноманітних інтерпретацій, очевидно, що це найважливіший інструментарій моделювання образів дійсності, справжній «інвентар» культури людства, який допомагає уявити те, що недоступне реальному відображенню. Історія свідчить, що символом може слугувати будь-що – і образи природи (каміння, рослини, тварини, сонце, місяць, вода, земля, вогонь тощо), і абстрактні форми (числа, геометричні фігури). Фактично весь космос є потенційним символом, а людина схильна до творення символів.

Подібним до понять «алегорія» і «символ» у мистецтві є поняття «знак» (англ. sign; фр. signe; нім. Zeichen) – умовний об'єкт, який за певних обставин набуває особливого смислового значення. Таким об'єктом може бути предмет, явище, процес або абстрактне поняття. Мистецтво доцільно розглядати як складну знакову систему, в якій існують знаки різних рівнів: абстрактний начерк або абстрактна форма (у первісному, традиційному, народному мистецтві – як одиничний мотив або рапорт в орнаменті), що є знаками природних чи надприродних сил; зображення явища, трансформованого в поняття; уособлення моральної, релігійної, громадської ідеї (алегорія); розвинутий образ-символ – утілення системи уявлень, ідей духовних сутностей [6]. Таким чином, поняття знака, алегорії, символу є дуже подібними і деколи їх важко відокремити.

Кожний народ упродовж своєї історії накопичує ідеї, традиції, які передає в спадок наступним поколінням. Тривалий час він формує базову структуру уявлень про світ, що відображуються передовсім у міфології. Саме вона є органічним поєднанням історичної правди і вигадки. Це підвалини, на яких базується розуміння мистецтва і літератури, етнонаціональна їх своєрідність [7].

Нині, коли гостро постала проблема глобалізації культури, питання збереження генної історичної пам'яті, архетипів рідної культури є особливо актуальними і важливими. Для України, яка розміщена між Заходом і Росією, небезпека проникнення і впливу іншої маскультури вже реально усвідомлена. Щоб протидіяти цьому процесові, важливо не дати піти в небуття символам і знакам, які прийшли до нас через тисячоліття, а вдихнути в них нове життя, збагатити ними наше сьогодення. Необхідно віднайти саме ті глибинні полісемантичні образи, що були біля витоків української культури, з яких сформовано архетипові «матриці» сприйняття світу, які відображають усю систему уявлень наших предків про світ, уособлюють правічний Український Дух [8].

У давніх слов'ян, зокрема східних, історію впорядкування всесвіту, історію космосу містили міфи, легенди, казки, пісні, а згодом – літописи. Саме з них дізнаємося про природний і людський світ, про моральні норми життя, про звичаї і свята наших предків. Яку величезну інформацію дають нам щедрівки, колядки, веснянки, пісні весільні й поховальні, численні приказки, примовки, прислів'я і загадки! А яким дивом є вертепне дійство! І хоча релігійно-міфологічну цілісність язичництва в період християнізації було порушено, наші пращури зуміли багато зберегти і пристосувати до нової релігії (і свята, і певні традиції). Окремі мотиви, персонажі живуть у нашій культурі й донині. Чимало з них трансформувалося завдяки фантазії та уяві народних майстрів і професійних художників декоративного мистецтва. Безумовно, у процесі розвитку українського мистецтва

трактування багатьох знаків і символів значно змінено. Як влучно висловився В.-М. Гюго, «...перекази породжували символи, під якими самі вони зникали, як стає невидним стовбур дерева, коли розповивається листя і усі ті символи, в які вірило людство, поступово зростали чисельно, множились, перехрещувалися і дедалі ускладнювались; первісні пам'ятки вже не могли їх містити, символи їх у всьому переросли; пам'ятки могли лише давати вираз первісним традиціям, так само простим і близьким до землі, як і вони самі...» [9].

У сучасному декоративному мистецтві, для якого характерні новаторське формотворення, звернення до найновіших технологій, посилення особистісного начала, залишилися «живими» мотиви і образи праслов'ян, що відбивали уявлення про космос, були земними і небесними символами-знаками, сповненими глибокого сакрального змісту, який, на жаль, сьогодні втрачений, здебільшого вони стали лише елементами сучасної художньої мови. На межі XX–XXI ст. митці, зокрема професійного декоративного мистецтва, які працюють у різних жанрах, техніках, з різними матеріалами, у різних сюжетних, образно-пластичних композиційних рішеннях, застосовують однакові символи, проте кожен майстер наділяє їх своїм, часто неочікуваним, смисловим значенням. Загалом це надає декоративному мистецтву ознак багатозначної і, треба визнати, досить строкатої та суперечливої символіки.

Аналізуючи твори учасників авторського кураторського арт-проекту «Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен», (автор Зоя Чегусова) в якому було представлено (як у названому альбомі [10], так і на однойменній виставці в залах Експоцентру «Український дім» у Києві, 2003 р.) більше 1 тис. мистецьких творів, переконуєшся в стійкості деяких праслов'янських символічних мотивів і християнських образів, які, проте, значною мірою трансформовані й переосмислені сучасними художниками-професіоналами.

Надзвичайно своєрідні інтерпретації найдавніших форм-символів (глек, макітра, миска) спостерігаємо в кераміці, де вони постають універсальними засобами вираження найсучасніших художніх ідей (згадаймо твори Леоніда Богинського, Володимира Овраха, Олександра Рося, Андрія Скорого та ін.). Горщик, глечик у давні часи були найритуалізованішими предметами домашнього посуду, що символізували вмістилище душі і духів. Їх використовували у слов'янських похоронних обрядах (що пов'язано з культом предків). Важливою особливістю домашнього посуду є їхній антропоморфізм, що проявився не тільки у формах, але й на рівні лексики (згадаймо назви окремих частин посудини: горло, плічка, ручки, носик тощо), а також у тому, що посудина, як і людина, «народжується і вмирає» [11].

У скульптурно-декоративних творах професійної кераміки Уляни Ярошевич, Ганни-Оксани Липи, Петра Печорного здебільшого спостерігаємо образ Праматері-Берегині, заступниці й охоронниці наших предків. Кожний із цих митців створив свій неповторний образ жіночого стародавнього божества – Жінки-Матері – годувальниці, покровительки сім'ї, де сконцентровано життєдайну силу, якою були сповнені свого часу і скульптури неолітичних богинь – Рожаниці, богині пологів; Берегині, захисниці від будь-якого лиха; Мокоші, богині животворящої вологи.

Образ Богині-Праматері присутній і в художніх творах текстилю Лесі Довженко, Наталії Борисенко, Лідії Борисенко, Ніни Саєнко. Їхні зображення покровительки всього живого, яка мала ще й упорядковувати Всесвіт, стійко асоціюються, завдяки гармонійно введеним рослинним і тваринним мотивам, із живодайною силою Землі.

Древній і універсальний символ Дерева життя також є важливою образно-пластичною складовою українських гобеленів і батиків у творах Наталії Гронської,

Лідії Борисенко, Тетяни Кисельової, Наталії Борисенко, Лесі Майданець-Саєнко, Ніни Саєнко. Культ Дерева життя існував у багатьох народів і мав неоднакові назви, що відтворювали його розуміння в різних культурах, наприклад: Дерево життя, Космічне дерево, Райське дерево, Дерево просвітління. Отже, дерево – чи не основний символ усього живого на землі – невичерпне життя, а тому символізувало безсмертя. Вертикальна його направленість сприймалась як світова вісь (axis mundi). Коріння – непроникна глибінь підземного світу, крона – світ, небо, стовбур з гіллям – земля з усіма рослинами і живими істотами. Видатний історик релігій М. Еліаде вважав, що космос у давнину «ввижався велетенським деревом, формою існування Всесвіту і, перш за все, означав його здатність до постійного відродження». У цьому нескінченному і циклічному відродженні Дерева, а отже, і Космосу, наші предки бачили джерело життя і плідності, а також джерело знання і мудрості. Дерево символізувало і жіночу силу, яка давала можливість продовжувати людський рід [12].

Львівська школа художнього текстилю (усі згадані раніше митці є вихованцями Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва, нині – Львівської національної академії мистецтв) заклала ґрунтовні професійні підвалини для більшості митців цієї галузі, навчила глибокому осмисленню надбань вітчизняного та світового мистецтва, дбайливого ставлення до народних традицій.

В основі образотворчості львівського гобелена – геометризоване начало в поєднанні зі складними абстрактно-формальними зображеннями. Митці часто звертаються до орнаментальних мотивів писанкарства, килимарства, вишивки. У своїй експресивній мові вони завжди використовують мотиви-символи: коло (символ абсолютної завершеності в дохристиянському культі сонця, у мандалах тибетських монахів, у сферичних побудовах древніх астрономів і т. д.), квадрат (символ, що виражає орієнтацію людини в просторі, знак матеріального світу, охоплює чотири стихії, відповідні чотирьом сторонам світу), трикутник (символ триєдності, з основою внизу символізує вогонь, з вершиною внизу – воду; накладені один на одний трикутники – символ людської душі, у християнстві – символ Святої Трійці). Хоча потрібно ще раз наголосити, що у творах сучасних митців семантика давніх символів здебільшого втрачається, і вони виступають лише як орнаментальні мотиви (назвімо твори Ольги Парути-Вітрук, Лілеї Квасниці-Амбіцької, Володимири Ганкевич, Богдана Губаля).

У гобеленах львів'ян відчуваємо сміливе й водночас органічне поєднання масштабної абстрактної форми і пісенної ритміки впізнаваних карпатських мотивів – смерекових лісів, гірських ландшафтів, дерев'яних огорож гуцульських обійсть і традиційних будівель. Народна пам'ять зберегла уявлення про Карпати як про місце чародійств. Це знайшло відтворення в повісті М. Гоголя «Страшна помста», коли письменник розповідає про з'явлення перед народом міфологізованої карти-території, на якій тільки старі люди впізнають Карпати: «То Карпатські гори! – говорили старі люди; між ними є такі, з яких вік не сходить сніг, а хмари пристають і ночують там». Не дивно, що казково-міфологічна дія повісті відбувається в Карпатах: адже саме тут був міфологічний центр стародавньої Слов'янщини. Там, за переказами, у потаємних місцях на вершинах гір стояли священні дуби, і пам'ять про ці сакральні дерева збереглася в різних слов'янских землях [13]. Своєрідний відгомін таких легенд спостерігаємо у творах Марти Базак, Оксани Риботицької, Лесі Майданець-Саєнко, Тетяни Богомазової-Ядчук, Ганни Попової, Зеновії Шульги, Наталки Дяченко-Забашти.

До першоджерел українського мистецтва, до його інформаційних глибин, що органічно поєднуються із сучасним художнім мисленням, звертаються митці, які працюють у техніці батика. Прагнення найповніше передати всю неосяжність і плинність

часу спостерігаємо у творах, пов'язаних з генетичною пам'яттю народу, з первісними архетипами часу і простору, з відчуттям подиху віків завдяки лінійним орнаментам-знакам і символам трипільської кераміки (це твори Наталки Дяченко-Забашти, Людмили Нагорної, Зеновії Шульги, Галини Забашти, Андрія Шнайдера).

Майстри сучасного українського професійного декоративного мистецтва, намагаючись відтворити «генетичний ланцюжок пам'яті», черпають наснагу з трипільської культури, з пам'яток княжої доби, відтворюють закодовані орнаментальні символи часів язичництва і християнства (згадаймо роботи Людмили Семикіної, Галини Забашти, Таміли Печенюк, Наталії Шимін).

На межі XX–XXI ст. найпоширенішими в декоративному мистецтві залишаються сучасно інтерпретовані біблійні мотиви і християнські образи.

«Християнство, – писав І. Нечуй-Левицький, – принесло ще один елемент в давню українську міфологію, надавши міфічним богам колорит християнський, змінивши давніх богів на Христа, св. Петра, св. Миколу і Богородицю, і змішавши докупи події християнської історії і факти міфологічні» [14]. Через 130 років у своїх архаїзованих і водночас модерних фігуративах майже те саме творять майстри професійної кераміки, скла, текстилю.

Найулюбленішим для них є мотив хреста – як найуніверсальніший із символічних знаків християнства; образи райського птаха, риби – ранньохристиянського символу причастя Христа (хоча в стародавніх релігіях «риба» також пов'язана і з богами кохання, і з родючістю землі, плодючістю природи, а в середземноморській культурі – ще і символ щастя). Часто в сучасних митців спостерігаємо образ янгола з акцентуванням на його неземному походженні; мотив ковчега – символ спасіння віруючої людини від безбожжя через хрещення: ковчега, як корабля, що не потопає в життєвому буревії.

Цей перелік можна продовжувати і продовжувати. І він справді є нескінченним, тому що українське професійне декоративне мистецтво на межі століть вдається до мови багатьох символів і алегорій, прагне виражати найтонші відчуття навколишнього світу. Декоративне мистецтво все більше розширює арсенал своїх зображальних засобів, що супроводжується поглибленням змісту і появою філософічності, ускладненням образних рішень.

Наостанок згадаймо ще один з найважливіших для українського мистецтва символів – квітку.

Відомо, що квітку у світовому мистецтві вважають символом земної кулі або центра Всесвіту, як результат – архетиповим символом душі. Квіти також є поширеними символами молодого життя і сонця, вони уособлюють життєву силу і радість буття, кінець зимового стану природи і перемогу над смертю. Любов до квітів зробила їх майже об'єктом культу нашого народу. Квітами супроводжується все життя українців – від народження до смерті. Дівчата впродовж століть, як стародавні греки і римляни, до всіх свят заквітчували свої голови різнобарвними вінками [15].

Саме цей мотив підштовхнув до ідеї виставкового проекту (автор ідеї і куратор З. Чегусова) під символічною назвою «Квіти України», що продемонстрував творчість корифеїв українського мистецтва – народного художника України, академіка Української академії архітектури Людмили Жоголь, заслуженого художника України Миколи Гроха, заслуженого діяча мистецтв України Ніни Саєнко і молодої київської мисткині Лесі Майданець-Саєнко. Натхненним джерелом творчих замислів цих майстрів (гобелени Людмили Жоголь, Лесі Майданець-Саєнко, акварелі Миколи Гроха, килими Ніни Саєнко) є яскраві мотиви української природи, серед яких переважають квіти.

Арт-проект «Квіти України», ініційований Українською секцією Міжнародної асоціації арт-критиків AICA, яку очолюю як її президент, у квітні–червні 2007

року з великим успіхом експоновано в Парижі в залах Інформаційно-культурного центру при Посольстві України у Франції, вразивши українську діаспору і французького глядача високим мистецьким рівнем монументальних гобеленів Людмили Жоголь і ювелірних акварелей Миколи Гроха.

У вересні 2007 року арт-проект «Квіти України–2» презентовано в Українському інституті Америки в м. Нью-Йорку, у Манхеттені, на П'ятій авеню поряд з Метрополітен-музеєм, завдяки сприянню Постійного представництва України при ООН.

Нью-Йорк почув музику акварельних аркушів Миколи Гроха, які вражають простотою і водночас складністю рідкісної гармонії українських квітів. Це величезне місто побачило також квітково-орнаментальні килими Ніни Саєнко і гобелени Лесі Майданець-Саєнко, у підґрунті яких – здобутки народного мистецтва, що розвивають національні традиції як основу сучасної духовності.

Ідею проекту підказала думка відомого бельгійського драматурга і поета початку XX ст. М. Метерлінка, який у своїй книжці «Розум квітів», що вийшла друком 1911 року, поставив такі питання: «Чим було б людство, якби не знало квітів? Чи не змінилися б наш характер, наша моральність, наша спроможність сприймати красу, наша здатність до щастя, якби квітів не існувало?».

Кожний із чотирьох майстрів мистецтв, репрезентованих у залах Парижа та Нью-Йорка, має власний стиль, лише йому притаманну художню мову, але об'єднує їх ставлення до квітів як до надзвичайно тонкого матеріалу, що несе в собі частку Світового Розуму і гармонії, безмежної любові людини до природи України, а любов і мистецтво – два крила, які підіймають людину над бар'єрами людської суєти і буденності [16].

Я вдячна долі за надану можливість експонувати вітчизняні твори декоративного мистецтва в Інформаційно-культурному центрі в Парижі та Українському інституті Америки в м. Нью-Йорку, котрі, на щастя, символічно сприймають куточками України на землях Франції та Сполучених Штатів Америки.

Саме на цих виставках зацікавлені глядачі мали можливість відчути глибинне проникнення талановитих митців у світ давньої символіки і знакової системи українського та світового мистецтва.

[1] *Лосев А.* Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1995. – С. 158.

[2] Там само. – С. 118, 136, 137.

[3] Аполлон. Терминологический словарь. – М., 1997. – С. 552; *Лосев А.* Проблема символа... – С. 14.

[4] *Флоренский П.* Symbolarium // Ученые записки Тартусского университета. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1971. – Вып. V. – С. 521–527.

[5] *Юнг К.-Г.* Душа и миф: Шесть архетипов. – К., 1996.

[6] Аполлон. Терминологический словарь. – С. 195; *Лосев А.* Проблема символа... – С. 50.

[7] *Руднев В.* Энциклопедический словарь культуры XX века. – М., 2001. – С. 242–247; *Лосев А.* Проблема символа... – С. 138–146.

[8] *Годенко О.* Образи-коди пам'яті (Скульптурні Мамаї Володимира Наконечного) // Образотворче мистецтво. – 2007. – № 3. – С. 16.

[9] *Гюго В.* Мистецтво і народ. Пам'ятки естетичної думки. – К., 1985. – С. 95.

[10] *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен – К., 2002. – С. 500.

[11] Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М., 1995. – С. 141.

[12] *Волинець Л.* Дерево Життя в українському народному мистецтві і традиції // Дерево Життя, сонце, богиня (Символічні мотиви в українському народному мистецтві). – Нью-Йорк, 2005. – С. 21.

[13] *Попович М.* Нариси з історії культури України. – К., 2001. – С. 39.

[14] *Нечуй-Левицький І.* Світогляд українського народу (Ескіз української міфології). – К., 2003. – С. 7, 8.

[15] *Жаворонок В.* Знаки української етнокультури. Словник-довідник. – К., 2006. – С. 280.

[16] *Чегусова З., Кара-Васильєва Т., Придатко Т.* Людмила Жоголь – чарівниця художнього текстилю. – К., 2008. – С. 217–221.

Олена Цимбалюк

ТЕАТРАЛЬНІ КОСТЮМИ-ОБРАЗИ ЗА НАРОДНИМИ МОТИВАМИ: МОРФОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ
(на прикладі робіт Дарії Зав'ялової)

Поступ української мистецтвознавчої думки спонукує до спроби розглянути костюм (як культурологічне явище) крізь призму аксіоморфологічної концепції дизайну. Цьому посприяли насамперед концептуальні ідеї сучасних дослідників – М. Станкевича, О. Хмельовського, М. Селівачова, О. Никорак та інших, – викладені в ряді монографій [1]. Костюм – явище складне, багатогранне і може мати різні визначення. Вочевидь, кожний окремо взятий аспект чи система його дослідження заслуговує на увагу.

Поділ українського національного костюма на два підвиди зумовлений, з одного боку, власне поняттями статики й динаміки – сучасним станом розвитку, а з другого – способами виготовлення. Це – традиційний, що склався в ході історичного розвитку суспільства, і має сталі (ретро-) форми; та сучасний, динамічно-мінливий, скерований у своєму формотворенні на перспективу. Наступний поділ у межах типологічної структури досить логічно вибудовується на роди, типологічні групи й підгрупи та підлягає цифровій систематизації згідно з морфологічним принципом для полегшення процесу наповнення інформацією запропонованої нижче таблиці.

Декоративно-ужиткове мистецтво. Український національний костюм / Вид																												
1. Традиційний національний костюм / Підвид																												
3. Історичний костюм (IX – поч. XX ст.)									Рід	5. Комплекси народного вбрання (кін. XIX – поч. XX ст.)																	
3.1. Давньоруський костюм		3.2. Костюм XV–XVIII століть			3.3. Літургійне вбрання			3.4. Військовий костюм		Типологічні групи	5.1. Плечовий одяг			5.2. Поясний одяг		5.3 Пояси	5.4 Головні убори і зачіски			5.5 Взуття		5.6. Прикраси						
3. 1. 1.	3. 1. 2	3. 2. 1	3. 2. 2	3. 2. 3	3. 3. 1	3. 3. 2	3. 3. 3	3. 4 1	3. 4. 2	Типологічні підгрупи	5. 1. 1	5. 1. 2	5. 1. 3	5. 2 1	5. 2 2	5. 3. 1	5. 4. 1	5. 4. 2	5. 4. 3	5. 5. 1	5. 5. 2	5. 6. 1	5. 6. 2	5. 6. 3				

Позначимо роди історичного та народного костюма «Історичний костюм» і «Комплекс традиційного костюма» непарними числами – «3» і «5». Типологічні групи названі так – «3.1. Давньоруський костюм», «3.2. Костюм XV–XVIII ст.», «3.3. Літургійне вбрання», «3.4. Військовий костюм початку XX ст.». Кожна типологічна група одягу відповідно підлягає поділу на типологічну підгрупу – на князівський і боярський, селянський; відповідно, – на чолові-

чий і жіночий, і далі за призначенням – ґрунтовно й послідовно до кожного художньо виразного одягового чи доповнювального одягового предмета – на типи й твори.

Типологічна група «3.2» поділяється на підгрупи «3.2.1. Костюм військовий» (козаків), «3.2.2. Костюм городян» і «3.2.3. Селянський костюм». Типологічна група «3.3.» відповідно включає наступні підгрупи «3.3.1. Вбрання дияконів», «3.3.2. Вбрання священиків» і «3.3.3. Вбрання вищих церковнослужителів» і далі – на типи й твори (речі) згідно з функціональним та семантичним призначенням. Типологічна група «3.4» – на типи й вироби за родом війська, за військовим чином і т. п.

Розглядаючи комплекси українського традиційного костюма як структурно-образну цілість, розгалужуємо рід «5. Комплекс традиційного вбрання» на такі типологічні групи, згідно з функціональним призначенням, – «5.1. Плечовий одяг», «5.2. Поясний одяг», «5.3. Пояси», «5.4. Головні убори і зачіски», «5.5. Взуття» і «5.6. Прикраси». Типологічні групи й підгрупи нарощуються, згідно з гендерними та структурно-образними і функціональними аспектами складових костюма. Зокрема, група плечового одягу поділяється на «5.1.1. Верхній одяг», «5.1.2. Натільний одяг (сорочки)», «5.1.3. Нагрудний одяг». Типологічна група «5.2. Поясний одяг» – на «5.2.1. Жіночий поясний одяг» і «5.2.2. Чоловічий поясний одяг» і т. п.

Отже, типологізація охоплює всі одягові предмети, складові, доповнення до костюма за умови подальшого нарощування підгруп, типів, окремих творів тощо.

Спроба систематизації сучасного костюма також базувалася на концепції образ/функція, що дало змогу зробити наголос на універсальному терміні «дизайн», який частково заступив термін «декоративно-ужиткове мистецтво».

<table>
<tr><td colspan="11">Декоративно-прикладне мистецтво / Український національний костюм / Вид</td></tr>
<tr><td colspan="11">2. Сучасний національний костюм / Підвид</td></tr>
<tr><td colspan="7">4. Дизайн-костюм / Рід</td><td colspan="4">6. Самодіяльна мода / Рід</td></tr>
<tr><td colspan="3">4.1. Прикладний дизайн</td><td>Функціональний рід</td><td colspan="3">4.2. Арт-дизайн</td><td colspan="2">6.1.</td><td colspan="2">6.2.</td></tr>
<tr><td>Інд-пошив 4.1.1</td><td>Мас-пошив 4.1.2</td><td>Прет-а-порте 4.1.3</td><td>Типологічні групи</td><td>Авторська подіумна мода 4.2.1</td><td>Естрадно-сценічний костюм 4.2.2</td><td>Театральний костюм 4.2.3</td><td>6.1.1.</td><td>6.1.2</td><td>6.2.1</td><td>6.2.2</td></tr>
</table>

Очевидно, що подальше прискіпливе шліфування систематизації дозволить уточнити застосування окремих термінів, натомість запропонована типологізація сфокусувала місце театрального костюма у світі сучасного костюмотворення. Стосовно підгруп, типів та окремих мистецьких чи дизайнерських творів, то в кожній із типологічних груп приховано майже необмежену їх кількість. Безмежність розвитку дизайну костюма полягає в його антропоцентричності, що нерозривно пов'язано із психологією, тому відкриває перспективу перманентного формотворчого руху завдяки всюдисущості моди.

Театральний костюм розглядається як самодостатнє мистецьке явище. Проектування театральних строїв – це постійний пошук оптимальних виражальних засобів образу, який покликаний надати найповнішу інформацію глядачеві про сутність героя. Отже, образність театрального костюма в його «незалежній» від інших типологічних груп систематизації має таку типологію:

| **IV. (4.2.3.)** Театральний костюм-образ / ***Вид*** | | |

ному рівні подібності до традиційного поліського вбрання, із незначними відмінностями в естетиці їх сприйняття відносно першоджерела, особливо це стосується системи декору.

До створення костюмів для вистави «Украдене щастя», що була поставлена в Українському музичному драматичному театрі ім. Т. Шевченка (м. Дніпропетровськ), Д. Зав'ялова також підійшла з позицій образотворення костюма на засадах осмислення його семантичних засобів виразності. Художниця застосувала сировину, колір та форму, моделюючи образи героїв твору. Візуальна організація загальної композиції костюмного ряду була побудована на кольоровому поєднанні білого, зеленого й сірого із червоним та коричневим. Проста й велична орнаментація декору для бойківських костюмів грубим шнуром дозволила підкреслити етнічний дух їх естетики. Водночас семантика сценічних костюмів-символів виконувала роль інформативного носія. Лейтмотивом їхньої художньої виразності мало бути створене автором враження срібно-золотавого, утаємниченого мерехтіння православних ікон у костюмах.

Натомість є проблема практичного втілення ідей творчого задуму художника: між авторським проектом та його реалізацією є певні бар'єри, через які виникають розбіжності. Часто автор перебуває в стані перманентних компромісів, щоб зреалізувати свої ідеї.

Кожна конкретна тема творчо опрацьовується насамперед режисером, неабияку роль відіграє атмосфера театрального колективу, а також – умови виробництва костюмів, фінансування вистави; особливо важливим є те, абстрактного чи конкретного актора пропонують під костюм-образ. Наступне – це вміння актора не тільки гармонійно до образу носити сценічне вбрання, а й передавати образну символіку костюма як носія народної культури.

П'ять років тому на сцені Тернопільського державного академічного обласного театру було поставлено виставу «Не судилося» за М. Старицьким. Загальна сценографія вистави – статуї у дворянській садибі – була побудована на основі лляного полотна, біло-сіро-коричнева гама якого асоціювалася з давньою світлиною. Вистава носила не побутовий характер, вона створювала ностальгічно-піднесений настрій. Тим було віднайдено концептуальне вирішення усієї вистави.

Костюми-образи наблизилися до символічного прочитання сутності Дами, Стражденної Матері, Дівчини, Пана, Панича, Жида-орендатора, Навіженої... Важливим засобом для автора костюмів залишається фактура, за допомогою якої диференціюється образний костюмний ряд. Образи, створені в костюмах, передавали нашарування інших етнокультур України, зокрема єврейської, а також культури дворянського середовища.

Наступною оригінальною роботою над костюмами для Д. Зав'ялової стала серія образів до вистави «Безталанні» (на основі п'єси «Безталанна» за І. Карпенком-Карим) для цього ж театру (Режисер В'ячеслав Жила, художник по сценарію Гриць Лоїк, випускник Львівської національної академії мистецтв).

Тут також творча робота розпочиналася з пошуку концепції вистави. Автори шукали тонкій хід між авангардом і класикою, вони постановили, що в модерних, авангардних пошуках форми вираження треба не ламати, а створювати своє, нове. Тому Г. Лоїк запропонував наступний дизайнерський прийом у сценографії на основі ритміки рухомих балок, якими оформили сцену. Балки піднімалися або опускалися – так «утворювався» ліс або паркан, тобто новий простір, який викликав стійкі асоціації з постіндустріальним світом... Водночас було забезпечено необхідний мінімум на сцені – аскетична, графічна декорація відкрила простір виразному «звучанню» костюмів.

Намагання авторів закласти глибоку філософію життя як безперервного кругообігу, з якого відходять «відпрацьовані» життям персонажі, але вступають нові.., вдало, виразно, цілісно передано через філософію ритуальних вечорниць. Усі дійства відбуваються довкола ритуального танцю, кола, танцювального кола, яке, окрім життєвого кругообігу, символізує усі життєві цикли. Коло – це ворожіння, пошук коханого, кохання, зрада, смерть. Хтось випадає з кола, потім вступає – тут відбувається безперервність руху життя.

Аспект міфологізації, відсторонення від побуту дозволив авторам відштовхнутися від образів, створених Марією Приймаченко (як знакове й міфологічне начало). Це важливо і органічно тому, що за текстом у п'єсі є багато звірів. Зооморфний ряд зі свійських тварин утворює життєвий простір, в якому разом живуть тварини і люди зі своїми проблемами. Звірі Марії Приймаченко стали знаками до вистави, яка за стилістикою раніше завжди була «селянською». Звірі Марії Приймаченко – це широкотрактовані символи, які уособлюють мальовничість, багатомовність, красу землі, – все, з чим із прадавніх часів пов'язаний український народ.

Персонажі у п'єсі диференціюються на першорядних і другорядних, на них накладається інше візуально-змістове навантаження, є й «"танцювальні" персонажі», які виконують усі танці у виставі.

Щодо конструкцій одягу, то традиційний крій чоловічих і жіночих сорочок збережено. Натомість у поясному одязі – штанах і спідницях – застосовано інший крій, змінено силуетні форми.

Жіночі сорочки одягають разом зі спідницями, що виконують функцію підтичок, до них – плахти, виконані варіативно: симетрично й асиметрично; на плахти одягають фартухи, теж з асиметричним вирішенням, лінія низу в деяких зрізана під кутом. Керсетки – різної довжини.

Чоловічий костюм складається із сорочки, штанів, підперезаних поясом, до них – стилізовані свити. Шароварів нема, чоловічі штани більше нагадують прямі бойківські, на очкурі, кроєні штани рівно, але загалом це різні одягові форми.

Крій убрання було спрощено через те, що основне навантаження припадає на їх декор. Символіка української народної міфології концетрувалася на орнаментиці.

Декором був насамперед колір. Це яскраві й глибокі, чисті локальні червоний, фіолетовий, зелений, ясно-зелений, голубий, оранжевий, синій; змішані кольори застосовано в костюмах для персонажів другорядного плану – це теракотовий, хакі, бежевий тощо. Кольором костюм почленовано на виразні площини, що підсилено доповнювальними кольорами: фартухи зелено-червоні, керсетки фіолетово-жовті.

Це був перший етап вирішення костюмів.

Другий полягав у застосуванні розпису, який майже повторював малюнки Марії Приймаченко, методом виписування окремих елементів на деталях одягу – це зображення Дерева життя з двома голубами (на вбранні Софії), фантастичних, водяних звірів. Часто зображено корову, без якої життя селянина неможливе; на одязі сватів – зображення лелек; одяг свекрухи Ганни виконано із зображенням змія; на вбранні Варки – потвора з язиками.

Наступним етапом виготовлення костюмів-образів було створення аплікацій, які накладали на розпис.

Аплікацію складають кольорові стрічки, в'юнчики, які утворюють підкреслено геометризовані форми, лінії. Зокрема, на штанцях – імітоване зображення плахти. Цікаво виконано вставку, яка поділена на площини у вигляді листочків (замість зображення всього Дерева життя).

Завершальним етапом стало накладання великих ажурних елементів, сплетених гачком, на аплікації. Із цих елементів, напівоб'ємних – вив'язаних листків і квітів, – створювали вінки. Окрім головних уборів, ними також оздоблені пояси.

Для гачкування Д. Зав'ялова застосувала свій винахід – смуги з біфлексу (трикотажної лайкри), які згортаються в «рулики» без застрочування; ці смуги зберігають пружність та еластичність.

Поява на сцені таких багатоколірних костюмів створила певну гармонію, енергетично насичену, мажорну, але з другого боку – утворився своєрідний конфлікт, окремий «діалог» між костюмами різного навантаження.

Художниця костюмів підійшла до трактування костюмів для «масовки» з позиції створення не одноликої маси-натовпу, а багатоликої, різноманітної, багатообразної людності з різними характерами.

Масовий костюм зберіг потенціал надання ідеї до кожного образу. Завдяки задуму автора кожному образові з натовпу зі своїм характером відповідає власний костюм. Це – знакові речі.

Танцювальні пари найкраще представляють костюми в русі, під час танців, чому сприяє як колір, так і їх крій.

Господиня вечорниць – Явдоха, ворожка – замовляннями супроводжує всі свої виходи упродовж вистави. Декором її костюма слугують зображення лева й корови, квіти, а також багато стрічок з біфлексу для відтворення своєрідного духу шаманства.

Автори сценарію та костюмів поставили завдання, не руйнуючи класику, зберігаючи простір української традиції, створити модерні форми костюмів, що й було успішно здійснено. Не копія, а інтерпретація костюма, в якій збережено семантичну функцію виражальних засобів, дозволила досягти іншого, вищого рівня прочитання традиційних людських образів.

[1] Такими працями є: «Морфологія – наука про систему видів» і «Українське художнє дерево XVI–XX ст.» М. Станкевича; «Українська народна тканина XIX–XX ст.» О. Никорак; «Українські народні прикраси з бісеру» О. Федорчук; «Лексикон української орнаментики» М. Селівачова; «Теорія образотворення» О. Хмельовського.

[2] Тут маємо на увазі власне людські образи, на відміну від вигаданих або уявних з рисами людей.

Людмила Сержант

ВИТОКИ СИМВОЛІКИ ФОРМИ Й ОРНАМЕНТУ КЕРАМІКИ ЧЕРНІГІВЩИНИ

Кераміка Чернігівщини привертає увагу дослідників художньою мовою, своєрідними проявами колективної творчості, збереженням давніх декоративних засобів та елементів орнаменту [1]. Її досліджували М. Пакульський, Ю. Александрович, І. Іванов-Даль, Б. Лисін, Є. Спаська, М. Фріде, П. Мусієнко, А. Бокотей, Ю. Лащук, В. Куриленко, Л. Виногродська, О. Пошивайло, І. Штанкіна, А. Колупаєва [2].

Гончарні вироби, як й інші пам'ятки матеріальної культури, мають подвійну функцію – ужиткового предмета й інформаційного джерела про духовне життя їх творців. Вивчаючи твори, що містять музейні колекції та приватні збірки, матеріали археологічних досліджень, публікації в наукових і популярних виданнях, фольклорні джерела, можна скласти уявлення про еволюцію світогляду населення цього

краю, його духовні пріоритети. Головна роль тут належить розкриттю змісту давньої символіки, яка втілена, серед іншого, у формах і орнаментиці гончарних виробів, адже, як писав П. Флоренський, людина з прадавніх часів описувала дійсність символами або образами [3].

Ця символіка втілена передусім в орнаменті, зародження якого вчені (Н. Лоренц, С. Токарев, К. Леві-Строс) пов'язують з процесом пізнання природи і прагненням первісної людини впорядкувати свої уявлення про дійсність. Як результат, виникли схематичні зображення навколишнього світу – геометричні лінії та фігури, які в давнину наносили на вироби повсякденного вжитку [4]. Орнаментика і форми керамічних виробів певною мірою зберегли цю духовну спадщину різних часів.

Символіка й мотиви палеоліту – зображення звірів, птахів, риб, ромбічний орнамент – головний об'єкт художньої творчості первісних мисливців [5]. Орнаментальна символіка землеробських племен знайшла втілення в пам'ятках різних археологічних культур – геометричний орнамент у вигляді прямих і хвилястих ліній (коло, хрест, свастика, меандр), яким позначають природні стихії (сонце, земля, вода). Виникли складні орнаментальні композиції, що уособлюють надчуттєві закономірності світу [6]. Далі – символічні мотиви стародавніх слов'ян і Київської Русі дохристиянського періоду (переважно солярна орнаментика; атрибути і персонажі, пов'язані з культом сонця; орнаментика набула оберегового характеру). Пізніше виникли символи періоду християнства: хрести різного типу (відомі з найдавніших часів), риба, голуб, агнець, пелікан, «всевидяще око», мотиви, пов'язані із життям Христа і святих, апокрифічними легендами й фольклором.

Спробуємо хоча б пунктирно позначити шлях від зародження до широкого побутування найпоширеніших орнаментальних мотивів у кераміці, які нині сприймають як декоративні, а в давнину вони мали глибоке символічне значення.

У IV тис. до н. е. на території України зародилося керамічне виробництво. Найдавніші археологічні пам'ятки кераміки, знайдені на території Чернігівщини, що дають змогу розкрити глибокі архаїчні явища народного гончарства датовані також цим часом, про що свідчать експозиції багатьох музеїв – Національного музею історії України (НМІУ), Чернігівського обласного історичного музею ім. В. Тарновського (ЧІМ), Ніжинського краєзнавчого музею (КМ), Кролевецького краєзнавчого музею (ККМ). У формах керамічних виробів того часу помітні прототипи форм і елементів декору гончарних виробів наступних віків (горщик, макітра, миска). Глекоподібні форми виникли дещо пізніше і до певної міри під впливом античної кераміки [7]. Саме в античній кераміці слід шукати витоків художньої виразності, багатства і пластичної довершеності кераміки Чернігівщини, яка розвивалася в загальнонаціональному руслі. Але є і певна специфіка такого розвитку, зумовлена досить ізольованим географічним положенням цієї території в порівнянні зі степовими й лісостеповими регіонами [8].

Здавна на території Чернігівщини виготовляли димлений посуд з лискованим орнаментом [9]. У багатьох музейних колекціях [Музей українського народного декоративного мистецтва (МУНДМ), НМІУ, НКМ, ККМ, ЧІМ, Російський етнографічний музей (РЕМ) (Російська Федерація, Санкт-Петербург)] є зразки димленої кераміки неоліту, енеоліту, бронзового віку, часів Київської Русі, XV–XVII ст., XIX–XX ст. Вироби мають багато спільних ознак з аналогами з Волині, Полісся, інших регіонів України. Лощиння – основний спосіб декорування димленого посуду, ефектне в художньому плані, особливо коли смуги суцільно покривають виріб і контрастують із шорсткою чорною або сірою поверхнею. Його наносили вздовж тулуба під різними кутами у вигляді прямих ліній, утворюючи сітку ромбів, сосон-

ку, а також у вигляді хвилястих ліній, що перетинаються: носатка (ЧІМ, ИК-6343; НКМ, ИБ-91), глек (НКМ, ИБ-93).

Символіка орнаменту димленої кераміки бере початок у віруваннях та уявленнях людей, пов'язаних із землеробством [10]. Найпростіші мотиви утворюють вибагливі композиції, що надають посудині художньої виразності. Орнамент підкреслює конструктивні особливості форми, йому притаманна як статичність, урівноваженість, так і певна динаміка, ритмічна імпульсивність малюнка. Поступово цей вид декорування спростився, але не зник. Виробництво димленого посуду має багатовікову історію та було переважно зосереджене на півночі регіону – Олешня, Грибова Рудня, Шатрища, Новгород-Сіверський. Тут його виготовляли до 1920-х років, як зазначила у своїх працях Є. Спаська [11]. Існувало виробництво і в Ніжині, Кролевці, про що свідчать музейні збірки. Димлений посуд декорували також гравіруванням та штампуванням. Зразки такого посуду є в колекціях ЧІМ, НКМ.

На теракотових гончарних виробах, які впродовж тривалого часу виробляли паралельно з димленими, розміщений аналогічний геометричний орнамент, виконаний гравіруванням. Його застосування зумовлене технологією, адже рельєфні лінії зміцнюють черепок так само, як і лисковані. Ці лінії розміщували або по всій посудині, або тільки на плечках і горловині. Орнамент у вигляді прямих і хвилястих ліній, цяток, гачкоподібних елементів, та їх різних комбінацій утворювався ритуванням за допомогою гострого предмету чи надавлюванням пальцями по сирому черепку. Наприклад, корчага XI ст. з Любеча (експозиція ЧІМ). Про обрядовий характер орнаментики свідчить той факт, що святковий посуд для ритуальних потреб іноді суцільно вкривали декором, на відміну від предметів повсякденного вжитку, які могли бути зовсім без орнаменту або майже не мали його. У X–XII ст. Чернігів, Любеч, Новгород-Сіверський були великими центрами керамічного виробництва [12]. Тут виготовляли архітектурну кераміку, посуд, що мали світлий, майже білий черепок. Почали застосовувати зелену поливу. Археологічні знахідки з Любеча академіка Б. Рибакова є свідченням культурних зв'язків з Візантією (під час розкопок знайдено зразки візантійського посуду). Досягнення гончарства Київської Русі успішно використовували майстри наступних епох.

Розпис ангобами в оздобленні глиняних виробів набув широкого розповсюдження в XVI–XVII ст., хоча виник набагато раніше. Порівнюючи геометричний орнамент, виконаний різними техніками, ми дійшли висновку про його спорідненість – він розміщений на чітко визначеному місці посудини, виконаний за спільною композиційною схемою. У творах XIX – початку XX ст. спостерігаємо ті самі концентричні кола й смуги, хвилясті лінії, смуги гачкоподібних елементів, які «нагадують» рельєфні фестоновані краї давніших виробів (малюнок орнаменту кінця XIX ст. з Кролевця на тулубі тикви, експозиція ККМ; малюнок орнаменту корчаги з Любеча XI ст., експозиція ЧІМ). Майже ідентичне гравіроване й мальоване оздоблення іншої корчаги з Любеча (експозиція ЧІМ) і миски кінця XIX – початку XX ст. із с. Гурбинці [Музей народної архітектури і побуту України (МНАПУ), НД-15987], утворене з накладених одна на одну кількох хвилястих ліній, що становлять динамічну композицію.

Солярна орнаментика, найпоширеніший вид декорування, присутня і на гончарних виробах, починаючи з виникнення на території України землеробства і до XX ст. [13]. Її зображали на посуді, неполив'яних рельєфних кахлях, люльках XVI–XVII ст.

Хрест є одним з найперших символів сонця і вогню, єднання землі й неба, чотирьох сторін світу, перехрестя, вибору шляху, долі. Про що свідчить велика кількість орнаментованих зразків археологічної кераміки. Його часто зображали в колі [14].

Семантичне значення цього знака настільки змістовне й важливе, що його на підсвідомому рівні відтворювали впродовж тисячоліть. В оздобленні керамічних виробів цей символ послужив основою для розвитку одного з найпоширеніших декоративних елементів – розетки. Мотив розетки якнайкраще годиться для оздоблення посуду, вписуючись та підкреслюючи конструктивні особливості його форми. Прикладом можуть слугувати різноманітні миски XIX – початку XX ст., прикрашені розетками різноманітних конфігурацій. Як основний декоративний елемент, розетку найчастіше розміщують на дзеркалі дна виробів. У цьому разі вона детально розроблена як у графічному плані, так і в кольорі. Розетки меншого розміру вводять у композиційні схеми для декорування бортиків, тут вони простіші за будовою і виконані зазвичай однією фарбою, наприклад, дві миски кінця XIX – початку XX ст. із с. Шатрища з колекції МНАПУ. За розміром вони досить великі, слугували для замішування тіста. Перша миска (МНАПУ, КС-229) декорована квітковими мотивами, вільно розміщеними по внутрішній поверхні. На особливу увагу заслуговує декоративний мотив на денці у вигляді восьмипелюсткової розетки, в якому чітко акцентовано чотири пелюстки, що нагадують хрест, а інші чотири – менш виражені. Друга миска (МНАПУ, № КС-230) має орнамент з дев'яти мотивів у вигляді розетки, утвореної капанкою. Один з мотивів, вписаний у коло, – на дні миски. Аналогічні мотиви меншого розміру, попарно розміщені на стінках миски, – створюють хрестоподібну композицію. У цих творах народні майстри неусвідомлено поєднали християнську і язичницьку символіку. Таких прикладів, коли втрачається первісне значення символіки, але вона продовжує традиційно відтворюватися завдяки своїм декоративним якостям, можна навести досить багато.

Окрім кераміки, солярні знаки широко використовували в інших видах селянського мистецтва – різьбленні по дереву й кістці, вишивці, ткацтві. «Художні ідеї та образи, успадковані від попередніх поколінь, поступово оновлювались відповідно змінюваним естетичним і етичним нормам общини» [15]. Те, що аналогічні елементи орнаменту збереглися не тільки в кераміці, а й наприклад, у писанках, предметах, які ніколи не мали ужиткової функції, лише обрядову, свідчить про їх глибокий символічний зміст.

З культом сонця тісно пов'язана символіка зображення тварин (кінь, олень, півень, лев, баран, козел) [16]. Частина з них знайшла втілення в зооморфному посуді Чернігівщини. Його виготовляли практично в усіх осередках (Глухів, Ічня, Ніжин, Олешня, Кролевець). Дослідники вважають, що в історії людства першими творами з глини були фігурки диких тварин епохи палеоліту, які мали культове призначення. Такі фігурки виготовляли перші мисливці, до глиняної маси вони часто додавали кістки тварин. У наступні епохи виник зооморфний посуд у вигляді диких, а пізніше – свійських тварин, що, вірогідно, слугував для жертовної крові. Отже, ця традиція, яка зародилася на межі епох мисливства й землеробства, була втіленням давніх вірувань і поклонінням тваринам [17]. Вплив культур Греції, Візантії, середньовічної Європи, де виробництво посуду досягло високого художнього рівня, також відіграв свою роль. Стилістика зооморфного посуду Чернігівщини подібна до аналогічної з Полтавщини, Київщини, Слобожанщини, що свідчить про загальнонаціональний характер цього явища, яке має низку локальних особливостей [18].

Найпоширеніші види глиняного зооморфного посуду, більшість зразків якого з музейних колекцій датована XIX – початком XX ст., – це посуд у вигляді лева та барана [19]. Такий посуд був обов'язковим атрибутом святкового столу, його розміщували на полицях, мисниках. Він також відігравав роль декора-

тивної скульптури в оздобленні житла. У посудинах, у вигляді лева, з Глухова роботи майстрів Лазаревської (МУНДМ, К-747) і Орленка (МУНДМ, К-2683) відображено пластичне трактування цього образу народними гончарями як втілення краси і грізної сили. Присутність психологічної характеристики вказує на зв'язок з духовною сферою життя. Аналогічні твори містяться в колекції Ічнянського краєзнавчого музею (ІКМ), РЕМ та інших збірках. У колекції МУНДМ зберігаються посудини з Броварів у вигляді барана (К-682, К-685, К-689, К-727). Як обрядовий посуд, баранців виготовляли гончарі Олешні, Ічні, Кролевця, Глухова.

На Чернігівщині, як і по всій Лівобережній Україні, існувала традиція виготовлення посуду у вигляді півня. Іноді за допомогою пластичного декору у вигляді півня виготовляли і чайники (МНАПУ, КС-6449). Цей птах є одним з найулюбленіших образів українського фольклору і народного мистецтва. У кераміці його відтворювали як пластичними, так і графічними засобами: ічнянські кахлі (МНАПУ, КС-2392, КС-2300), миски з Ічні, Ніжина, (РЕМ) [20]. Під час подорожей по Чернігівщині Є. Спаська знайшла й описала кахлю, на якій півень зображений з граблями та косою, і вважає, що цей образ пов'язаний з геральдичною символікою (аналогічна кахля зберігається в РЕМ, колекція 4032/55) [21].

Із XVII–XVIII ст. в оздобленні керамічних виробів на Чернігівщині, поряд з геометричним орнаментом, усе частіше застосовували рослинний. Це можна пояснити як інноваційними впливами – проникнення художніх стилів з Європи, знайомство місцевих майстрів зі східною орнаментикою завдяки різноманітним творам декоративного мистецтва, зокрема текстильним виробам, так і подальшим розвитком місцевої традиції. Іноді ми спостерігаємо дивовижний сплав першого і другого в процесі переосмислення цих впливів місцевими гончарями, для яких характерні свої усталені стереотипи мислення. Стилізувавши орнамент, прилаштувавши його до місцевих матеріалів і технологій, майстри формували й розвивали художню культуру регіону.

Найрозповсюдженішим мотивом рослинного орнаменту є вазон, який походить від символіки Світового дерева, що існувала в міфології народів Передньої Азії, Індії, північні народи його також зображали на шаманських бубнах. Відтворення квітучого дерева чи гілки спостерігаємо на посуді – тарілках, макітрах, глечиках, на ічнянських мисках, мисках з Олешні XIX – початку XX ст. (МНАПУ, перша третина XX ст., миски із с. Гурбинці, НД-15990, та з с. Шатрище, НД-23407). «Відлунням» Світового дерева є один із найпоширеніших декоративних елементів «сосонка», що має величезну кількість варіантів (миска із с. Грабів, МНАПУ, КС-1321; миска з Ічні, ЧІМ, ИК-6071; миска із с. Верба, ЧІМ, ИК-40).

Найкраще застосування орнаменту «сосонка» простежено в кахлях. Археологічні розкопки в Новгороді-Сіверському, Батурині, Чернігові, Мезині містять достатньо матеріалу для вивчення цього мотиву – рельєфні теракотові кахлі XVII–XVIII ст. вражають різноманіттям й оригінальністю художнього трактування фітоморфних мотивів. Їхня стилістика пов'язана з тогочасними європейськими художніми стилями, однак у кожному разі присутнє своєрідне пластичне вирішення, наближене до місцевої фольклорної традиції (вазон, букет, дерево або виноградна лоза) [22].

«Для русько-української ментальності рослина завжди була головним і наочним полісемантичним символом». Рослинна символіка близька і зрозуміла українцям-землеробам, які здавна життя природи ототожнюють із життям рослини, для яких квітка є ідеалом краси [23].

Із символікою Світового дерева, раю – ірію (вирію) тісно пов'язані зображення птахів, тварин, риб, небесних світил – сонця і місяця. Цими мотивами часто оздоблені вироби південної Чернігівщини (Ніжин, Ічня, Короп). Ічнянські гончарі полюбляли зображати рибу на мисках, де мотив практично завжди вирішений дуже узагальнено (найпростіше контурне зображення, МУНДМ, К-760). Іноді більш детально розробляли: кахля з печі Д. Панасенка кінця XIX ст. (МНАПУ, КС-2286), миска 1920-х років з авторським написом «Золотая рибка. Полевик Ахванасий Антоновичъ» (МУНДМ, К-767).

Яскравим прикладом втілення світогляду у творах народного мистецтва є художній образ селянської печі Чернігівщини, яка домінувала в оселі, була для землероба центром його Всесвіту, забезпечувала теплом і їжею [24]. Для прикладу розглянемо піч із с. Гужівка Ічнянського району, яку дослідила і подала репродукцію Л. Орел [25]. В основі композиції – кахлі із зображенням птахів, дуже подібних до голуба й зозулі, виконаних з неабияким артистизмом. А. Колупаєва зазначила, що зображення тварин, птахів як реальних, так і міфічних «...у більшості випадків успадковані з язичницької міфології східних слов'ян, які органічно увійшли в давньоукраїнське мистецтво. У традиційному середовищі вони наділялися магічно-обереговими властивостями» [26]. У міфології стародавнього Сходу, Азії, Єгипту голуба вважали вісником смерті, у християнській символіці – це символ святого духу, в українському фольклорі пара голубів є символом вірного кохання, щирості й чистоти. Зозуля – ліричний меморіальний образ. Також на кожній кахлі присутні рослинні елементи. Нечасті зображення на окремих кахлях людей, рибок, восьмипелюсткової розетки-зірки тільки підсилюють цю цілісну картину.

На кахлях південної Чернігівщини зображені фантастичні істоти – птахи з головою лева або людини. Як приклад – кахля В. Дроб'язка, зображення якої у своїй праці «Панські та селянські печі Чернігівщини» подала Є. Спаська. Аналогічні кахлі вона знайшла в Ніжині (піч В. Литвина) та Ічні (піч К. Панасенка). Такі фантастичні мотиви мають дуже давнє походження і сягають своїм корінням мистецтва Київської Русі й Сходу. Це сирини – крилаті діви, які, за міфологією, є посередниками між небом і землею [27]. Вони «прийшли» в народну кераміку з виробів цехових ремісників, лубкових картин. Народні майстри їх зображали підкреслено декоративно, безпосередньо, іноді наївно, притаманними їм художньо-виражальними засобами.

Дитячі іграшки – свищики у вигляді коників, баранчиків, козликів, півників, пташок – завжди були найпоширенішим видом народної пластики. Їх виготовляли полив'яними та без поливи, прикрашали рельєфним орнаментом, розписом, ангобом. Фігурки тварин трактували узагальнено, лише за допомогою скупих пластичних деталей їм надавали ознак певної істоти. Свищик-птах роботи майстра Шутенка з Полошок (МУНДМ, К-1493), коник і курка майстра Козлової з Глухова (МУНДМ, № К-1489, № К-188), іграшка майстрів Упирьова-Птушки із Шатрищ і Попіва з Глухова позначені архаїчністю форми, яка чітко простежується при порівнянні їх з аналогічними творами із Чернігова доби Київської Русі (експозиція НМІУ).

До коня в українців особливе ставлення – це символ сили, швидкості, краси, влади. Як ліричний образ він оспіваний у численних народних піснях – найперший помічник у роботі, вірний товариш у бою. Коня або вершника на коні зображали на кахлях ічнянські гончарі другої половини XIX ст. Д. Панасенко, Ю. Огієнко. Ще раніше, у XVIII ст., вершника (український козак, москаль, шведський вояк) на кахлях змальовував Сидор Перепілка. Дослідники чернігівського кахлярства, зокрема Є. Спаська, уважають, що цей сюжет походить від живописних полотен козацької

доби, з якими має багато спільних особливостей у плані побудови композиції, а іноді і прямо цитує [28].

У музейних колекціях немало творів гончарства, на яких зображена християнська символіка. Це пояснюється тим, що все життя народу було унормоване за церковним календарем, що позначилося на предметах повсякденного вжитку. Іноді в народній свідомості постулати християнства вибагливо переплiталися з давніми язичницькими забобонами.

Певна група пам'яток кераміки Чернігівщини пов'язана з християнською традицією. Ними послуговувалися в різних християнських обрядах під час підготування і святкування Різдва, Водохреща, Великодня, інших свят. Є. Спаська у 1920-х роках описала ці вироби та пов'язані з ними звичаї. Зокрема, архаїчній традиції зображати хрест на посуді, призначеному для освяченої води, ритуальних страв, молочних продуктів, присвятила розвідку «Глечик з хрестиком» [29].

Найпростіший хрест у вигляді двох перетнутих під прямим кутом ліній зображали на посуді багатьох стародавніх культур від Західної Європи до Сибіру. Присутній він і на трипільській кераміці, кераміці доби Київської Русі. Глечик роботи Х. Піщенка з Ічні вражає своєю монументальністю: висота 58 см, на його шийці зображений хрест, а на плічках – інший християнський символ – риба (ЧІМ, ИК-6053). Аналогічні пам'ятки в колекціях багатьох музеїв Чернігівщини [ЧІМ, Борзнянський музей Олександра Саєнка (БМОС), ККМ]. Глечики з хрестом, розміщеним на шийці посудини, виготовляли і на Полтавщині, Київщині, Поділлі.

Інша група керамічних виробів, тісно пов'язаних з обрядом, – це курильниці (курушки-чортогонки, за Є. Спаською) з Глухова, Ніжина, Кролевця, Ічні [30]. У музейних колекціях натрапляємо і на авторські роботи – курушка майстра Козинця з Глухова (МУНДМ, К-740), каганець білого кольору, також із Глухова, роботи майстра Орленка (МУНДМ, К-792). Унікальною пам'яткою є світильник початку XX ст. з Глухова (МУНДМ, К-742). Він має форму кулястої посудини з вузькою високою шийкою, на тулубі прорізаний напис «Страсті Христові». Вироби декоровано ажурною різьбою у вигляді зірок, хрестів, геометричних фігур. У народі курушки називали чортогонками, бо за їх допомоги напередодні свят або під час похорону окурювали хату – проганяли нечисту силу, хвороби. Курушки мали кулясту або грушоподібну форми, декоровані прорізним орнаментом, більшість містила навершя у вигляді хреста.

Народне гончарство Чернігівщини функціонувало і розвивалося в безпосередній взаємодії з професійним мистецтвом різних часів. На ньому позначилися сюжети й орнаментика сакрального мистецтва, живопису і графіки, виробів з металу і текстилю. Воно запозичувало форми привізних керамічних виробів з країн Західної Європи і Сходу, тісно взаємодіяло з мистецтвом сусідніх народів – росіян і білорусів. При такій великій кількості зовнішніх впливів місцеві майстри зуміли зберегти самобутню художню мову, створили цілісну яскраво виражену культуру.

До наших часів традиція донесла не лише основні зовнішньо-формальні ознаки виробів гончарства, технологію, декоративну систему творів народного мистецтва, а й відгомін давніх вірувань, світогляд майстрів, які закріпилися в колективній свідомості як стереотипи. Пізніше вони стали основою для формування символіки – як локальної, так і загальнонаціональної. Така символіка дуже стійка, бо відповідає ментальності етносу. «Исторические перемены, влекущие за собой изменения традиционно-бытовой сферы, вытесняют из живого бытования ряд элементов материальной культуры, функционирование которых предопределено различными факторами: историческими и экологическими, социально-экономическими и престижными. Исчезновение из повседневного обихода какой либо вещи не озна-

чает вытеснение из сознания установившегося стереотипа представлений, образа, который бытует зачастую значительно дольше самого предмета» [31]. Символ для Ю. Лотмана – посланець інших культурних епох, нагадування про давні (вічні) основи культури. Символи дуже живучі, вони є «...важным механизмом памяти культуры.., не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты. Единство основного доминирующего набора символов и длительность их культурной жизни в значительной мере определяют национальные и ареальные границы культуры» [32].

У гончарних виробах Чернігівщини, в умовах синкретичності мистецтва, утілення символіки пластичними, графічними, живописними засобами було в давні часи органічним виявом світогляду. Традиція вказувала майстру напрямок щодо мислення та діяльності. Народний гончар, який сформувався у давньому традиційному осередку, залишався вірним своєму ремеслу, незважаючи на будь-які впливи. Залежно від рівня духовності суспільства кожна епоха формує свою символіку, однак чи довгим буде функціонування цих символів – передбачити неможливо. Нові символи, якщо витримували перевірку часом, переходили в систему традиції, збагачували культуру, ставали джерелом натхнення для нових поколінь.

1. *Лащук Ю.* Украинская народная керамика XIX–XX ст. : автореф. дисс. ... доктора искуствоведения. – К., 1971. – С. 9.

2. *Селезнев В.* Производство и украшение глиняных изделий в настоящем и будущем. – С.Пб., 1894. – С. 16; Краткие очерки кустарных промыслов Черниговской губернии инженера-технолога Н. А. Пакульского. – К., 1898. – С. 32; *Соколов А.* Кустарные очерки. – СПб., 1913; *Лисін Б.* Глини та глиняна промисловість на Україні. – К., 1918. – С. 43–49; *Иванов-Даль И.* Гончарное дело. – М., 1927; *Александрович Ю.* Український культурно-гончарний промисел та експерт його виробів // Продукційні сили України. Бюлетень УКОПС (Київ). – 1929. – № 4; *Луговський Б.* Провідник до виставки «Кераміка Чернігівщини». – К., 1930.

3. *Флоренский П.* Символическое описание // Феникс. – М., 1922. – Кн. I. – С. 90 (цит. за: *Лотман Ю.* К проблеме типологии культуры // Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. – 1967. – Вып. 198. – С. 30).

4. *Лоренц Н.* Орнамент всех времен и стилей. 100 таблиц с объяснительным текстом. – С.Пб., 1898; *Токарев С.* Ранние формы религии и их развитие. – М., 1964; *Леві-Строс К.* Первісне мислення. – К., 2000; *Раковський І.* Доісторичні мотиви в українському народному мистецтві // Матеріяли до етнології й антропології. – 1929. – Т. XXI–XXII. – Ч. 1. – С. 163–186.

5. *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К., 2005. – С. 13.

6. Там само.

7. *Романець Т.* Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки. – К., 1996.

8. *Лащук Ю.* Кераміка // Історія українського мистецтва: в 6 т. – К., 1967. – Т. 2; *Лащук Ю.* Шляхи розвитку української кераміки за останнє півстоліття // Українське мистецтвознавство. – К., 1968. – Вип. 2; *Мазуренко В.* Гончарське виробництво та його області. – Х., 1924.

9. *Мотиль Р.* Українська димлена кераміка XIX–XX століть (історія, типологія, художні особливості): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. – Л., 2000; *Мотиль Р.* Технологія виготовлення димленої кераміки // Народознавчі зошити. – 2000. – № 1. – С. 126–131.

10. *Рыбаков Б.* Язычество древних славян. – М., 1994. – С. 323, 324.

11. *Спаська Є.* Подорожі по Чернігівщині // Щоденник 1921–1926 рр. Рукопис. – Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, ф. 48/22.

12. *Макарова Т.* Поливная керамика в древней Руси. – М., 1972. – С. 11.

13. Починаючи з епохи неоліту, вірування, що пов'язані з обожнюванням сонця, зазнали різноманітних змін, залежно від розвитку суспільних відносин, зовнішніх впливів, еволюції світогляду. Сонце в народів землеробських культур у системі уявлень про світобудову посідало важливе місце. Поклоніння йому «вилилося» в численні відтворення у вигляді солярних знаків – коло, круги, хрест у колі, розетка, зірка, свастика і т. ін. Зрозуміти сутність солярної символіки нам допомагає фольклор – пісні, казки, легенди. Упродовж тисячоліть солярні символи переходили від культури до куль-

тури майже не змінюючись. Однак їх, починаючи з епохи бронзи, завжди зображали на знаряддях праці, начинні, посуді як обереги. Цей знак також був утіленням побажань щастя і добробуту.

14. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок и хаос. – М., 1986.

15. *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики... – С. 27.

16. *Тресиддер Д.* Словарь символов. – М., 1999. – С. 20, 188, 275.

17. *Рыбаков Б.* Язычество древних славян. – С. 114, 154.

18. *Пошивайло О.* Гончарські цехи Лівобережної України XVIII – поч. XX ст. // НТЕ. – 1986. – № 6. – С. 33–39.

19. Символіка цих тварин пов'язана з культом сонця, сонячної енергії, сили, мужності, відродження. Баран, як перший зодіакальний знак, символізує циклічну плодючість природи, сонячне тепло, тобто символіка тісно пов'язана із землеробством. Лев – символ вогню, його двоїстої природи («...що гріє й пожирає...», І. Франко), утілення природних сил, покровитель і захисник (*Тресиддер Д.* Словарь символов.). Барана, як символ багатства, а саме так трактували цей образ в українському народному мистецтві, шанували багато народів, зокрема і стародавні греки (міф про золоте руно). У весільному обряді слов'янських народів існує звичай садити молоду пару на чільне місце за столом на овчинний кожух, щоб у сім'ї був добробут. Півень – давній символ ранкового пробудження, він сповіщає людей про схід сонця; оберіг майна, відлякує нечисту силу, провісник, символ вогню (червоний півень). У християнській символіці півень є символом зречення Петром Ісуса Христа.

20. *Фриде М.* Гончарство на юге Черниговщины // Материалы по этнографии. – 1926. – Т. III. – Вип. I. – С. 54.

21. *Спаська Є.* Гончарські кахлі Чернігівщини XVIII–XIX ст. – К., 1928. – С. 21.

22. *Штанкіна І.* Мотив «вазона» у декорі Чернігівських кахлів XVII – поч. XX ст. // Народознавчі зошити. – 2004. – № 1–2. – С. 98–109.

23. *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики... – С. 132.

24. *Спаська Є.* Гончарські кахлі Чернігівщини... – С. 11.

25. *Орел Л.* Ічнянські кахлі // Українське гончарство. Національний культурологічний щорічник. – 1993. – Кн. І. – С. 437–443.

26. *Колупаєва А.* Українські кахлі XIV – початку XX століть. – Л., 2006; *Колупаєва А.* Тератологічні мотиви в українських кахлях // Народознавчі зошити. – 2000. – № 1. – С. 132.

27. *Спаська Є.* Гончарські кахлі Чернігівщини... – С. 21.

28. *Спаська Є.* Гончарські кахлі Чернігівщини... – С. 22; *Спаська Є.* Кахлі Чернігівщини (XVIII–XIX ст.). – К., 1927. – С. 16, 23, 24.

29. *Спаська Є.* Глечик з хрестиком (Етюд з циклу «Чернігівське гончарство») // Матеріяли до етнології й антропології. Видає етнографічна комісія НТШ у Львові. – 1929. – Т. XXI–XXII. – Ч. 1. Збірник праць пам'яті В. Гнатюка – С. 35–41.

30. *Спаська Є.* Подорожі по Чернігівщині.

31. *Артюх Л., Космина Т.* Этнические символы в материальной культуре украинцев // Советская этнография. – 1989. – № 6. – С. 47.

32. *Лотман Ю.* Внутри мыслящих миров. Человек. Текст. Семиосфера. История. – М., 1996. – С. 148, 149.

Ольга Коновалова

АНТРОПОМОРФНІ МОТИВИ В ТРАДИЦІЙНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ВІД ДАВНИНИ ДО СУЧАСНОСТІ

У теорії мистецтв терміном «антропоморфність» послуговуються часто, якщо брати до уваги його загальновживане використання в образотворчому мистецтві. Адже «образо-творчість» при формуванні візуального ряду припускає саме антропоморфну складову. На різних етапах розвитку мистецтва антропоморфність із певних причин або домінувала (класичне мистецтво), або періодично зникала (аб-

стрaктне мистецтво). Загальне поняття антропоморфності (гр. anthropos – людина, morphe – вигляд, форма) є сталим та незмінним. Згідно з тлумачними словниками, це наділення предметів і явищ природи, небесних тіл, тварин, міфічних істот зовнішністю і фізичними властивостями людини [1].

У живопису, графіці та скульптурі створення образу залежить від наративної складової (літературний контекст), а використання матеріалу (полотно, папір, мармур тощо) в аналізі твору не домінує. У таких видах мистецтва антропоморфність розглядають і досліджують як автономну зображальну одиницю в контексті світоглядних уявлень епохи.

Поняття антропоморфності в декоративно-ужитковому мистецтві, зокрема в орнаментиці, аналізують і з інших принципів, унаслідок складної специфіки цього виду мистецтва, а саме: бінарності, що поєднує декоративну і функціональну складову. Антропоморфність в орнаментиці неможливо розглядати винятково як зображальний мотив, не врахувавши зв'язок із функцією речі, її матеріалом і технологією виконання. Характер зображення і питання інтерпретації залежать від технологічних прийомів, використаних для створення зображення, та призначення. Адже функціональність речі впливає на характер декору, що має складну структуру – символічну і навіть ритуальну [2].

Є два основні способи нанесення зображення на поверхню матеріалу. Перший – техніки, в яких для створення зображення використовують лінійний малюнок: розпис ангобом в кераміці, резервом у писанкарстві, рушникові шви у вишивці тощо. Зображення людини, створені за допомогою подібних технік, під час малювання «повторюють» усталені рухи майстра і «наближаються» до реалістичних (мова йде про фігуративні, а не абстрактні зображення). Другий – створення зображень з поглибленням у структуру матеріалу речі, як у ткацтві, різьбярстві та лічильних техніках вишивки. У роботі з тканиною зображення підпорядковане перпендикулярному розміщенню ниток основи та піткання, у різьбленні – специфіці інструментів та спротиву матеріалу. Як результат, зображення виходить за межі фігуративності і набуває абстрагованих геометричних ознак. Такий тісний зв'язок між орнаментальним мотивом і матеріалом позначається на формуванні його художніх особливостей: композиції, колориті, силуеті, фактурі і стилістиці загалом. Таким чином, орнаментика зображення людини залежить від певних ремісничих процесів та їм підпорядкована. У свою чергу, ремісничі процеси віддзеркалюють загальний соціально-економічний стан суспільства. Тому дослідження антропоморфних зображень не потрібно концентрувати лише навколо семантичної складової.

Розгалужена стилістика зображень людини створює велику проблему в цьому напрямі. На даний час у наукових і паранаукових колах існує тенденція тотальної інтерпретації орнаменту, коли кожному мотиву надають глибинного значення, створюючи нову міфологію і формуючи поверхневу уяву про легкість аналізу зображень. Насамперед це стосується орнаментики вишивки, яка має дуже давні витоки. Так, С. Китова інтерпретує квіткові вазони як фігури жінок-рослин, що несуть «гімн теплу з трипільським сонячним знаком на верхівках кущів» [3]. У цьому випадку, як і в багатьох інших, відбувається пошук та позначення антропоморфності в орнаментиці без відповідного ґрунтовного дослідження, що дає можливість вільної інтерпретації.

Таким чином, виникає питання визначення терміна «антропоморфність» щодо орнаменту і необхідність вирішення таких завдань: позначення наукових напрямів і методів аналізу, що дозволить відповідно використовувати цей термін; з'ясування часу і причин появи перших антропоморфних зображень в орнаментиці на території України.

У словниках поняття «антропоморфність» має досить чітке трактування як загальновживаний науковий термін. Проте в спеціальній літературі мистецького

спрямування є більш розширені тлумачення. С. Китова антропоморфні образи рушникової вишивки поділяє на антропоморфні і антропоїдні. Щоб зрозуміти думку автора, необхідно процитувати фрагмент тексту. «...Для останніх (тобто антропоїдних) можна запропонувати й інші терміни, наприклад, антропні, антропосні і т. ін. Для антропоморфних образів запропонуємо певну класифікацію: антропоморфні образи геометричного характеру, людино-рослини (тварини, птахи, риби, комахи). Антропоїдними вважаємо натуралістичні зображення людини. Згеометризовані антропоморфні образи це, найперше, хрест та відомі ще з палеоліту, добре вивчені вітчизняною і світовою наукою "жіночі" знаки у вигляді "рогатих" овалів, кутів та високих рівнобедрених трикутників» [4].

Зазначене висловлювання вимагає критичного аналізу як інтерпретації самої термінології, так і використання терміна «антропоморфний» стосовно певних зображень. Дослідниця пропонує вживати конкретні терміни у вільній формі, використовуючи словосполучення «і т. ін.», що дозволяє маніпулювати складовою «антропо-» в різних варіантах. Але якщо звернутися до тлумачних словників, то запропоновані терміни не будуть відповідати контексту даного дослідження. Поняття «антропоїд» – загальна назва людиноподібних мавп ряду приматів [5]. Тому використовувати похідний прикметник як термін для позначення зображень людини недоцільно. Термін «антропний» у науковій практиці насамперед асоціюється з фізикою і космологією, де його використовують у словосполученні «антропний принцип». Це один із принципів сучасної космології, що встановлює залежність існування людини як складної системи і космічної істоти від фізичних параметрів Усесвіту [6]. Якщо розглядати прикметник «антропосний», то в словниках він відсутній, можливо тому, що похідний (з гр. anthropos) і позначає все, що взагалі стосується людини. Тому його використання загальновживане і сумнівів не викликає, але як конкретний науковий термін у контексті певної класифікації також недоцільний. У філософії іменник «антропос» – «...в представлениях христианского гностицизма – духовный первочеловек как божественное существо, прототип и эманирующий исток для духовного и материального мира» [7]. Отже, жодний із запропонованих термінів не має прямого стосунку до аналізу орнаменту.

Дослідник української орнаментики М. Селівачов запропонував таке пояснення терміна «антропоморфний»: «...уподібнений до образів людського тіла чи його складових частин» [8]. У публікації в співавторстві з М. Келлі вчений радить увести термін «гінекоморфні» для позначення зображень з явними жіночими ознаками [9]. З грецької мови gynaikos – жінка [10], тому це нововведення доречне і має зайняти місце в науковому глосарії. Учений розробив типологію антропоморфних зображень, проаналізувавши яку, можна окреслити характерні ознаки антропоморфності. Це узагальнені за силуетом і формою фігури (чи фрагменти фігур) пластичного або геометризованого контуру, в яких додаткові декоративні елементи не руйнують антропоморфну основу. Ідеться про зображення, які є домінантою центричної або симетричної (осьової) композиції і не створюють розгорнуті сюжетні оповіді. Витоки більшості таких зображень пов'язані з дохристиянською іконографією і мають сакральну спрямованість.

Дослідниця кераміки Т. Романець у контексті вивчення цього виду народної творчості термін «антропоморфність» окреслила так: «...подібність до людської постаті, її відтворення повне (скульптурне, стилізоване) або часткове (із збереженням утилітарної форми речі, до якої додаються голова, руки, іноді лише обличчя або очі, що надають усій речі певної людської подоби)» [11]. Зауважимо, що дослідниця подала розширене тлумачення терміна. За цих обставин виявлені не тільки озна-

ки антропоморфності, а й зазначені засоби її створення, тобто не тільки «що», але і «як» зображено.

Археолог М. Гімбутас у термінологічному словнику подала досить мінімалістичне пояснення терміна «антропоморфний» – «имеющий сходство с человеческими формами» [12]. У цьому разі узагальненість не є недоліком, адже впродовж багатьох років археолог досліджувала функції і символи різних божеств європейського неоліту-енеоліту, онтологічно поглиблюючи і розширюючи даний термін [13].

Ми взяли до уваги тлумачення терміна «антропоморфність» обмеженим колом дослідників. У галузі орнаментики це зробив лише М. Селівачов, що не знімає проблеми, а дає напрямок для обговорення.

Таким чином, питання дослідження терміна має дві площини: філологічну й образотворчу, тобто наукове використання терміна й аналіз власне зображення, позначене цим терміном (означуване і означальне, як сказали б лінгвісти). Стосовно першої площини, філологічної, то пропозиції в послуговуванні словами «антропний» або «антропосний» скоріше виняток, ніж правило. Однак зазначимо, що таке вільне поводження з термінами може спонукати молодих дослідників до пошуку оманливих шляхів. Більшість науковців термін «антропоморфний» використовує відповідно до загальнонаукового значення, що не потребує інновацій.

Дослідивши особливості його використання в декоративно-прикладному мистецтві та суміжних науках, пропонуємо в орнаментиці таке тлумачення терміна: антропоморфність – подібність до людської постаті, її відтворення повне або часткове з домінуванням елементів людської фігури над рослинними або тваринними. Стосовно фітоморфних різновидів та їх інтерпретацій, то в разі використання терміна необхідно надати докази у вигляді ґрунтовного наукового дослідження.

Розглядаючи проблематику нашого питання в другій площині, образотворчій, то питання «які саме зображення можна називати антропоморфними?» на сьогодні є дискусійним. Часто дослідники-аматори в орнаменті намагаються відшукати і пояснити символіку майже кожного елемента. Відтак формується інша, сучасна міфологія, як результат історичних і соціальних змін. Важливо зазначити, що ця проблема має не тільки онтологічний, а передовсім методологічний характер. Перш ніж називати зображення вазона чи квітки антропоморфним, необхідно здійснити певні етапи наукового аналізу.

Фундаментальну основу такого дослідження чітко окреслила Т. Романець: «Перш ніж починати пошук ідеологічних коренів тих чи інших мотивів, треба з'ясувати час їх появи в тій чи іншій галузі мистецтва та безпосереднє джерело наслідування» [14]. І якщо йдеться про антропоморфні зображення у вишивці XIX – першої половини XX ст., то помилковими будуть аналогії з палеолітичним наскальним живописом без послідовного і поетапного дослідження від сучасності до минулого. Спочатку потрібно знайти і дослідити джерело наслідування саме у вишивці, а потім з'ясовувати необхідність заглиблення в більш віддалений матеріал. Т. Романець позначила принципово важливий метод дослідження у вивченні витоків української народної кераміки, але цей метод не менш актуальний у дослідженні й інших видів народного мистецтва, зокрема й орнаменту. Для дослідниці є важливим «...застосування порівняльного методу в обох його різновидах: як виявлення етнокультурного споріднення творців глиняного посуду в різні часи, так і показ взаємовпливів різних етнічних груп у даній галузі народної творчості, в основному в межах єдиної історико-етнографічної області. Результатами мають стати, по-перше, виявлення спільного у діахронічному аспекті, тобто спільного у величезній за часовою глибиною історії кераміки на землях України; по-друге, визначення особливого у синхроністичному аспекті, тобто самобутніх національних

рис цього мистецтва у новітній час, якими воно відрізняється від сучасного народного гончарства інших націй» [15].

Саме вивчення в діахронічному аспекті, коли важливе з'ясування зв'язку декору з певними ремісничими процесами, дозволяє ставити питання аналізу композиції, в якій гіпотетично виявлено антропоморфні зображення. Такий аналіз уможливлює конкретизування орнаментального мотиву і доводить його антропоморфність. Звичайно, цей аспект не єдиний, дослідження повинно бути комплексним. Проте не завжди аналіз семантики зображень супроводжується аналізом розвитку композиції. Важливо простежити її формування і знайти безпосереднє джерело наслідування. Проведення аналогій, побудова типологічних рядів дозволять говорити про антропоморфність того чи іншого орнаменту і вивчати його семантику. З'ясування антропоморфності народної орнаментики, її зображальної складової тісно пов'язане через аналіз функції, матеріалу, композиції з питанням першоджерел.

Нині поширеним і популярним є пошук витоків українського мистецтва в пам'ятках трипільсько-кукутенської спільноти. Як було зазначено, деякі дослідники вважають антропоморфними стилізовані зображення рослин із трипільськими «сонячними знаками» замість голови на українських рушниках першої половини XX ст. Такі фігури розміщені в ряд як облямівка рушника за принципом лінійної композиції. Справді, подібні зображення нагадують силует жінки в довгому вбранні: голова – квітка, або солярний знак, верхні листя або пагони – руки. Фантазія спроможна додати ще багато елементів.

Неможна вважати антропоморфні зображення трипільської культури джерелом народної орнаментики XIX – початку XX ст. Перші зображення людини в орнаментиці вжиткових речей зафіксовані саме в культурі Трипілля – Кукутені. За дослідженням Т. Мовші, «...давніший архетип антропоморфних фігур відомий в поселеннях румунської Молдови (близько 3 300 року до н. е.). Ці нововведення в орнаментації посуду набули поширення близько 2 700 років до н. е.» [16]. Цим роком датовані перші подібні знахідки на Україні. Спільноти пізнішого часу, які існували в інших соціальних умовах і в іншому матеріальному й духовному середовищі, створювали відмінні від трипільських орнаментальні композиції. І якщо художні особливості трипільського орнаменту не знайшли свого прямого продовження в наступних культурах, то образ людини, зокрема жінки, поширювався в прикладному мистецтві. Але це відбулося не за прямим наслідуванням, а завдяки конвергенції. Неможливо вбачати в трипільських зображеннях людини витоки народної орнаментики XIX – початку XX ст. Окремо необхідно говорити про майстрів нового часу, які досліджують давні узори і за їх мотивами створюють сучасні орнаменти, як наприклад, Г. Кульчицька [17].

Щоб дослідити антропоморфність в орнаментиці вишивки, необхідно зосередити увагу на пошуках найдавніших зображень у цьому виді народного мистецтва. Таким зображенням є вишивка на комірі з курганного поховання поблизу с. Головурів на Київщині [18]. Рисунок, реконструйований по проколах, становить фризову композицію у вигляді ритмічних повторів напівкруглих арочок. Під арочками – два типи зображень: птах і схематизоване відтворення анфас жіночої півфігури. Змалювання людини на срібних браслетах, які датовані тим самим часом і мають майже ідентичну композицію, дозволяє стверджувати, що схематизоване зображення є антропоморфним. У цьому прикладі свідомо не подано детальний аналіз, а лише кінцевий результат – важливо акцентувати увагу на аналізі композиції як важливій складовій дослідження антропоморфних образів.

Стилізовані рослинні елементи рушникових орнаментів нового часу, які іноді інтерпретують як ланцюжок жіночих постатей, створені за принципом лінійної

(рапортної) композиції. Такий тип композиції в орнаментиці архаїчних суспільств не зафіксовано. Найдавніші типи композиції – центричний і симетричний (осьовий). Вони відображають особливості сприйняття часу в архаїчних культурах. Доведено, що неолітичні символи та образи пов'язані з головними функціями жіночого божества, джерелом плодючості. Така символічна система виражає циклічний, нелінійний, міфологічний час. І якщо у творчості народного майстра нового часу присутня центрична композиція або симетрична з Древом життя, то можливим є припущення щодо її архаїчних витоків. Орнамент, побудований за принципом лінійної композиції, немає давніх коренів. Адже така композиція відображає інше сприйняття часу – лінійне, яке має чітку послідовність, – від народження до смерті і співвідноситься з більш пізнім часом. Тому не потрібно поспішати з висновками і безпідставно називати подібні зображення антропоморфними, а ретельно досліджувати джерела наслідування в інших історичних періодах.

Таким чином, дослідження композиції в діахронічному аспекті може суттєво вплинути на правомірність використання терміна «антропоморфний» у народній орнаментиці.

1. Українська радянська енциклопедія: у 12 т. – К., 1977. – Т. 1. – С. 219.
2. *Земпер Г.* Практическая эстетика. – М., 1970. – С. 22.
3. *Китова С.* Полотняний літопис України. – Черкаси, 2003. – С. 96.
4. Там само. – С. 93.
5. Современный словарь иностранных слов. – М., 1992. – С. 55.
6. *Иванов В.* Наука о человеке. Введение в современную антропологию. – М., 2004. – С. 104.
7. www.c-cafe.ru/words/MainDic/
8. *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К., 2005. – С. 341.
9. *Селівачов М., Келлі М.* Антропоморфні сакральні зображення в українській народній орнаментиці // Богородиця і українська культура. – Л., 1995. – С. 52.
10. Современный словарь иностранных слов. – С. 157.
11. *Романець Т.* Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки. – К., 1996. – С. 201.
12. *Гимбутас М.* Цивилизация Великой Богини: Мир Древней Европы. – М., 2006. – С. 483.
13. *Gimbutas M.* The language of the goddess. – San Francisco, 1991.
14. *Романець Т.* Стародавні витоки мистецтва... – С. 82.
15. Там само.
16. *Мовша Т.* Антропоморфные сюжеты на керамике культур трипольско-кукутенской общности // Духовная культура древних обществ на территории Украины: сб. науч. трудов. – К., 1994. – С. 44.
17. *Кульчицька А.* Орнаменти трипільської культури і українська вишивка XX століття. – Л., 1995.
18. *Тищенко О.* Декоративно-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності. – К., 1983. – С. 82. – Рис. 63.

Ірина Яніна

ВПЛИВ СХІДНОЇ ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ОРНАМЕНТИКИ НА УКРАЇНСЬКЕ ГАПТУВАННЯ Й ВИШИВКУ XVII–XVIII СТОЛІТЬ

Мистецтвознавці під час атрибуції художніх творів проводять аналіз іконографії за тематикою, сюжетом і складають «генеалогічне древо» споріднених зображень. Як зазначив Н. Гангур, застосування такої методики до творів народного

і декоративно-прикладного мистецтва дозволяє виявити й класифікувати коло орнаментальних мотивів, загальне й особливе в стилістиці зображення, визначити етнічних носіїв певної культурної традиції [3].

З усього розмаїття проявів духовної та матеріальної культури етносу одним із найяскравіших зразків є орнамент. Найбільш інформативними визнані такі характеристики, як технічні та композиційні прийоми виконання, склад і особливості мотивів [6, 33]. Основною аналізованою одиницею є мотив – «повторювана частина орнаменту» [6, 42], який розглядають для характеристики різних аспектів орнаменту; здійснюють спроби виявлення елементів мотиву й структуроутворювальних принципів [15, 61].

Дослідники все глибше усвідомлюють правомірність і необхідність застосування до народного мистецтва таких категорій, як «напрям», «стиль», «метод» (зокрема, при аналізі орнаментальних мотивів стилів бароко, класицизму, модерну), оскільки при вивченні народного мистецтва виявляють досі невідомі історико-культурні нашарування і запозичення [2].

Так наприклад, у певні періоди на народне мистецтво впливало професійне, вишивальниці засвоювали і творчо переробляли мотиви офіційних стилів (бароко, класицизм, ампір, модерн), а деякі мотиви мали за джерело різьблені, ткані й друковані зразки (з елементами імпровізації, які привносили вишивальниці).

На думку мистецтвознавців, метод цитування є характерним для періоду історизму. Про це свідчать і різні орнаментальні мотиви в стилі «історицизму» (термін Е. Вундер), запозичені з друкованих видань: корони, вінки, лілії, облямівка геометричними елементами зі складною розробкою візерунків і т. ін.

Про вплив західноєвропейських стилів на українське народне і декоративне мистецтво багато писали дослідники, які зауважували на ускладненості композиції, любові до пишності, багатстві декору, у чому, на їхню думку, не можна не помітити прояв духу бароко, своєрідного творчого імпульсу, що циклічно повторюється впродовж історії мистецтва [«Дух Бароко може відродитися в будь-який момент... Тому що це дух, а не історичний стиль... Це своєрідний творчий імпульс, циклічно повторюваний протягом усієї історії мистецтва в будь-яких його проявах, буде це література, скульптура, архітектура або музика» (9, 222)].

Збірка вишивки та гаптів із фондів Сумського художнього музею ім. Н. Х. Онацького (СХМ) налічує близько півсотні зразків вишивки на вузьких, довгих і коротких смугах, які називають окрайками або лиштвами. Це переважно зразки лиштв підризників кінця XVII–XVIII ст., що могли слугувати як фрагменти скатертин, божників, одягу священиків, вишиті двосторонньою гладдю шовковими нитками, золотою і срібною сухозліткою з рельєфними вставками, виконаними «у прикріп». Такі вишивки переважно були поширеними на Лівобережжі, де містилися центри їх виготовлення при жіночих монастирях та поміщицьких майстернях.

Інтерес до цієї групи шитва вперше виник під час підготовки XIV археологічного з'їзду, який відбувся в Чернігові 1908 року. Зразки вишивки були продемонстровані в «Каталоге выставки XIV археологического сьезда в Чернигове» [19], частина якого – розділ «Вишивка» – у 1911 році вміщена в другому томі «Трудов XIV археологического сьезда в Чернигове» [18]. Збереглися описи подібних типів вишивок і в «Каталозі І Виставки української старовини в Лебедині у 1918 р.» [10].

Наприкінці XIX – початку XX ст. ці зразки стали об'єктом колекціонування. Вони потрапили до приватних збірок переважно із церков, де тривалий час зберігалися. Теперішні наші експонати, як і багато інших з Лівобережної України, саме таким шляхом потрапили до приватних колекцій В. Тарновського, Г. Галагана, Б. і В. Ханенків, О. Гансена – відомих меценатів, фахівців мистецтва. О. Гансену вдалося зібрати для

нащадків найкоштовніші унікальні речі, виокремивши серед них групу тканин, до якої можна віднести і кращі вишивані зразки лиштв і рушники. Саме зразки вишивання шовком і гаптування становлять «золотий» фонд у колекції СХМ.

Про цінність й унікальність таких вишивок досвідчені мистецтвознавці писали ще на початку XX ст. Багато зразків опублікував С. Таранушенко [17], у 20–30 роках XX ст. – С. Савицький і Є. Спаська, М. Новицька і К. Берладина ретельно вивчали цю тему. Протягом XX ст. вишивку козацької доби досліджували М. Логвин, В. Пуцко, Т. Кара-Васильєва. П. Савицький увів до наукового обігу термін «вишивка української старшини» [16]. М. Новицька вперше назвала такі вишиті смуги лиштвами [13; 14].

Зразки з приватної колекції О. Гансена були спочатку неточно датовані XVIII–XIX ст. У старих інвентарних книгах, на жаль, не визначені час і місце виготовлення, бракує повних і ґрунтовних описів цих вишивок, натомість на бирках і нашивках червоним чорнилом написані старі чотиризначні інвентарні номери. Усі вишивки, як й інші раритети «золотого» фонду О. Гансена – килими, порцеляна, фаянс, художній метал, скло, надійшли до музею в 20-і роки XX ст. і були збережені завдяки першому директору СХМ Н. Онацькому. Вони зафіксовані як експонати СХМ під новими інвентарними номерами.

Після більш ретельного вивчення цих лиштв, їх можна датувати кінцем XVII–XVIII ст., що підтверджують праці вищезазначених фахівців-науковців – М. Новицької, М. Логвина, Т. Кари-Васильєвої, та порівняти з ідентичними зразками з інших музейних збірок, наприклад, колекцією із фондів Чернігівського історичного музею ім. В. Тарновського, де серед трьохсот лиштв переважну частину датовано кінцем XVII – першою третиною XVIII ст., про що свідчить праця В. Зайченко [5]. Надзвичайних зусиль у дослідженні та збереженні колекції вишивок кінця XVII–XVIII ст. СХМ доклала В. Донченко-Хмара, яка займалася вивченням семантики орнаментів лиштв, ідентифікувавши їх в окремі групи.

Отже, предметом вивчення є невеличка колекція лиштв, переважно вишитих шовком на полотні, виняткова з квітковим соковитим бароковим орнаментом, який упродовж XVIII ст. набув поширення в речах культового призначення, коли мистецтво вишивки розвивалося в стилістично художній єдності з іконописом і графікою, різьбленням іконостасів і художнім литтям. Так, на лиштвах, килимах, фаянсі, дукачах кінця XVII–XVIII ст. переважають рослинні барокові орнаменти.

Еволюція квіткової орнаментики відбулася протягом XVIII ст. і вплинула на стилістичний напрям розпису керамічних виробів, писанкарство та народну вишивку. Квіткові мотиви з лиштв підризників XVII–XVIII ст. було перекопійовано на рушники XIX – початку XX ст., а пізніше, упродовж останнього століття, їх вишивали переважно техніками вільного малюнка – тамбуром, рушниковими заповненнями, різними техніками гладі.

Саме завдяки вишивці козацької доби в народному мистецтві з'явилися і розквітли всі ці техніки, якими славляться рушники різних регіонів України.

Композиції вишивки та гаптів у вигляді вузьких смуг мають фризовий характер. Різняться вони трактуванням орнаментальних мотивів та їхнім кольоровим вирішенням, тому М. Новицька умовно поділила їх на дві групи. До такого висновку у своєму дослідженні дійшла і В. Донченко-Хмара [4]. Науковці зазначають, що «...в одному напрямку прослідкується чіткий графічний стриманий одно- або двокольорний орнамент, в якому переважають східні мотиви *тюльпана, гвоздики, ананасу, гранатового яблука, квітки-розетки, пальмети*» [13, 373, 374].

Ці лиштви виконані шовком одного кольору (червоний, зелений, коричневий або жовтий) з додаванням золотої або срібної нитки. Їх можна датувати кінцем

XVII – першою половиною XVIII ст. (Т-166, 168, 173, 174, 149, 321, 324). Лиштви зверху і знизу облямовані (іноді тільки знизу) вузькою смугою з поодиноких або потрійних рослинних мотивів, завершені внизу двома закрутками.

В інших зразках (Т-318, 313) простежується поступове збільшення палітри, присутні три і більше кольорів, композиція жвавіша, рухливіша (Т-315, 320). У 30–40-х роках XVIII ст. спостерігається збагачення колористичної гами орнаментальних композицій.

Більшість зразків становить друга група вишивок – з яскравим багатоколірним орнаментом. Тут домінують впливи західноєвропейського бароко з динамічними композиціями, в основі яких гнучкі стебла з квітами – *троянди, ромашки, волошки* із закрученим та продовгуватим пір'ястим листям [4] (Т-156, 159, 158), а також орнаменти у вигляді окремих *букетів,* перев'язаних стрічками, *вазонів* із квітами (Т-153, 154, 161, 312) або квіткових гірлянд із гронами винограду (Т-212), дубового листя (Т-172). Ці зразки можна датувати серединою і другою половиною XVIII ст. Композиції з великими букетами повторюються або чергуються з іншими композиціями. Букети у вазоні, що «змінюються» від циліндричної форми до складної – з підставками і ручками, варто датувати XVIII ст.

У монографії «Шедеври церковного шитва України» Т. Кара-Васильєва, простеживши стильову еволюцію напрямів розвитку вишивки від поствізантійських впливів до ренесансу, бароко й рококо, а також модерну, зауважила, що найвидатніші зразки були створені під впливом стилю бароко, котрий отримав в Україні самобутню місцеву інтерпретацію як такий, що найбільш відповідає українському національному характеру.

На думку дослідниці, інновації бароко торкнулися найпотаємніших глибин української культури, вплинувши на подальший розвиток як народного, так і професійного мистецтва, на їхнє національне забарвлення [8].

Мистецтвознавці визначили дві основні групи – «східні» й «західноєвропейські» схеми, але всередині кожної слід виокремити різні варіанти трактування мотивів.

Найпоширенішим мотивом уважають плід граната («*гранатове яблуко*»), що окремо застосований у повздовжньому або поперечному розрізі (Т-152, 171), в оточенні листя, пуп'янків та квітів лотоса (Т-174, 320, 324, 341). Більшість композицій мають пари *листків* або *квітів*, що найчастіше чергуються з *гранатовим яблуком* (Т-166, 320, 324, вид зверху).

Поширеною є схема одного кольору (червоного) з додаванням металевої срібної нитки – це густо заповнений фриз, на якому виділено *шестипелюсткову велику округлу квітку*, подану в поперечному розрізі плода, яка чергується з іншою квіткою – «лотосом» в оточенні листя та інших дрібних квітів (Т-317, 319, 363, 369).

Трапляються лиштви, де в заглибленнях ламаної лінії вміщені мотиви *шишок ананаса*, що чергуються з листям «аканта» та «гвоздиками» (Т-164, 165).

Великий і малий *лотоси*, подані у поперечному та повздовжньому розрізі (Т-148, 149, 160, 321, 315), використовують у «квіткових» східних мотивах у різних варіантах майже на всіх лиштвах.

А. Міллер зробив цінні спостереження про запозичення давньої східної орнаментики в українській вишивці XVII ст. і «...украинские узоры указывают на напластования, заимствования... Основным мотивом почти всегда является сложный цветок с бутонами и зубчатыми листьями, все в условной трактовке» [11, 84, 85]. Автор пов'язує таку традицію з давнім мистецтвом Ірану, Індії, Малої та Середньої Азії і наголошує, що цей мотив трапляється на бухарських, вірменських, малоазійських і кримськотатарських вишивках, в останніх – у формі, наближеній до

«малорусской», що підтверджено рушниками XIX ст. із фондів музею (Т-191, 193), визначені як східні.

На рушниках XIX ст., поряд із «лотосами», частіше зображують вазони з тюльпанами, «ананасами», пальметами, акантовим листям, вусиками та перчинками (Т-615, 628). Під впливом рослинної орнаментики барокової вишивки XVII–XVIII ст. виникли аналогічні, але надзвичайно спрощені «лотоси», вирішені більш умовно на рушниках XIX ст., виконанні техніками тамбура (Т-627), гладді та рушникових швів (Т-81).

Окрему групу в збірці СХМ становлять церковні гапти початку XVIII ст., вишиті «по карті» на оксамиті (Т-518, 521), що надійшли 1973 року з приватної колекції Гематовича і Шпектор (м. Харків). Напевне, цими зразками послуговувалися в церковному побуті, один із них (Т-518) міг бути використаний у ризах.

Складний стилізований бароковий рослинний орнамент такого гапту, виконаний «по карті» золотою та срібною металевою ниткою на оксамиті, наслідував візерунки східних тканин. Чорне тло суцільно вкрите фантастичними квітами на гнучких стеблах, у центрі – велика умовно трактована *багатопелюсткова квітка,* що нагадує «лотос». Соковитий рослинний орнамент набув підвищеної рельєфності, у його художньо-образному трактуванні простежується подібність до різьбленого декору. Як зазначила З. Васіна, «...складна і кропітка техніка гаптування на найдорожчих матеріалах – оксамиті – набула барельєфної фактурності, пишності та барокового багатства» [1].

Інший зразок (Т-521) за стилістичними ознаками нагадує попередній: в овальній композиції на зеленому оксамитовому тлі серед пишних квітів, пуп'янків, ягід та листя, зібраних у розкішний букет, яскравіють «лотоси» різних конфігурацій.

Орнаментика старшинських вишивок і гаптів кінця XVII–XVIII ст., переважно східного напрямку, стала основою, на якій упродовж XIX ст. розвивалося народне мистецтво – від візерунків, виконаних різними техніками на рушниках, до вільно розписаних квіткових мотивів на скринях, кераміці, писанках, папері.

На думку Т. Кари-Васильєвої, «...під впливом пишних форм східних орнаментів [...] в українському мистецтві з'являються стилізовані квіти лотоса, граната та інших рослин, які, трансформуючись, набувають своєрідної місцевої інтерпретації» [7].

Зіставивши декор глинської та опішненської кераміки і вишиваних рушників XIX ст. із фондів СХМ з мотивами старшинської вишивки кінця XVII–XVIII ст., знаходимо майже однакові орнаментальні квіткові елементи, що свідчить про імовірне спільне першоджерело, яким і є бароковий рослинний орнамент. Навіть принцип зображення квіткових елементів не змінився: квітка подана площинно (вид зверху) або в поперечному й повздовжньому розрізі, зберігши в абрисі свою першооснову.

Досліджуючи зразки вишивки та гаптів козацької старшини, які згодом стали окрайками або лиштвами підризників, ми дійшли висновку, що пишні квіткові барокові мотиви назавжди перейшли в орнаментацію багатьох видів як народного, так і декоративного мистецтва нашого регіону – у тканні візерунки килимів, стрічок, поясів, на розписи писанок, дерев'яних скринь, на витинанки, а також керамічний посуд і кахлі. Досконалі композиції з квітковими мотивами народних виробів XIX–XX ст., більшість з яких є основною складовою колекції СХМ, збігаються зі стилістикою орнаментальних мотивів старшинських вишивок і гаптів XVII–XVIII ст.

1. *Васіна З.* Український літопис вбрання XIII – поч. XX ст. – К., 2006.

2. *Вундер Э.* Растительный орнамент эстонской народной вышивки. Историческое развитие и

локальные особенности: дисс. на соиск. уч. степени канд. истор. наук. – Таллинн, 1985.

3. *Гангур Н.* Украинские традиции в орнаментации кубанского народного текстиля конца XIX – начала XX века (на материале рушника) // Донецький вісник наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка. – Історія. – Т. 12.

4. *Донченко-Хмара В.* Деякі відомості про мотиви орнаменту вишивки Лівобережжя // Лівобережжя та його культура XVIII–XX ст.: тези доповідей та повідомлень наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження історика мистецтва Ф. Ернста. – Суми, 1999.

5. *Зайченко В.* Вишивки козацької старшини кінця XVII–XVIII ст. – К., 2001.

6. *Иванов С.* Орнамент народов Сибири как исторический источник. – М.; Ленинград, 1963.

7. *Кара-Васильєва Т.* Українська вишивка. – К., 1993.

8. *Кара-Васильєва Т.* Шедеври церковного шитва України. – К., 2000.

9. *Карпентьер А.* Мы искали и нашли себя: Художественная публицистика. – М., 1984.

10. Каталог І Виставки української старовини в Лебедині у 1918 р.

11. *Миллер А.* Лотос в малорусском орнаменте // Труды XIV археологического сьезда в Чернигове, 1908. – М., 1911. – Т. II.

12. Мотиви українського орнаменту Миколи Самокиша: Альбом. – Лейпциг, 1912.

13. *Новицька М.* Гаптування та вишивка шовком // Історія українського мистецтва: в 6 т. – К., 1968. – Т. 3.

14. *Пуцко В.* Мария Новицкая. Украинская художественная вышивка XVII–XVIII веков. – Белград, 1984–1985.

15. *Рындина О.*, *Леонов В.* Опыт структурного анализа орнаментов // Этнографическое обозрение. – 1992. – № 1.

16. *Савицкий П.* Об украинской вышивке XVIII века и современном ее возрождении // Земская неделя. – Чернигов, 1914.

17. *Таранушенко С.* Пам'ятки мистецтва старої Слобожанщини. – Х., 1922.

18. Труды XIV археологического сьезда в Чернигове в 1908 г. – М., 1911. – Т. II.

19. Церковные древности: Каталог выставки XIV археологического сьезда в Чернигове. – Чернигов, 1908.

Галина Істоміна

ОСОБЛИВОСТІ ОРНАМЕНТИКИ НАРОДНОЇ КЕРАМІКИ ВОЛИНІ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XIX – УПРОДОВЖ XX СТОЛІТТЯ

Твори мистецтва народної кераміки Волині впродовж століть зберігали прадавню стильову чистоту та високу пластичну культуру завдяки колективній творчості багатьох династій гончарів краю.

Художня виразність гончарних виробів досягалася шляхом бездоганного знання матеріалу (глини), відшліфованого віками володіння засобами формотворення, інтуїтивного композиційного чуття гончарів. Із покоління в покоління передавалися народним гончарям відчуття ритму, композиційної цілісності, симетрії, статики й динаміки.

Важливу роль у досягненні композиційної рівноваги відіграє колір. Серед засобів художньої виразності орнаментики народної кераміки Волині потрібно відзначити графічність, характер і колір ліній, співвідношення їх із тлом виробів.

Серед численних публікацій із питань орнаментики гончарства не було зафіксовано роботи, яка б розкривала особливості декору волинської кераміки. Дана публікація є актуальною, оскільки цей історико-етнографічний район представляє самобутню кераміку, яка має свої особливості орнаментики.

Кераміці Волині притаманні схеми орнаменту, побудовані на поєднанні геометричних елементів, геометрично-фітоморфних, іноді – фітоморфних, зовсім рідко – зооморфних. Для порівняння, на Поліссі в орнаментиці використовувалися лише геометричні мотиви, тоді як майстри Поділля в декорі, крім геометричних, застосовували ще й фітоморфні, зооморфні та антропоморфні мотиви.

Л. Данченко, вивчаючи кольорове вирішення гончарних виробів, зазначає, що розписи української народної кераміки, для яких не характерне «"веселковове плетиво великого числа фарб" та "підпорядкування всього колірного розв'язання речі одній складній гамі" зазвичай виконуються трьома, рідше – чотирма фарбами» [2, 177].

Серед великої кількості орнаментів народної кераміки Волині можна виокремити три основні типи: геометричний, рослинно-геометричний та рослинний. На основі композиційного аналізу останніх удається аналізувати елементи й мотиви.

Слід зазначити, що зображення тварин, риб та птахів найвиразніше виявилося у творчості гончарів карпатського краю (Косів, Пістинь, Коломия), гончарстві Товстого (Тернопільщина), Сокаля (Львівщина), Сунок (Черкащина), Ічні (Чернігівщина), Дибинців (Київщина), Василькова (Київщина), Опішного (Полтавщина), Майдана-Бобрика, Бара, Кіблича (Вінниччина), Смотрича, Адамівки (Хмельниччина) тощо, тобто здебільшого там, де домінуючим способом декорування був розпис [3].

Для Волині характерний розвиток як розпису, так і рельєфу. Проте не можна стверджувати повну відсутність зооморфних мотивів в оздобленні народної кераміки Волині. Мотиви «риби» можна знайти в декоруванні гончарних виробів XIX–XX ст. з Острога (Рівненщина), так само, як і з Косова, Кут, Пістиня, Коломиї (Івано-Франківщина), Опішного (Полтавщина), Товстого (Тернопільщина), Дибинців (Київщина), Ічні, Коропа (Чернігівщина) та ін.

Вивчення декору волинського гончарства, на нашу думку, полегшить схема: елемент–мотив–орнамент.

«Нехай і не завжди усвідомлено, втілені в орнаменті символи продовжують надихать сучасників, утверджуючи властивими народному мистецтву засобами вічні гуманістичні цінності. Чим схематичніший знак, тим ширші його номінаційна та символічна парадигми» [8, 250].

Очевидно, значення символіки прадавніх візерунків втрачене назавжди, лише в народній пам'яті збереглися назви окремих орнаментів гончарного посуду.

Серед геометричних орнаментів першість в оздобленні гончарних виробів Волині другої половини XIX – XX ст. зберігає лінійний, відомий ще з часів неоліту.

Слушною є думка, що давні візерунки виконували не орнаментальну функцію (у значенні прикраси чи естетичного світосприйняття), а онтологічну, яка пов'язана зі знаковістю та сакральністю [9]. Під лінійним орнаментом ми розуміємо, власне, орнамент, витоки якого сягають епохи неоліту, але такий, що вже до досліджуваного періоду втратив онтологічну функцію та набув суто естетичного значення.

Останнє твердження ґрунтується на дослідженні відомого мистецтвознавця С. Таранушенка, який стверджував, що давні орнаментальні узори загубили своє значення як ритми візерунків і тепер осмислюються як наслідування того чи іншого предмета [10, арк. 18]. Оскільки семантичне навантаження лінійно-хвилястого орнаменту, очевидно, вже втрачене, то вважаємо за доцільне розглядати останній лише як засіб надання виробу художньої виразності.

М. Новицька виокремлює три елементи, які організовуються в мотиви зазначеного орнаменту: крива, пряма та ламана лінії. Дослідниця поділяє на два типи організацію елементів у мотиви залежно від ролі, яку вони виконують у загальній

композиції. До першого типу належать ті елементи (прямі та ламані лінії), які можна безкінечно продовжувати та «охопити весь посуд так, що один елемент буде хоч і бідною, але цілком закінченою оздобою» [6, арк. 30].

Перший тип композиції елементів в оздобленні традиційного посуду Волині зазначеного періоду трапляється значно частіше, ніж другий. В орнаментиці гончарних виробів вибраної нами групи лінії входять між собою в паралельні об'єднання або слугують контурами на вінцях.

Дослідження виявили, що композицію першого типу найчастіше можна побачити на макітрах, ринках та горщиках, тобто виробах, які виконували насамперед ужиткову функцію, а вже потім – декоративну.

До другого типу належать ті невеличкі елементи, які набувають орнаментального значення лише в ритмічному повторенні та масовому вживанні. «Кожний з елементів окремо не може бути оздобою, розмір його не може збільшуватися від бажання майстра» [6, арк. 30]. До цього типу, на думку науковця, належать усі фігури кривої лінії та короткі відрізки прямої [6, арк. 30].

У результаті дослідження вибраної групи народної кераміки Волині зазначеного періоду з'ясувалося, що композиція другого типу притаманна насамперед мискам, які були оздобою оселі, але використовувалися також і для споживання їжі, особливо у святкові дні.

Характерною рисою розписів гончарних виробів Волині є застосування давніх мотивів декору, що походять від найпростіших геометричних елементів. Крапки, рисочки, кривульки, кола комбінувалися у візерунки, утворюючи безліч варіантів. Розквіт варіативності орнаментики гончарства на Волині припадає на кінець XIX – першу половину XX ст.

М. Біляшівський наголошував на перевазі поширення геометричного орнаменту над рослинним, зооморфним та антропоморфним в оздобленні гончарного посуду початку XX ст. Учений вважав за необхідне збирати якнайбільше матеріалів, оскільки значення має «кожна риса, кожна відміна» [1, 43].

Геометричний орнамент – це не тип візерунка, а лише спосіб його просторового вирішення, що застосовується при «орнаментальному відтворенні реалій фізичного світу», графічному втіленні узагальнених уявлень, абстрактних понять [8, 260].

Горизонтальні прямі й хвилясті паралельні лінії та смуги, крапки, овали, кривульки, гачки, косі лінії, похилі палички, кола, дужки, короткі вертикальні смуги – найпростіші елементи, з яких складалися мотиви й композиції оздоблених гончарних виробів на Волині.

Лінійно-хвилястий орнамент мав безліч варіацій, художня виразність яких залежала насамперед від ритму їх розташування, кількості рядів та способу компонування. Волинські гончарі створювали величезну кількість лінійно-крапкових, та лінійно-хвилястих орнаментальних композицій, комбінуючи в різноманітних сполученнях найпростіші елементи, змінюючи їх розміри та ритмічну структуру. Лаконічність орнаментики, порівняно з подільською керамікою, сприяла акцентуванню виразності форм.

Важливе місце в системі культурних надбань українського гончарства посідають пам'ятки неполив'яної кераміки XIX–XX ст., декоровані геометричними мотивами. Тлом для орнаментів слугує колір поверхні, підкреслюючи форму посудини, її пластичну виразність. Неполив'яну кераміку Волині другої половини XIX – XX ст. прикрашали опискою або гравіюванням, іноді – лощенням.

Мотив «зиґзаґ» досить рідко трапляється в орнаментиці народної кераміки Волині. Зображення зиґзаґа чи рядів зиґзаґів, обов'язково в поєднанні з іншими елемен-

тами (крапками, хвильками, лініями), простежується на кераміці м. Кременця. Цей мотив був поширеним у пам'ятках різних археологічних культур від часів неоліту.

Серед населення ранніх землеробських культур ритм безперервної зиґзаґоподібної лінії (не тільки трикутно-ламаної, а й прямокутно-ламаної) викликав, очевидно, певні асоціації, а самі ці предмети належали до групи святкового посуду. З плином віків смислове навантаження зиґзаґів було втрачене. Щодо побутування даного мотиву в досліджуваний період зазначимо, що нам відомий лише один зразок, який датується початком XX ст. Зиґзаґоподібні лінії прикрашають шийку та найширше місце глечика.

Поширеним мотивом на гончарних виробах була «сітка». Цей елемент, очевидно, почали використовувати ще з епохи неоліту [7, 51]. «Сітку» могли наносити на всю поверхню гончарного виробу або лише акцентувати окремі виділені майстром елементи. На дзбанках м. Кременця «сітка» була невід'ємною частиною орнаментів. Цим мотивом (способом розпису) майстри оздоблювали нижню частину посудини від денця до найширшої частини (вичеревця), а іноді й трохи вище. Саме така «сітка», що складається з вузьких горизонтальних білих або білих і синьо-зелених ліній та вертикальних широких білих та зелених смуг, що чергуються між собою, є визначальною рисою вишуканих дзбанків Кременця від початку – до середини XX ст.

Вертикальні смуги, розширюючись доверху, завершуються плавними пелюсткоподібними краями на найширшому місці тулуба посудин. Широкі вертикальні смуги перетинають тонкі та витончені горизонтальні лінії. Іноді вертикалі проходять від денця до вінець дзбанків, членуючи всю поверхню посуду.

Із трьох різновидів сіткоподібного мотиву, поширених у декоруванні української народної кераміки, гончарні вироби м. Кременця оздоблює пряма сітка, яка утворюється за допомогою перехресних ліній у формі квадратів чи прямокутників. Через різну товщину горизонтальних і вертикальних ліній композиційна структура цього мотиву нагадує структуру лозоплетіння.

Активно використовував цей мотив у своїх роботах яскравий представник гончарного мистецтва м. Кременця Микола Марченко. Вироби майстра зберігаються в центральних музеях України, а також у Кременецькому краєзнавчому музеї.

«Скісну сітку» (перехресні лінії утворюють ромби) використовували лише в лощеному декорі димленої кераміки, що споріднювало її з гончарними виробами Полісся, Галичини, Поділля, Придніпров'я.

Дуже рідко в декорі народної кераміки Волині можна побачити «хвилясту сітку» у вигляді перехресних кривульок.

Мотив «спіраль» використовували в лощеному оздобленні димленої кераміки на Волині на глечиках та глибоких мисках (полумисках).

У дослідженні Г. Івашків зафіксовано, що найстійкішою і варіативнішою ця графема є на пам'ятках трипільської культури: від раннього («заглиблена спіраль») до пізнього її періоду (здебільшого «мальована спіраль») [4].

У гончарних виробах Волині XIX – першої половини XX ст. поширений мотив «спіралі» з одним центром (лабіринтоподібний), яким оздоблювали миски на денцях. Іноді спіралеподібний мотив розміщували по всій внутрішній поверхні миски.

Мотив «S-подібної спіралі» використовували в оздобленні лощеної волинської кераміки. Ним прикрашали полумиски на боках, а глечики – на шийках та плічках.

Мотивом «спіралі» оздоблені лощені вироби, які зберігаються у фондах Радивилівського історичного музею. Мешканці містечка Радивилова Рівненської області та навколишніх сіл купували гончарні вироби переважно в гончарів або перекупників, які приїжджали з Антонівців, Залісців, Суража, Вілії, чи на ярмарках у Почаєві, Бродах, Козині, Кременці. Очевидно, у цих осередках, чи в одному з них, виготовляли посуд, оздоблений мотивом спіралі. Дослідниця народної кераміки

Г. Івашків віднайшла миску, оздоблену таким мотивом у с. Студянка Дубнівського району Рівненської області [4, 372]. За даними вченої, спіральний мотив розміщується на дні окремих мисок із Кременця та інших західноукраїнських осередків. Цей мотив розміщений на дні та боках миски з Волині, що міститься у фондах Музею етнографії та художнього промислу у Львові.

Одним із найпоширеніших способів декорування теракотової кераміки дослідники слушно називають розпис червоною (вохрою), рідше білою та чорною глиною. Інколи бачимо поєднання двох чи трьох кольорів та доповнення гравіюванням.

Геометричні орнаменти в оздобленні народної кераміки другої половини XIX – XX ст. свою семантику втратили ще за часів давньої Русі, тому проблематично вести мову про солярні знаки в орнаментах кераміки Волині.

На відміну від поліського села Рокити, хрестоподібних мотивів на денцях мисок із Волині не зафіксовано. Іноді вони використовувалися волинськими гончарями як допоміжні елементи для побудови складних симетричних схем декору дзбанків, зокрема кременецьких.

На посуді закритих форм орнаментальні структури, розміщені на шийці та плечиках посудин, підкреслюють архітектонічність форми.

Найпоширенішою композиційною схемою орнаментів гончарних виробів Волині є центрально-концетрична, характерна для закритого та відкритого посуду. Композиційну структуру орнаментів волинські гончарі творили шляхом зміни ритму, кольору, форми геометричних елементів, а також повторів мотивів відносно центральної частини декору.

Для народної кераміки Волині другої половини XIX – XX ст. характерні орнаментальні мотиви, які можна назвати геометрично-рослинними.

В орнаментальному оздобленні народної кераміки нерідко фіксують мотив «листочок». Без виражених ботанічних ознак «листочок» виконувався майстрами гончарної справи стилізовано й узагальнено.

Мотив «листочка» в оздобленні народної кераміки Волині не включали в різноманітні розгалуження: «гілочки», «галузки», «вазони», «деревця», які загалом не були характерними для кераміки досліджуваного регіону.

Завжди «листочок» в орнаментах народної кераміки Волині подається як композиційний елемент (модуль), який повторюється через певний інтервал. Орнаментальне вирішення «листочка» варіює від ізоморфного до плавно вигнутого мигдалеподібного.

Назва «листочки» характерна саме для Волині, а також для району Карпат, тоді як на Поділлі – «листки», а на Лівобережжі – «лист», «листи», «листя» [8, 302].

Мотиви «листочків» були досить поширеними в оздобленні баклаг. Рельєфно виконані ізоморфні «листочки» зкомпоновано в концентричні кола на лицьовому боці баклаг. Варто зазначити, що кожний композиційний елемент – «листочок» – тотожний іншому. Вони подані окремими плямами, лінійно не поєднаними між собою, проте такими, що компонуються за допомогою ритму.

Неполив'яні баньки зі світлої глини в південних районах Волині нерідко орнаментували фітоморфними елементами – «листочками» – у поєднанні з лініями, які могли повторюватися багато разів.

Для виконання такого розпису використовували червоно-коричневу рідку глину (ангоб), яку пензликом чи пір'їною наносили на щойно виготовлений гончарний виріб.

Геометризований мотив «сосна» зафіксовано на волинських виробах, розписаних або лощених. Варто зазначити, що цей мотив був поширеним також серед лощеного поліського посуду, зокрема в с. Рокити Волинської області.

Дотримуючись визначення К. І. Матейко, вважаємо мотив «сосонки» («ялинки», «смерічки») перехідною формою від геометричного до рослинного орнаменту [5, 85].

Меншою мірою геометризований мотив «сосна» бачимо в оздобленні полив'яних виробів. Прикладом може бути виготовлений у 1939 році в с. Вілія глечик, тулуб якого декорований в чотирьох місцях фітоморфним мотивом «сосонка». Виконане білою підполивною фарбою на теракотовому тлі орнаментальне оздоблення проходить від денця виробу вертикальними смугами до верхньої частини плічок. Аналогічний мотив простежується й на глечику з м. Володимира-Волинського. Відмінною рисою оздоблення даного виробу є те, що вертикальні смуги «сосонок», виконані зеленою поливою, розташовані по всій поверхні виробу – від вінець до денця.

Іншу структуру має галузкова хвиляста схема, що переважно декорує найопуклішу частину дзбана у вигляді рослинної гірлянди. Стрічкові рослинні композиції дуже рідко трапляються на Волині у схемах декору дзбанів, глечиків.

Мотив «квітка» охоче застосовували волинські майстри гончарної справи для розпису мисок. Візерунки, виконані за цим мотивом, не мають виражених ботанічних ознак. Розпис мисок ріжкуванням надає квітковим мотивам узагальненості та експресії.

Багатопелюсткові «квіти» складаються з простих елементів: крапок різної величини, хвилястих, зиґзаґоподібних та прямих замкнених ліній, коротких рисочок (із потовщенням і без нього), спіралей. За всієї різноманітності вирішення мотиву «квітка» у гончарних осередках Волині, спільною рисою є лаконічна кольорова гама, яка передбачає використання не більше двох кольорів – білого й зеленого – на теракотовому тлі. Характерним для Волині було лінійне вирішення цього мотиву, без використання плями.

У всій досліджуваній групі волинських мисок, розписаних за квітковими мотивами, чітко виражена центральна частина – «серединка» – та «пелюстки», які утворюються з «хвильок», крапок, рисок, згрупованих між собою.

На Волині існує значна варіативність вирішення композиційного центру «квітки». Іноді центральна частина миски утворюється замкненою зиґзаґоподібною лінією, яка надає динаміки композиції. Та зазвичай центр «квітки» виражений за допомогою кола, яке збігається з денцем миски. Нерідко «кружальця» вписані одне в одне, а навколо них – крапки по колу. Одним із варіантів розміщення цяток навколо центру-«кружальця» є об'єднання крапкового ряду за допомогою хвилястої лінії.

Різноманіття візерунків не заважало окремим волинським гончарним осередкам зберігати стилістичну єдність оздоблення мисок. Самобутнє композиційне вирішення мотиву «квітка» притаманне мискам з відомого гончарного осередку – с. Велика Іловиця Шумського району Тернопільської області. Визначальною рисою композицій мисок цього осередку є «пелюстки-промені», які розходяться від центру «квітки».

Для гончарних осередків Кременця та Острога притаманне орнаментальне вирішення «пелюсток» та «квіток» за допомогою хвилястої замкненої лінії. Квіткові мотиви на мисках із м. Острога вирішені лаконічно: декількома лініями, іноді – рядом крапок.

Хвилясті «пелюстки» квіткових розписів на мисках із Кременця збагачені додатковими елементами: крапками, бризками зеленої поливи, рисочками.

Рідкісним на Волині був мотив «квітки-сонечка». Була віднайдена лише одна тарілка, оздоблена таким мотивом (автор – М. Марченко). Динаміки композиції тарілки надають «пелюстки», нахилені за годинниковою стрілкою.

Порівняно з геометричним, рослинний орнамент на Волині був менш поширеним в оздобленні гончарних виробів. Притаманний він, певною мірою, лише південним районам Волині. Анімалістичні мотиви були тут вкрай рідкісними. Варто зазначити, що в даному дослідженні ми не зараховуємо до анімалістичних ті традиційні мотиви розписів – «качечки», «змійки» та інші, – які набули тератологічних ознак завдяки візуальним асоціативним обрисам та номінаціям.

Нам відома лише одна тарілка з м. Кременця із зображенням «риби». Зображення стилізоване, виконане в традиційній для Кременця манері: лінійне вирішення з використанням білого та зеленого кольорів на теракотовому тлі. Незважаючи на узагальненість композиції, чітко простежується деталізована голова «риби».

Дослідженням не зафіксовано антропоморфних мотивів в орнаментиці гончарного посуду Волині. Сюжетні розписи, фігуративні зображення на гончарних виробах Волині поширеними не були.

Отже, на конкретних прикладах, із залученням архівних джерел, було здійснено спробу визначити художні особливості форм народної кераміки Волині.

У підсумку експедиційних досліджень виявлено, що оздоблення виробів залежало від їх функціонального призначення, оскільки складніші композиції були притаманні виробам, естетична функція яких переважала над ужитковою, та лаконічніші, побутове призначення яких було яскраво вираженим.

Майже на всій території Волині були поширені глечики зі світлої глини, оздоблені у верхній частині червоно-коричневими концентричними колами. В орнаментиці гончарі дотримувалися збереження чіткої ритмічної побудови.

Для народної кераміки Волині другої половини XIX–XX ст. характерний стриманий лаконічний декор. Проте, за результатами експедиційних досліджень, чим південніше були розміщені гончарні осередки Волинського регіону, тим більше збагачувалася композиція орнаменту кольоровими та графічними елементами.

Композиційною основою орнаментики переважної більшості гончарного посуду Волині є ритмічні повторення лінійних або поєднання прямолінійних і хвилястих поясів-кіл, розміщених єдиною смугою на плечиках чи на найширшій частині тулуба виробу, на вінцях. Такі композиції зафіксовані й у лощеному та гравійованому (продряпаному) декорі димленої кераміки.

Гармонійні співвідношення пропорцій орнаментів та форм творів народного мистецтва кераміки Волині творилися майстрами впродовж багатьох століть. Вивірені поколіннями естетичні норми гончарного посуду на сьогоднішній день залишаються взірцями для подальшого їх відтворення сучасними майстрами.

1. *Біляшівський М.* Про український орнамент // Записки Українського Наукового Товариства в Києві. – К., 1908. – Кн. III. – С. 40–53.

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

3. *Івашків Г.* Декор традиційної української кераміки XVIII – першої половини XX століття (іконографія, домінантні мотиви, художні особливості): Автореф. дис. ...канд. мист. – Л., 2004.

4. *Івашків Г.* Експедиція на Волинь (спостереження, розповіді гончарів, знахідки) // Народознавчі Зошити. – 1995. – № 6. – С. 371–377.

5. *Матейко К.* Народна кераміка західних областей Української РСР XIX–XX ст. – К., 1959.

6. *Новицька М.* Орнамент неолітичної кераміки огонних стацій. Наукові розвідки. – 1925 // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, ф. 1164-1/2.

7. *Охріменко Г.* Культура лінійно-стрічкової кераміки на Волині. – Луцьк, 2001.

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

9. *Станкевич М.* Візерунок чи орнамент? // Мистецтвознавство: Науковий збірник. – Л., 2004. – С. 15–24.

10. *Таранушенко С.* Нотатки про українську кераміку // Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. – Ф. 278–1/129.

Ілля Поп'юк

ТРАДИЦІЙНІ НАРОДНІ МОТИВИ В СУЧАСНОМУ КОВАЛЬСТВІ БУКОВИНИ

Про ковальство на Буковині опосередковано згадується тільки в загальних працях про матеріальну культуру українського народу, а також у спеціальних працях таких дослідників, як С. Боньковська [1], Я. Кісь, Б. Орловський, Р. Шмагало, Т. Бушина, М. Станкевич, П. Жолтовський. Історію та сучасний стан ковальства досліджують також львівські науковці, насамперед із Львівської національної академії мистецтв. Безпосередньо даної теми стосуються деякі аспекти досліджень чернівецького архітектора Л. Вандюк [2, 81–88]. Проте в розвідках згаданих науковців не розглянуто питання трансформації традиційних мотивів у ковальстві XX–XXI ст., як не висвітлено й сучасного стану розвитку художнього металу на теренах Буковини.

У кінці XIX – на початку XX ст. Чернівці перетворилися на великий торговельно-фінансовий та промисловий центр на сході Австро-Угорської імперії. Вуличні ліхтарі, ковані балконні огорожі та масивні дворові брами органічно вписалися в забудову Чернівців наприкінці XIX – на початку XX ст. У поєднанні з архітектурною керамікою (дахи, вкриті черепицею, керамічна плитка, якою опоряджували споруди стилю модерн) вони підкреслювали чарівність та шарм міста, що органічно поєднало в собі європейські мистецькі стилі, неповторність народної архітектури й особливості міського декоративно-вжиткового мистецтва. Упродовж XX ст. Буковина належала до різних держав (Австро-Угорщини, Румунії, Радянського Союзу), що вплинуло й на розвиток, а згодом – занепад ковальства в другій половині минулого століття та його відродження в роки незалежності України.

Художня обробка металу, зокрема ковальство, як самостійна галузь народного мистецтва виникла на основі ведення натурального господарства. Це особливо помітно в селянському середовищі, де художньо-образний зміст твору був нероздільно пов'язаний із фольклором, давніми традиціями, обрядами та звичаями. Своєрідність ковальського мистецтва полягає в синтезі традиційної побутової форми, етнографічного орнаменту й технологічного процесу, в якому наявні ознаки минулого й нинішні вимоги, що випливають із сучасних естетичних поглядів, використання новітніх технологій тощо. Наприкінці XX ст. розпочався новий період художнього відродження кованого металу, позначений формуванням нової школи й тенденцій у традиційному ковальстві. Майстри та художники прагнуть якнайширшого використання пластичних можливостей металу, створення іншої стилістики на основі народного мистецтва та національного забарвлення архітектурних проектів.

Позитивну роль у цьому процесі відіграла художня освіта, яку отримали сучасні художники по металу. Буковинські майстри мали змогу навчатися на відповідних відділеннях у Львівській національній академії мистецтв, Вижницькому коледжі прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка, Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва ім. М. Бойчука, Косівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва ім. В. Касіяна, Львівському коледжі декоративно-прикладного мистецтва ім. І. Труша. Спілкування з кращими мистецькими діячами та педагогами, різноманітними школами художнього металу, відвідування музейних збірок задля ознайомлення з класичною спадщиною –

усе це вплинуло на формування буковинських майстрів, розвинувши професійний і духовний потенціал останніх.

Нині на Буковині, окрім старих підприємств, які спроможні виготовляти стандартні металеві вироби (машинобудівний механічний завод «Індустрія», фірма «Гефест»), та окремих художників-ковалів (Ілля Поп'юк, Олег Жебчук), існує близько 15 приватних ковальських майстерень, що засновані й активно працюють упродовж останніх років («Кришталева купель», «ПП Цуркан В.», «ПП Синиця», «ПП Іллюк В.», «ПП Хорт А.», «ПП Дідик О.», «ПП Труфин І.», «ПП Колотило Ю.»).

Новостворені ковальські майстерні виготовляють різноманітні решітки, кронштейни, ліхтарі та інші декоративні елементи. Замовникам пропонують численні зразки, які є здебільшого репліками старих виробів, що трапляються на теренах Буковини та в Чернівцях. На жаль, нові вироби, поставлені на «потік», у художньому сенсі не завжди є вдалими інноваціями з погляду дизайну та пошуку індивідуальності фірми. Подібне становище пояснюється декількома факторами. Найважливішою причиною відродження й розвитку ковальства краю є будівельний бум у державному й особливо в приватному секторі, оскільки все розмаїття металевих кованих виробів використовують переважно індивідуальні забудовники. У т. зв. «царських селах» нині формується своєрідний безстильовий напрямок розвитку архітектури та художнього металу, в якому химерно поєднуються іноземні проекти, найрізноманітніші за походженням будівельні матеріали та оригінальна металопластика місцевих майстрів. Для сучасного кованого металу Буковини характерними є риси епохи класицизму, необароко, віденської сецесії, т. зв. «карпатського модерну», ар-деко та «неороманяску». Ковальству краю притаманне несподіване поєднання зображень квітів, листків, букетів, геометричних мотивів народної гуцульської різьби з доволі реалістичними рослинними елементами вишивок бісером, видозміненими відповідно до місцевих смаків. Саме багаті народні традиції й високий рівень технічної майстерності, значний організаційний досвід митців і майстрів забезпечує активний розвиток ковальства Буковини кінця XX – початку XXI ст., в якому традиційні народні мотиви відіграють важливу роль.

У кожному районі, а подекуди і в окремих селах краю є свої улюблені мотиви орнаменту. Деякі з них побутують під іншими назвами в суміжних або віддалених регіонах. Необхідно зауважити, що не існує стандартного набору мотивів, хоча найпоширенішими в різних місцевостях є: дерево життя, квітка, зірка, зокрема восьмикутна, ромб, коло, хрест, космогонічні мотиви. Найчастіше в кованому металі на Буковині, як і по всій Україні, можна знайти фітоморфні візерунки, які виникли за асоціацією з рослинами та їх частинами. Специфічною рисою мотиву «квітка» є відсутність яскраво виражених ботанічних ознак, на відміну від мотивів «дзвоники», «мак» тощо. Не мають натуральної подібності й варіанти під назвами «рожа», «цвіток», «ромашка». Так, «рожа», що позначає і троянду, і мальву, постає у вигляді восьмипелюсткової квітки; а «тюльпан» здебільшого подається у поздовжньому перетині [4, 173]. Часто в художньому металі використовують мотиви вінка та гілки. Цікаво, що мотив дубового або іншого листя (вишні, клена, ясена) бачимо в орнаментиці частіше, ніж зображення самих дерев. Техніки виконання творів народного мистецтва, зокрема ковальських виробів, зумовлюють граничну геометризацію мотиву квітки, який перетворюється на композицію з трикутників, ромбів, квадратів або складних багатогранників.

Другою групою мотивів народного орнаменту є мотиви, пов'язані з технологією виготовлення речей та конкретними предметами [4, 344–346]. Найпоширеніші серед них – це «грабельки» та «гребінчики», «решітки», «драбинки», простий сітчастий візерунок із перехресних ліній. У гірських районах Гуцульщини та Буковини

існують також своєрідні мотиви орнаментів із ромбічними або квадратними елементами – «ільчасте тло», «медівник».

Для українських візерунків типовими є зображення не цілої реалії, а лише її визначальної ознаки. Це властиво всім типам народних візерунків, але найбільше зооморфним мотивам, і лише їхня назва іноді дозволяє вгадати в схематичному знакові натяк на певну істоту. Виняток становлять зображення птахів, які подаються не тільки фрагментарно, а й у вигляді профільного силуету (флюгери із зображенням півнів, зозулі або лелеки). Не відтворюють природних особливостей натури й такі орнаментальні мотиви, як «бджілки», «метелики», «мухи», «мушлі», які часто використовують у вирішенні настільних ламп, люстр та поручнів. Для оздоблення поручнів, решіток та балконних огорож застосовують хвилясті або зиґзаґоподібні лінії – «вужі», «гадючки». У художньому металі використовують і стилізовані мотиви «баранячі ріжки» у вигляді спіральних, криволінійних або прямокутних елементів [3, 61]. Окрім звичайних для всієї України подвійних дзеркально-симетричних спіралей, тут є й складніші – три-, чотири-, восьмираменні фігури з S-подібних елементів, косі квадрати з подовженими та загнутими всередину сторонами. Мотив «ріжок» іноді виступає із поєднанням в різних варіантах спіральних та найпростіших рогаткових елементів.

Група солярних мотивів також використовується в кованих виробах сучасних майстрів Буковини. Це, зокрема, сонце – променисте коло, подібне до зображення соняшника; зірки, або «звізди», – переважно шести- або восьмикутні, іноді зображені також перехрещенням рисок, в оточенні цяток. У гірських районах Буковини (Путильський, Вижницький) трапляється також мотив місяця.

До групи абстраговано-поетичних образів, що охоплює широке коло орнаментів, названих за асоціацією з міфологічно-фольклорними персонажами, відносяться «берегиня», «райська пташка». У карпатському регіоні ці мотиви постають у вигляді дрібних ромбоподібних елементів або круглих елементів візерунка.

Поширеними в декорі металевих виробів є крапки, кола, «калачики» (дрібні концентричні кільця, інколи з крапкою в центрі), використані для оздоблення обрамлення дверей, ручок, накладок. Серед найуживаніших мотивів – S-подібний елемент, спіраль, що часто нагадує зиґзаґ, хрести. Останні можуть бути зображені простими перехрещеними рисками або складним поєднанням різноманітних фігур. Невичерпність народної фантазії засвідчують сотні варіантів хрестоподібних візерунків та їхні образні назви. Зокрема, на Гуцульщині та Буковині поширені «березівські», «космацькі» хрести, «крижики» (ковані хрести на церквах, цвинтарях, каплицях тощо). Хрести й квіткові мотиви в численних варіантах складають майже половину національного орнаментального фонду [4, 200, 201].

Народне мистецтво є доволі консервативним, воно ретельно добирає і всотує різноманітні елементи, які лише впродовж століть набувають звичного вигляду. Так утворюється єдина стилістика певного регіону.

Внутрішній зміст явища, символ, майстер ніби перекладає на мову форм, об'ємів, ліній, знаків, кольорів тощо, моделюючи фізичну субстанцію, надаючи їй видимої форми, що є втіленням ментального образу. Сама ж форма залежить від матеріалу, функціонального призначення предмета, ремісничих традицій, світогляду й творчого хисту самого майстра.

Що ж відбувається зі старовинним, переважно сільським каноном у сучасному світі? Як стилістика народного мистецтва знаків проявляється в сучасному творчому процесі? Цікавий приклад надає саме життя. На наших очах відбувається процес творчого використання й трансформації орнаментальної спадщини в буковинській вишивці, ткацтві, писанкарстві, різьбярстві, кераміці. Сучасні майстри

опановують народні ремесла, традиційні техніки і прийоми. Народні символи, які застосовуються, зазвичай є традиційними, вони повторюються споконвіку з незначними нюансами авторського бачення. Відвідуючи виставки, бачимо багато творів художнього ковальства з декором, що є поєднанням геометричних елементів зі стилізованими рослинами; зображеннями солярних знаків – кола, зірки; хрестами, свастикою тощо.

Художньою виразністю й технічною майстерністю вирізняються декілька ковальських майстерень та фірм Буковини, які зосереджені переважно в Чернівцях. Високохудожні зразки сучасного ковальства можемо знайти у творчості художників «нової генерації», які прийшли в мистецтво художнього ковальства після навчання у Львівській академії мистецтв, Вижницькому коледжі прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка та Львівському коледжі прикладного мистецтва ім. І. Труша. Серед них – чернівецькі художники-ковалі Олег Жебчук, Андрій Хорт, Ігор Веренько, Віктор Цуркан, Микола Синиця.

Художнє виображення інтер'єру, екстер'єру в кованих роботах Олега Жебчука позначене виваженим використанням народних мотивів та їх трансформацією, поєднанням останніх з рисами історичних стилів, досконалістю використаних технічних прийомів. Фантазія майстра, що створює меблі, огорожі, брами, твори виставкового характеру, здається невичерпною. Варто згадати, зокрема, вдале композиційне вирішення брами та огорожі будинку на вул. Приміській у Чернівцях. За основу взято мотив видовженого листка, що нагадує алое, проте образ рослини позбавлений конкретності. Примхливі лінії цього елементу дещо стримуються врівноваженістю симетричної композиції, поєднанням ажурних прорізів та площин, стриманістю ритму. У цій роботі майстерно сполучаються загострені й округлі форми, утворені завдяки вмілому використанню квадратного в перетині прута, круглої труби та листової смуги. Для зображень характерне розмаїття фактур (виїмчасті цятки, ребриста смужка, кульки різного діаметра). Уся композиція вирізняється цілісністю стилістичного вирішення, сучасністю осмислення та інтерпретації мотивів.

Одними з найяскравіших представників буковинської школи ковальства є Андрій Хорт та Ігор Веренько. Вони схожі між собою, немовби рідні брати, зовнішністю та внутрішнім світом, мистецьким хистом і любов'ю до ковальської справи.

Основним стрижнем творчого методу цих майстрів є пошук і новація. А. Хорт, як і І. Веренько, вважає, що мистецька традиція не повинна бездумно повторюватися, її не слід використовувати без урахування реалій сьогодення, тобто традиційні мотиви потрібно розвивати, доповнювати, збагачувати, осучаснювати, зберігаючи, проте, визначальні національні ознаки. Глибше зацікавившись історією краю та мистецькою спадщиною, майстри досягли лаконічності в декорі решіток, піддашків, огорож, монументально-декоративних творів. Основними елементами в кованих виробах цих митців є такі народні мотиви, як квіти, «листя лавра», «листя дуба», S-подібні елементи, «сітка», «цятки», «кульки»», «безконечник,» «вужик» тощо. Побудовані на традиційних засадах, їхні композиції вражають динамічністю, буянням розкішних орнаментальних форм, що перегукуються з декором сецесії та бароко. При цьому кожен твір має індивідуальний характер і змістовну визначеність, високу художню культуру обробки поверхні металу.

Надзвичайно цікавими та високопрофесійними видаються ковані вироби молодого художника Віктора Цуркана. Продовжуючи справу батька – Івана Цуркана, Віктор упродовж останніх двох–трьох років виріс у справжнього майстра, із власним смаком та відчуттям стилю у вирішенні кованих виробів. Як і більшість черні-

вецьких майстрів, він сформувався під впливом неповторного архітектурного середовища Чернівців, серед лаконічної ажурності кованих виробів старих майстрів.

Освоєння нових технологічних можливостей у ковальстві та інтерпретація рис модерну, ар-деко, конструктивізму помітні в кованих виробах (столи, стільці, підвазонники, решітки, піддашки) для інтер'єру приватного кафе на Соборній площі, 10 у Чернівцях (2005). Характерними елементами та мотивами тут є S-подібні лінії, зиґзаґи, «баранячі роги», «листя лавра», що переплітаються між собою, утворюючи цілісну орнаментальну композицію.

Творчим доробком у ковальській плеяді буковинських майстрів вирізняється приватне підприємство «Кришталева купель». Популярність виробів фірми у найвибагливішого замовника ґрунтується на кришталевому художньому смаку, потужній працездатності та християнській відповідальності за кожен витвір.

Асортимент виробів майстерні дуже розмаїтий, а дизайнерські рішення тяжіють до наївного мистецтва. Варто відзначити творчі пошуки в пластичному вирішенні декору, виразності фактури, відчутний у роботах інтерес до етнічної спадщини та матеріальної культури минулого, традиційних народних символів тощо.

Отже, наприкінці XX ст. та на початку нинішнього практичне застосування традиційних символів диктує й відповідне художньо-технічне вирішення кованих виробів. Обмежена, на перший погляд, кількість народних мотивів дає водночас значну кількість варіантів орнаменту, їх розташування на площині чи в об'ємно-просторовому вирішенні. Аналізуючи ковальські твори буковинських майстрів, насамперед варто відзначити їхню пластичну виразність, що не суперечить утилітарності речей, сучасний вигляд, національний колорит використаних візерунків, орнаментів, довершеність художньо-технічних прийомів.

Буковина є унікальним прикладом поліетнічного регіону, тож здобутки в народному мистецтві спільний доробок багатьох народів, що живуть у безпосередньому контакті чи перебувають між собою в генетичному зв'язку. Своєрідність візерунків народного мистецтва даного регіону дозволяє говорити про наявність власного орнаментального фонду, самобутність типів виробів, неповторність стилістичних ознак, які мають бути застосовані й у творчості сучасних майстрів художнього металу.

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

2. *Вандюк Л.* Віденські впливи на архітектуру Чернівців (1775–1918) // Архітектурна спадщина Чернівців австрійської доби: Матеріали Міжнародної наукової конференції (Чернівці, 1–4 жовтня 2001 р.) / Упоряд. П. Рихло. – Чернівці, 2003.

3. *Мельничук Ю.* Семантика українських вишитих рушників // Народне мистецтво. – 2005. – № 1-2. – С. 59–65.

4. *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики. – К., 2005.

Ірина Мусатова

АРХАЇЧНІ РУШНИКИ ПІВДНЯ УКРАЇНИ
(сюжети і семантика)

У побуті українців рушник мав особливе місце. Без рушника в родинному або громадському житті народу не відбувалася жодна важлива подія (родини і хрестини, заручини і весілля, проводи в дорогу та зустріч бажаних гостей). Він – оберіг, прикраса в хаті, деталь весільного одягу, родинна пам'ятка. Оздоблений складним

орнаментом, рушник супроводжував людину від народження до смерті. Тому вивчення орнаментів рушників, особливо тих, що відображують архаїчні уявлення українців, є першочергове.

Як відомо, Південь України масово заселяли наприкінці XVIII ст. Спочатку освоїли північний район регіону. Саме тут збереглися рушники з архаїчним сюжетом – це Одеська, Миколаївська, Кіровоградська, Дніпропетровська області. Проте окремі елементи архаїки наявні і в інших куточках регіону. Населення зазначеного району Дніпропетровської та Кіровоградської областей – українське, а в Миколаївській та в Одеській областях значну його частку становлять молдавани.

Найрозповсюдженішим сюжетом архаїчних рушників Півдня України є зображення Світового дерева. Це найдавніший космогонічний сюжет, коли будова Всесвіту подана у вигляді трьох ярусів: верхнього – неба, яке означене пташками, зірками; середнього – землі, символізує гілка або вазон із гілкою; нижнього – уособлює змій, оповитий хвилястою лінією знака «води». Уся композиція Дерева життя охоплена хвилястою лінією (інколи із цятками) – водами світового океану.

Цей сюжет відображено в космогонічній колядці:

Як ще не було початку світа,
То ще не було неба, ні землі,
А лишень було широке море,
А на тім морі явір зелений,
А на тім яворі три голубочки,
Три голубочки раду радили:
– Як би ми, браття, світ поставили?
Ой ходім, браття, аж на дно моря,
Та там добудем дрібного піску.
Тот пісок дрібний посієм всюди,
Та встане з нього свята землиця,
Та буде тамки золотий камінь,
З того камня то буде сонце,
То буде сонце і місяць ясний,
Рум'яна зоря і звізди прекрасні [1].

Отже, у Всесвіті Світове дерево (Дерево, Рай-дерево) виникло першим. Воно мало вертикальне положення, а його бокові гілки вказували на чотири сторони світу. Таким чином, Дерево з'єднувало вертикальну і горизонтальну частини космосу. Завдяки тому, що воно було в його центрі (звідки створювався Всесвіт), Рай-дерево мало магічну силу посилати врожай, сприяло народженню дітей, тобто уособлювало ідею родючості.

Дерево часто зображено з парносиметричними гілками, на яких чергуються квіти, листя, бруньки, грона винограду. На гілках – птахи в антитетичному відношенні один до одного. Рослинний орнамент виконано в геометричних формах. На рушнику із с. Глинськ Світловодського району Кіровоградської області (середина XIX ст.) збереглося зображення Дерева, однак лише з двома боковими гілочками, які разом із верхівкою та нижньою частиною утворюють хрест. Деякі дослідники вважають форму хреста одним із варіантів Світового дерева.

Дерево життя зображували у вазоні, у вигляді горщика для квітів, трикутника, ромба. Вазон із гілкою – універсальний мотив декоративно-прикладного мистецтва багатьох народів. На Україні – це найпоширеніший сюжет народного мистецтва.

На Миколаївщині мотив «гілочка» замінили геометричними фігурами, які символізують землю: ромби, ромби з гачками, ромби із цятками (символи «засіяного поля»), квадрати. Це пов'язано із чотирма сторонами світу – важливою складовою землеробських уявлень, починаючи з енеоліту. На таких рушниках ще зображені птахи, символи води. Нижній світ символізує «гілочка», розміщена верхівкою вниз.

Окремо хотілося б сказати про розповсюджені на Півдні України рушники, виготовлені за друкованими зразками. Мова йде про копії з друкованих прикладів, які додавали до виробів парфумерної фабрики Ралле і Брокара, а також зразків із журналів «Нива», «Аполлон» та ін. Як взірець інколи використовували стародавні російські рушники. Так на Півдні України виник архаїчний сюжет – зображення грифонів. Нижній світ показували за допомогою символа дракона.

Символ верхнього світу – пташки. В Одеській області часто зображували павичів – символ сонця. На рушнику із с. Липецьке Котовського району тіло павича нагадує човен, а крила – сонце. У слов'янській міфології існує поетичний сюжет про сонце, яке пливе по морі в човні. У верхній частині рушників із Миколаївської області збереглися зображення качечок, які нібито пливуть по воді (де також вбачаємо зв'язок із водами світового океану). Іншим поширеним символом сонця Півдня України був півник. Про зв'язок сонця і півня згадано в рукопису 1531 року: «Сонце ходить у повітрі вдень і вночі, і низько летить по океану, не замочившись. А в океані є кур (півень), що має голову до небес, а море йому по коліна. Коли сонце вмивається в океані, тоді вода захвилюється, і хвилі починають бити кура по пір'ї, а він, очутившись від хвилі, кричить "кукуріку!", що значить: Світлодавче Господи, подай мирові Світло! І коли те заспіває, тоді всі півні співають одного часу по всій вселенній» [2]. Невипадково на кінцях рушника із с. Михайлівка Саратського району Одеської області біля півника зображено свастику – давній символ сонця, відомий із верхнього палеоліту.

Старі рушники з покоління в покоління передавали, за давніми зразками вишивали нові, але зміст цих сюжетів, так само як і назву окремих елементів, поступово забували. Лише в одному селі Одеської області зображення стилізованого змія названо «гадюкою» [3]. У Кіровоградській області нижню частину архаїчного рушника називали «берегом», асоціюючи її з водною стихією, де змальовували змія. Зображення вазона з гілкою та хвилястою лінією води традиційно пов'язували з ідеєю родючості: «Усе із землі і води (бо у вазончику земелька була)», – за висловом відомої петриківської майстрині Г. Завгородньої-Прудникової.

Проаналізувавши окремі елементи декору рушників і співставивши їх із зразками трипільської культури, Давнього Єгипту, Давньої Греції, дивуєшся подібності сюжетів і деяких елементів.

Звернувшись до літературних пам'яток, натрапляємо на згадку про Світове дерево, змія і птаха в шумерському епосі про Гільгамеша (III тис. до н. е.). Згідно з уявленнями давніх єгиптян, вісь землі – це золоте дерево, верхівка якого сягає неба. На верхівці дерева – птах Фенікс, який б'є крилами по гілках і цим спричиняє дощ. Поклоніння дереву пов'язано з культом Озириса – богом родючості, його інколи ототожнювали з деревом [4]. Згідно з іншими легендами, єгипетський бог сонця Ра, який плив по морі в човні, розрізав змія Апопа за те, що коли бог сонця проходив нижній світ, Апоп погрожував йому [5]. Цікаво, що змій на рушниках Півдня України також нібито розрізаний на шматки. Я. Головацький писав, що змій з'їдає сонце, а потім воно знову воскресає [6]. Митрополит Іларіон також згадував про напад змія на сонце [7]. Про віру східних слов'ян, про поглинання сонця ящером писав і Б. Рибаков [8].

Ще у XII ст. дослідники християнської церкви звернули увагу на схожість язичницьких слов'янських богів з єгипетськими, шумерськими, грецькими. Григорій

Богослов, автор «Слова об идолах», вказував на схожість єгипетського Озириса із східнослов'янським богом родючості Родом і обурювався поклонінням людей язичницькому богу [9]. Автор і припустити не міг, що зображення Рода та його супутниць-рожаниць проіснує в народному мистецтві до початку XX ст. Зокрема, зображення знаходимо у верхній або нижній частині Світового дерева на рушниках із с. Лихівка П'ятихатського району Дніпропетровської області. Ідею родючості також символізує голова бика на рушнику із с. Омарбія Кілійського району Одеської області.

Академік Б. Рибаков пов'язує відтворення моделі космосу в житлі з намаганням його захистити (адже воно було мікрокосмосом сім'ї від злих сил) за допомогою макрокосму [10]. Зображення Світового дерева також міститься в розписах інтер'єру, мальованих меблях. Відоме змалювання Світового дерева на сокирі із с. Дударків Бориспільського району Київської області, датоване II тис. до н. е. [11] Надзвичайно широко концепція Світового дерева представлена в українських календарних обрядах та весільних піснях. Уважаємо, що тривале використання зазначеного сюжету, якому майже п'ять тисяч років, зумовлено бажанням захистити оселю від злих сил, забезпечити добробут, продовжити рід.

[1] Колядки, записані Є. Ярошинською 1880 року на Північній Буковині // Золотослов. – К., 1988. – С. 48, 49. Зміст і побудова колядки нагадують космогонічний гімн Рігведи (II тис. до н. е.).

[2] *Іларіон митрополит.* Дохристиянські вірування українського народу. – К., 1991. – С. 77.

[3] Інформатор О. Р. Топор, с. Липецьке Котовського району Одеської області.

[4] *Євсюков В.* Мифы о Вселенной. – Новосибирск, 1988. – С. 148, 149.

[5] Мифы народов мира. – М., 2000. – Т. 1.

[6] *Головацький Я.* Виклади давньослов'янських легенд або міфологія. – К., 1991. – С. 48.

[7] *Іларіон митрополит.* Дохристиянські вірування українського народу. – С. 79.

[8] *Рыбаков Б.* Язычество Древней Руси. – М., 1988. – С. 290, 291.

[9] *Рыбаков Б.* Язычество древних славян. – М., 1981. – С. 14–18.

[10] *Рыбаков Б.* Язычество Древней Руси. – С. 494.

[11] Золотослов. – К., 1988. – С. 11, 12.

СТИЛЬОВА ПАНОРАМА ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Ліана Білякович

ВПЛИВ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ БАРОКОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ НА ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОДИ В XVII–XVIII СТОЛІТТЯХ

Епоха бароко (XVII–XVIII ст.) – один із найцікавіших періодів історії світової культури, який суттєво вплинув на розвиток України та всіх західноєвропейських країн. Цілісність образної системи видів мистецтва епохи бароко як виразних, конструктивних і взаємопов'язаних структур, як узагальнення засобів художньої виразності та композиційних прийомів, як єдність ідейно-художнього змісту витворів мистецтва, що адекватно відображають самосвідомість і світовідчуття самої епохи, дають підстави виокремити *стиль бароко* як такий, який розповсюдився не лише на мистецтво, але й на всі форми діяльності людини, стиль життя та культури в цілому.

Мистецький стиль бароко розвивався передусім у католицьких країнах Європи: в Італії, Іспанії, Португалії та їх колоніях, у Фландрії, Франції; потрапив у Польщу, Угорщини, балтійських країн, а в другій половині XVII ст. – до України та Росії, виразно був представлений у Австрії та Німеччині [1, 18].

Попри всю культурно-історичну нерівномірність розвитку європейських країн (що є особливістю національних мистецьких шкіл), особливе значення приділяється загальним положенням, таким, як світовідчуття та світорозуміння. Виявляючи національні особливості культури кожної країни, стиль бароко має риси, притаманні всьому європейському мистецтву та європейській культурі того часу. До них належать: посилення релігійної тематики (особливо пов'язаної з мучеництвом); збільшення ролі держави, світськості; підвищена емоційність, театральність, надмірне перебільшення усього; мальовничість, декоративність, велике значення ірраціональних ефектів та елементів; переконлива контрастність та емоційність образів; динамізм та імпульсивність. «Світ Бароко – це світ, у якому немає спокою», – писав Іван Бунін. Філософські праці класиків бароко просякнені ідеями пошуку єдності у протиріччях життя, в боротьбі двох початків [2, 30–31]. Різні види мистецтва об'єднує тяжіння до цілісних систем, узагальнюючих та поєднуючих форм: у музиці – до створення циклічних форм (соната, концерт), до написання опер; у скульптурі – до підпорядкованості загальному декоративному оформленню; у живописі – до відмови від прямолінійної перспективи, підкреслення «нескінченності» простору; в архітектурі – до складності композиційних рішень, округлості ліній, наростання маси до центральної частини, до орнаментального декорування простору; у костюмі – до поступового відходу від чітких ліній, правильних форм та стриманої гармонійності доби Ренесансу; складних силуетних форм на основі контрасту об'ємів та пропорцій; до урочистості, до пишності, розкішності, помпезності, експресії, життєрадісності, яскравості; до вигадливої й різноманітної орнаментації костюма на основі рослинних та квіткових сюжетів (листя аканта, екзотичних квітів, часто у вигляді складних композицій, букетів, гірлянд, вишуканих фруктових плодів), морських раковин, перлин [3, 45].

Культурно-мистецька спадщина епохи бароко величезна. Архітектура вирізняється тяжінням до ансамблю й художньої організації простору, складними планами, контрастами об'ємів, пишним пластичним і декоративним оздобленням (багатоколірна скульптура, барельєфи, горельєфи, ліплення, різьблення, позолота; живописні плафони, що створюють в інтер'єрі ілюзію розверзнутих склепінь). У барокових архітектурних спорудах і комплексах себе увіковічнили: Лоренцо Джованні Берніні, Гваріно Гваріні, Франческо Борроміні, Жак Ламерсьє, Фран-

суа Мансар, Жюль Мансар, Луі Лево, Бартоломео Растреллі, Жан Батист Леблон, Андреас Шлютер. Також позначені впливом бароко як художнього методу полотна видатних живописців своєї епохи: Рембранта Ван Рейна, Мікеланджело да Караваджо, Дієго Веласкеса, Ель Греко, Франческо Сурбарана, Петера Пауля Рубенса, Джованні Батісто Тьєполо, Антоніо ван Дейка [4, 126–128].

У живописі вперше виникає складна композиційна поліфонія, затверджується жанр психологічного портрета. Характерними ознаками творчості художників бароко є емоційне напруження сюжетів, динаміка та створення ілюзії руху, щільність і багатство кольорів, гра світлотіні, часто граничні колористичні контрасти, матеріальність і пишність тілесних форм, поєднання реального з ідеалістичним. Породженням духовної атмосфери епохи бароко стала музика Антоніо Вівальді, Клаудіо Монтеверді, Джироламо Фрескобальді, Доменіко та Алесандро Скарлатті, Йогана Себастьяна Баха, Георга Фредеріка Генделя. Великий внесок у розвиток природничих наук зробили вчені-дослідники та філософи, серед яких Френсіс Бекон, Бенедикт Спіноза, Блез Паскаль, Рене Декарт, Джон Локк, Готфрід Лейбніц. Завдяки науковим відкриттям світового значення епоху бароко вважають Періодом Розуму та Просвітництва. Літературні здобутки бароко репрезентує когорта видатних мислителів, поетів, письменників і драматургів, таких як: Мольєр, Сірано де Бержерак, Андреас Грифіус, Шарль Перро, Ганс Гріммельсгаузен, Жан де Лафонтен, Педро Кальдерон, Джон Донн, Пауль Флемінг [5, 209–212].

Відмінною рисою епохи бароко є те, що «одні витвори мистецтва активно прагнуть з'єднатися з іншими», а «майстер епохи Бароко мислить і як скульптор, і як архітектор, і як декоратор одночасно», – писав А. В. Ліпатов про Джованні Лоренцо Берніні та його Собор Святого Петра (італ. Basilica di San Pietro) [2, 30].

Поява стилю бароко в мистецтві європейських країн була історично закономірним процесом, зумовленим усім попереднім розвитком. Наприкінці XVI – на початку XVII ст. Західна Європа перейшла до нової фази економічних і політичних відносин, що принесло і нову культуру. Із соціально-політичного погляду цей період характеризується насамперед розвитком і боротьбою феодальних та капіталістичних відносин, зіткненням двох класових світоглядів. Відбулася централізація державної влади й утворення національних державних об'єднань на основі абсолютистських режимів. XVII ст. – знаковий період у світовій історії: усі європейські країни розвивалися в одному напрямку – від феодалізму до капіталізму. До того ж, цей рух мав драматичні форми, а характер його розвитку був нерівномірним і поривчастим. Так, у Голландії вже склалися буржуазні відносини, в Англії відбулася буржуазна революція, у Франції тривав розквіт абсолютизму, в Італії – контрреформація [5, 118].

В Україні, незважаючи на васальну залежність від Москви, присутні були ознаки широкої внутрішньої автономії – Козацької української держави, що мала власні закони, військо, адміністративний та судовий устрій, Конституцію. Головою держави був Гетьман, обраний за вільним волевиявленням українського народу. «На розсуд Гетьмана при публічній згоді обирали Генерального скарбника, мужа видатного, заслуженого, багатого і прямодушного». У державному устрої України XVII ст. вже відчувався значний уплив ідей західноєвропейського парламентаризму та було закладено головні принципи республіканської форми устрою. Саме тому мистецький стиль бароко в Україні XVII–XVIII ст. називають Козацьким бароко, а етап його розквіту – Мазепинським бароко (на честь гетьмана Івана Мазепи) [6, 23].

З другої половини XVII ст. пануюче положення в європейській моді зайняв французький двір короля Людовика XIV. Це період розквіту абсолютної монархії у Франції. Одним із її проявів стала мода дворянська й королівська, що продовжувала іспанську моду, й була пристосована до французьких смаків. Йдеться не лише

про одяг, взуття, аксесуари, зачіски та парфуми, а власне про світські уподобання, розваги, манери, форму спілкування й соціальної поведінки, – про спосіб життя, який вимагав наслідування певних правил, норм і пріоритетів. Взірцем слугував сам французький монарх, який любив і розвивав науки, театр, балет, музичне мистецтво, захоплювався світськими розвагами, прикрасами та вишуканим одягом. Водночас його гардероб постійно оновлювався не лише в кількісному сенсі, але й у художньо-декоративному та композиційному [7, 268].

Стилістика французького костюма бароко бере свій початок зі старої конструкції моди маньєризму, але сувору геометрію іспанського плаття замінили ясні тони й фарби, змістовна наповненість, складність крою. Строгі форми іспанської моди стали фігурнішими, зник силуетний «трикутник». Костюм став дуже мальовничим. Формоутворення базувалося на складному драпіруванні, що враховувало такі аспекти: світло, тінь, ступінь прозорості, блиск, рухи людини та її індивідуальні особливості. Вбрання стає індивідуалізованим, відображає смаки й соціальний статус власника [8, 108].

Починаючи з XVII ст. французький смак і мода в одязі стали превалюючими в усій Європі на декілька століть. Доба бароко увела в моду нові матеріали й прикраси, загальний вигляд костюма став зовсім іншим: підкреслювалися природні контури фігури, а пишні форми стали чітко стилізованими [9, 57]. У цей період стилю одягу відповідали й повільні плавні рухи, необхідні для складних церемоніалів. У драпіруванні одягу втілилася фантазія, а разом з нею і прагнення до ексцентричності й розкоші. Європейський костюм став настільки складним і декоративним, що не одразу можна було розрізнити окремі його частини. Разом з мистецьким кроєм використовували різноманітні прикраси – мережива, шнури, тасьму, стрічки, облямівку й вишивки. Цією фурнітурою розшивали все плаття, виготовлене з візерунчастої парчі. Надмірність художньо-декоративного оформлення підпорядкувала навіть конструкцію та технологію виготовлення костюма. Зокрема стики рукавів і жилетів не зшивали, що давало можливість бачити розкішну мереживну нижню білизну, яка за красою могла конкурувати з вишитою золотом парчею [10, 209].

Варто зазначити, що правління Людовіка XIV французького відзначилося не лише впровадженням нової моди в європейському костюмі. За наказом та за особистого сприяння «Короля-Сонця» було зведено Версаль, який став найрозкішнішим двором Європи XVII–XVIII ст., започатковано Паризьку академію наук, Паризьку обсерваторію, Королівську музичну академію. Поступово, витиснувши латину, французька стала мовою міжнародної дипломатії, а згодом – і всієї європейської аристократії [5, 205].

Сучасник і ровесник короля Людовіка XIV, гетьман Іван Мазепа, був перш за все інтелектуалом, поціновувачем музики та літератури. І. Мазепа був гарним знавцем і шанувальником українського мистецтва, вів активну меценатську діяльність, знав польську, латинську, італійську, німецьку мови, «досить міцно» татарську. Він був пристрасним бібліофілом і володів багатою бібліотекою, до якої належали дорогоцінні оправи з гетьманським гербом, найкращі київські видання, німецькі й латинські інкунабули, багато ілюстровані старовинні рукописи. Тож верхівка козацької старшини дбала про високий рівень освіти своїх нащадків, а отже, мусила підтримувати навчальні заклади й видавничу справу. Гетьман фінансував церковне будівництво, і цю моду наслідували його підлеглі: полковники фундували храми, сотники замовляли іконостаси, заможні козаки й міщани дарували церквам ікони й богослужбові книги. Книга стала найкращим приватним подарунком, бо серед еліти стало престижним читати й мати вдома бібліотеку. Гетьман Мазепа був незвичайним можновладцем свого часу: він провадив певну культурну політику, що ґрунтувалася на

національних культурно-мистецьких пріоритетах і сприяла творенню української версії стилю бароко [11, 187–188].

Українській культурі початку XVII ст. був характерний т. зв. *синкретизм* – поєднання середньовічної культурної спадщини з елементами ренесансної культури й культури, типової для Реформації. На території України ще не закінчився процес утвердження ренесансних впливів, а суспільний розвиток почав набувати істотних рис бароко. Перші його вияви можна датувати кінцем XVI – початком XVII ст., а із 30-х рр. XVII ст. бароко стає провідним напрямом українського мистецтва, культури й ментальності. Можна стверджувати, що в Україні існував синтез середньовічних і ренесансних чинників, на які вплинули барокові моделі Західної Европи та водночас затвердилася власна «модернізована» модель бароко на основі власних суспільних відносин, соціальної реальності та національної культури [12, 168].

Виникнення Запорізької Січі, специфічні політичні умови, у яких опинилася Україна в XVI–XVIII ст., зумовили поширення локальних рис української культури цього періоду. Характерними особливостями вирізнявся одяг різних соціальних верств населення – козацтва, селянства, міщанства, духівництва та ін.

Якщо ранні історичні періоди пов'язані з формуванням основ етнічного костюма українців, то в період гетьманщини виникає *костюм національний* – такий, що символізував спочатку лише козацтво, а потім і всю українську добу Козацького бароко [13, 33–35].

Аналіз специфіки й етнокультурної спорідненості українського одягу епохи бароко з тогочасною модою інших країн допомагає глибше осягнути культурно-етнічні процеси, що відбувалися на території України в XVII–XVIII ст. Таким чином, стає зрозумілою історична зумовленість регіональних і локальних особливостей українського костюма Козацького бароко в усьому розмаїтті його комплексів і складових: призначення, комплектність, силуетна форма та крій, кольорова гама та колористика, вид застосованих матеріалів і їхнє походження, орнаментація, декорування, оздоблення, символізм художніх елементів тощо [1, 64].

Важливим джерелом вивчення історії українського костюма є історичні образотворчі матеріали. Крім фресок соборів, іконопису, книжкової мініатюри, ґрунтовну інформацію також містить портретний живопис XVII–XVШ ст. і твори побутового жанру XVIII ст. Одним із джерел вивчення українського костюма доби бароко є ілюстрації до праці О. Шафонського «Описи Чернігівського намісництва», зроблені його сучасником – художником Т. Калиновським. На цих вишуканих акварелях зображені представники різних сфер українського населення XVIII ст.: козаки та козацька старшина, селяни, міщани. Сьогодні відомості про український костюм бароко також поповнюють за рахунок постійних етнографічних експедицій зі збирання польового матеріалу в різних регіонах України. Доцільно згадати й низку творів загально-історичного та загально-етнографічного характеру, надрукованих у більш ранній період, які побіжно описують народний одяг. До них передусім належать пам'ятки давньоруської писемності та подорожні записи іноземців, серед яких особливе місце посідають свідчення мусульманських авторів і пізніші нотатки сирійця Павла Алеппського та описи, малюнки француза Левассера де Боплана. Вони описують одяг козаків, шляхти, весільне вбрання тощо [12, 88].

У працях наших сучасників, – Т. Кара-Васильєвої, Г. Стельмащук, Т. Ніколаєвої, К. Матейко, З. Васіної, В. Бескорсої, М. Білан, Т. Косміної, О. Косміної, С. Нікуленко, Н. Камінської та ін., – до наукового обігу вводиться новий фактичний матеріал та на основі порівняльно-етнографічного аналізу робляться узагальнення щодо розвитку українського костюма епохи бароко. Неабияку цінність мають також мистецтвознавчі праці, у яких розглядаються такі галузі народної художньої

творчості, як ткацтво, вибійка, вишивка тощо, простежуються способи й техніка їх виконання, локальні риси орнаментальних мотивів, колористичних рішень.

Як відомо, невід'ємною ознакою українського традиційного костюма є *комплексність*. Основними складниками комплексів убрання були натільний, поясний (стегновий), нагрудний і верхній одяг; особливу роль відігравали головні убори, пояси, прикраси та взуття. Деталі костюма варіювалися залежно від різних побутових ситуацій, характеру праці, звичаїв, обрядів, сезону. В особливо урочистих випадках (наприклад, на весіллі) одягали весь комплекс, що виступав важливим покажчиком соціального статусу, підкреслював майновий і сімейний стан людини, її вік, національну та регіональну належність [19, 14–15]. Означені комплекси складаються з понад тридцяти видів одягу та головних уборів, які за призначенням, матеріалом, конструктивними особливостями та декоруванням поділяються на підвиди. Найбільш дослідженими є: сорочка (чоловіча та жіноча); чоловічі вузькі штани гачі (або ногавиці); широкі шаровари; у жінок – дві запаски, обгортка (дерга), святкова плахта; зшиті спідниці: літник та андарак; залежно від місцевості, спідниці: димка, мальованка, друкованиця (які вже мали друкований малюнок, нанесений ручним способом); довгі плащі-пальто – чуги; плечовий одяг із тканин: жупан, кантуш, напівкантуш, сувой, кунтуш, каптан; із вичиненої овчини – кожух; обов'язково використовувався пояс. Головні убори були такі: у дівчат – вінець, обруч, перев'язка, вінок із квітів; у жінок – намітка, твердий очіпок, серпанок, хустка. Із взуття носили: чоботи, черевики, постоли, або плетені постоли – личаки, на свято – двоколірні чоботи (чорнобривці) [12–19].

Варто зауважити, що у 50-ті рр. XVII ст. помітнішою стала різниця між селянським і міським костюмом. Міський український одяг розвивався за загальноєвропейськими тенденціями та вимогами моди бароко. Однак справжнім модним взірцем вважався одяг найзаможніших верств населення, за допомогою якого еліта підкреслювала власний соціальний статус. До української еліти XVII–XVIII ст. належали: шляхта, козацька старшина, міський патриціат і церковні ієрархи. Костюм вищих соціальних прошарків суспільства був зразком для наслідування й імітації нижчими. З часом деякі недорогі імпортні тканини, із яких виготовляли вбрання еліти XVII–XVIII ст., стали доступними і для селян, але були адаптовані в їхньому середовищі й у такий спосіб знівелювалася їхня соціально-знакова функція. Трансформовані за різноманітними імітаційними техніками, ці матеріали наприкінці XIX – на початку XX ст. почали сприйматися вже як «свої, традиційно українські». Саме культура української еліти XVII–XVIII ст. була своєрідним символом української культури в цілому. Законодавцем моди для української еліти була шляхта Речі Посполитої [14, 121]. Стилістично костюм, як і будь-який різновид тогочасного мистецтва, можна визначити як бароковий. Цей вишуканий стиль найбільше відповідав духовним запитам козацької старшини та вищого духовенства, їхнім прагненням до рафінованої аристократичності та підкреслення індивідуальних ознак. Костюм української еліти став показником загального рівня барокової культури з властивими їй оптимістичними тенденціями, характерними також для періоду патріотичного піднесення. Основними візуальними ознаками матеріальних форм були розкіш, ошатність, живописність і декоративне оздоблення.

Пишність вбрання української еліти була зумовлена перш за все надзвичайно різноманітним асортиментом тканин, які використовувалися для пошиття одягу. Здебільшого це були імпортні матеріали: камка, тафта, сукно, китайка, фаландиш, адамашок, атлас, паволока, бязь, парча, прошва, алтабас, прокат, оксамит, міткаль, киндяк, кумач та інші. Шовкові й бавовняні тканини завозили зі сходу: Китаю, Індії, Персії, Туреччини, Закавказзя, Середньої Азії, а також із Криму; вовняні – із країн

Західної Європи: Англії, Франції, Італії, Фландрії, німецьких князівств. Одного лише імпортного сукна існувало понад двадцять видів. Водночас розвивалося й місцеве виробництво лляних, шовкових і вовняних тканин високої якості. Ткацтво стало окремим ремеслом. Серед українських міських ремісників XVII ст. були такі фахівці, як холщовники, суконники, шовковики [15, 106].

Колористичні уподобання української моди доби бароко відзначалися яскравими кольорами всіх видів тканин – від сукна до оксамиту. Чорні та інші темні кольори вживали лише для жалобних убрань. За тогочасними поданнями, яскраві кольори викликали повагу, і тому можновладці наказували керівним особам у тих випадках, які передбачали вплив на народ, з'являтися у квітчастому одязі. Служиві люди під час урочистих подій також одягали кольорові шати. Кольори були різноманітними, але переважав червоний у багатьох відтінках. Навіть духовні особи носили ряси червоних кольорів.

Окрім червоного, серед найбільш уживаних в українській моді бароко були такі кольори: блакитний, зелений, вишневий, жовто-рудий, шафрановий, гвоздичний, лимонний, пісочний, цегляний, сливовий, маковий, сірий, димчастий та ін. [16, 56–57]. На шовкових матеріях, які, за винятком дешевих видів, ткалися разом із золотом і сріблом, було багато візерунків і фігур, зокрема геометричні смуги, великі й маленькі кола, хвилі, струмки, грона винограду, трава, листя, квіти, птахи, змійки, фігури людей і т. п. У Росії «золотне плаття» вважалося атрибутом достоїнства бояр і думних людей, які становили оточення царської особи. Коли приймали послів, посадовцям, які не мали такого одягу, його видавали тимчасово із царської скарбниці [18, 98].

Ошатна тканина із шовковим оздобленням і основою із золотої парчі має назву «златоглав», зі срібної – «сріблоглав». Златоглав і сріблоглав використовували для пошиття жупанів, були як однотонними, так і орнаментованими, переважно червоного, рудого, гвоздикового, зеленого, жовтого та блакитного кольорів [16, 56].

Костюм вищих соціальних верств тогочасного українського суспільства містив різнокольорові сукна, шовки, хутра. Використовувалися сукняні тканини вишневого, чорного, зеленого, пурпурового, синього та білого кольорів. Вони, зазвичай, і були основою для виготовлення одягу. Серед різновидів сукна своєрідним символом саме української одягової культури був кармазин. У перекладі з арабської «кармазин» означає яскраво-червоний.

Характерним для зазначеного періоду був великий вибір хутряного одягу, критого різноманітними тканинами – сукном, оксамитом, шовком – та оздобленого срібним чи золотим мереживом. Шуба – найпоширеніший термін на позначення зимового хутряного одягу [14, 124–126].

Багатошаровість українського костюма XVII–XVIII ст. у поєднанні з різнокольоровим текстилем створювали ефект, що відповідав бароковій стилістиці. Велике значення надавалося аксесуарам і прикрасам. Особлива цінність чоловічого одягу виражалася в нашивках, зап'ястях, мереживі та ґудзиках. Нашивки й зап'ястя в костюмі знаті оздоблювали перлами, дорогоцінним камінням, золотими та срібними ґудзиками; у костюмі бідних – ґудзиками з шовку, лляної чи вовняної пряжі. Іноді ґудзики робили з перлин; у деяких франтів кожний ґудзик був окремою великою перлиною. Золоті та срібні ґудзики класифікували або за способом виконання, або за формою (грушоподібні, гострі, прорізні, клинчасті, половинчасті) [18, 199].

Найґрунтовніші відомості про костюм запорізьких козаків містяться в роботах відомих українських істориків Дмитра Яворницького, Володимира Голобуцького, Олени Апанович та ін. Спираючись на них, можна скласти чітке уявлення не лише про одяг козаків різних соціальних прошарків, але й про джерела та причини його виникнення. Згідно зі свідченнями сучасників, одяг запорожців не був одноманітним. Повсякденний, похідний одяг вирізнявся простотою, що знайшло відображення в його назві – підлий одяг. На противагу

до нього парадний одяг був розкішним та ошатним, до того ж нерідко він був трофейним, здобутим під час походів. За описами очевидців, одяг запорожців складався з жупана, зробленого із сукна різних кольорів, шовкового каптана (також різних кольорів), яскравої черкески, шароварів, шовкового кушака, шапки-кабардинки з видри та кошлатої вовняної бурки-вільчури. На ноги взувалися сап'янові чоботи. Парадний одяг запорізьких козаків виготовляли з шовку, польського та англійського сукна. Шовкова штофна тканина з візерунками називалася шальовою, одяг із польського та англійського сукна – састами, а вбрання з червоного східного сукна – кармазинним [15, 123].

У дорожніх нотатках німецького посла Еріха Лясоти (XVI ст.), який відвідав Запоріжжя, знаходимо згадку про такі елементи одягу запорожців, як татарський кобеняк і мантій. Посол згадує про козаків як про людей дуже щедрих, які зробили йому коштовні подарунки: кунячу шубу й чорну лисячу шапку. Дані про костюм козаків XVII ст. є й у відомій праці Г. Левассера де Боплана, де автор, зокрема, перелічує сорочки, шаровари, шапки та каптани з товстого сукна, що належали до повсякденного козацького одягу. Польські письменники XVIII ст. зазначали, що запорізькі козаки носили широкі шаровари з золотим галуном замість опушки, суконні з відкидним рукавом напівкунтуші, білі шовкові жупани, шовкові з золотими китицями пояси й високі шапки зі смушковими окільниками сірого кольору й червоним шовковим вершком, який закінчувався китицею. Наочне уявлення про запорізьке вбрання дають гравюри, ікони, прапори й портрети, які збереглися до сьогодні. Серед них є три гравюри в додатку до твору О. Рігельмана «Летописное повествование о Малой России», де зображене вбрання військового старшини та двох козаків. Запорожці вдягнені в широкі шаровари, довгі каптани, низькі шапки й кошлаті бурки. На одній із ікон – група запорожців, які моляться Богоматері, одягнених у червоні нижні каптани й верхні темно-зелені з відкритими рукавами жупани, широкі, низько опущені червоні шаровари, підперезані різнокольоровими з наборами й без поясами, а також червоні гостроносі чоботи [15, 143]. На прапорі, який зберігається в Ермітажі в Санкт-Петербурзі, запорожці зображені без верхніх жупанів, у шовкових поясах, шапках різних видів – низьких придавлених та високих гострокутих, із баранячим окільником і суконним або шовковим вершком, у широких шароварах і в довгих хустках, що звисають із талії вздовж шароварів. Д. Яворницький описав запорожців, змальованих олією на повний зріст із натури: з непокритими головами, з шапками або в руці, або під пахвою. На них червоні жупани, шовкові штофні з візерунками каптани, широкі червоні пояси й сап'янові червоні та жовті чоботи. Цей одяг був характерним перед ліквідацією Січі. Існує й докладніший опис костюма запорізьких козаків, складений за колекцією Д. Яворницького: «їхні каптани були нижче колін, кожний мав по два вуси ззаду, як черкеска кубанських козаків, на кінцях рукавів красувалися невеликі відлоги з жовтого оксамиту, прикріплені металевими гачками; у плечах каптани досить широкі, а в перехваті – досить вузькі, підбиті клітчастою китайчатою матерією». Такий крій забезпечував свободу рухів. До цих каптанів одягали кілька поясів: «один шовкового перського сирцю, ширини дві з половиною чверті, довжини в одинадцять аршин, буракового кольору (для підперізування вони складаються втроє навиворіт усередину), з позолоченими кінцями, довжини у три чверті; кожний кінець – із шовковими плетеними шнурками, довжини з аршин, прикріпленими до кожного з кінців пояса; другий – також із шовку, такої ж ширини, сім аршин, бузкового кольору, з посрібленими кінцями і шовковими шнурками на кінцях; третій – такої ж ширини і такої ж довжини,

але без позолоти на кінцях, з ошатної шовкової матерії із квітами і візерунками». У такі пояси запорізькі козаки вкладали гроші, листи, огниво, нюхальні ріжки та інші дрібні речі. Д. Яворницький вважав, що звичай зберігати предмети у поясі запорожці позичили у татар. Широкі пояси з матерії були невід'ємною деталлю костюма козацької старшини України, як і польського панства у XVII–XVIII ст. Найпоширенішими в одязі запорожців були турецькі й перські пояси, які привозили вірменські купці. Щодо шкіряних поясів, то їхня довжина дозволяла лише обгорнути стан. Зовнішнє оздоблення з різноманітних металевих накладок нагадувало черкеські пояси [18, 189–190].

Як бачимо, запорізький козацький костюм не був позбавлений багатьох іноземних запозичень, проте мав сталу етнічну основу, що й зробило його одним із найяскравіших виявів національної самобутності.

У декоративно-ужитковому мистецтві України стиль бароко трансформувався в яскраво виражений національний стиль. Це виявилося в особливій ошатності й урочистості виробів, пишноті та розкоші їх декоративного оздоблення. Неабиякого розквіту набула рослинна орнаментація, сповнена динаміки внутрішнього руху, посиленням об'ємно-пластичного та живописного рішення. Перехід на нові образно-стилістичні засади барокового світобачення виявився в новому ставленні до орнаментальних форм, їхньому трактуванні, насиченні символікою.

Як цілісна стильова система, художньо-образна модель українського бароко мала глибинний зв'язок із традиціями народного мистецтва, тенденцією до підвищеної декоративності та образності. Зміни, що відбувалися в декоративному мистецтві, вплинули на розвиток української народної творчості. У царині декоративного мистецтва українське бароко мало фольклорну основу, що зумовило послідовне й органічне формування художньої системи з чітким розподілом майстрів на тих, які створювали малюнок і тих, які виконували його у матеріалі. Саме в цей період почали вирізняти професійне декоративне мистецтво й народну творчість. Багатою орнаментикою, гербами, написами, барельєфами прикрашали речі світського культового призначення, акцентували урочистість і ошатність виробів, пишність їх оздоблення [17, 157–159].

Для періоду українського бароко був властивий буйний розвиток монастирського шитва – гаптування. У чому сприяло зростання попиту з боку козацької старшини на яскраво оздоблені речі побуту та вбрання, які характеризували їх як багатих можновладців. У злотному шитві використовували нитки у вигляді вузької металевої стрічечки з металу. Ці нитки за технологією виготовлення називали волочним золотом або сріблом, а в Україні – сухозліткою. Від волоченої золотої нитки різнилася золотна нитка, або прядене золото. Це була шовкова або лляна нитка, щільно обвита золотою або срібною стрічечкою. Іноді чисте золото замінювали золоченим сріблом. Вишивку кольоровим шовком, золотою та срібною сухозліткою щедро використовували в окрасі як чоловічого, так і жіночого костюма. Нові тенденції до українського гаптарства XVII ст. вніс Київський осередок шитва, а з 20-х рр. XVIII ст. – Чернігівський. Вважається, що саме на Чернігівщині було започатковано в гаптарстві стиль бароко. Також у цей час козацька старшина звернулася до історії свого родоводу, тому поширення набули літописи й родинні хроніки. Через це найпопулярнішим був орнамент у вигляді розлогого рослинного мотиву дерева, із гілок якого неначе виростають погрудні зображення [20, 9–12].

Таким чином, можна стверджувати, що в XVII–XVIIIст. в Україні панував стиль бароко, що прийшов із Західної Європи та, поєднавшись із тяжінням народного мистецтва до підвищеної декоративності й образної наснаженості, сформував яскраво виражений самостійний національний стиль – Українське бароко. Укра-

їнську моду часів Козацького бароко можна назвати справжньою скарбницею духовної культури народу з притаманними їй специфічними способами відображення національного характеру.

1. *Бескорса В.* Трансформація бароко в художній культурі України XVII–XVIII ст.: дис. ...канд. мистецтвознавства. – Х., 2005.

2. *Кияниця М.* Українське бароко як явище світової культури // Образотворче мистецтво. – 1990. – № 4. – С. 30–31.

3. *Шейко В.* Історія художньої культури. Західна Європа XVII–XVIII ст. / *Шейко В.*, *Гаврюшенко О.*, *Кравченко О.* – Х., 2001.

4. *Шейко В.* Історія світової культури / *Шейко В.*, *Гаврюшенко О.*, *Кравченко О.* – К., 2006.

5. *Янсон Х.* Основы истории искусств / *Янсон Х.*, *Янсон Э.* – СПб., 1996.

6. *Крупницький Б.* Гетьман Мазепа та його доба. – К., 2001.

7. *Орленко Л.* История текстиля и моды. – М., 1998.

8. *Киреева Е.* История костюма. Европейский костюм от античности до XX века. – М., 1976.

9. *Кибалова Л.* Иллюстрированная энциклопедия моды / *Кибалова Л.*, *Гербенова О.*, *Ламарова М.*; перевод с чешск. – Прага, 1987.

10. *Мерцалова М.* Костюм разных времен и народов. – М.; СПб., 2001. – Т. 2.

11. *Яковенко Н.* Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. – К., 2005.

12. *Тищенко О.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – К., 1992.

13. *Енгель Й.* Історія України і українських козаків / Енгель Й. // Наук. записки кафедри українознавства Харк. ун-ту. – Х., 1994. – Вип.1. – С. 33–35.

14. Історія декоративного мистецтва України. Мистецтво XVII–XVIII ст. [наук. ред. / упоряд. Кара-Васильєва Т.]. – К., 2007. – Т. 2.

15. *Ніколаєва Т.* Український костюм. Надія на ренесанс. – К., 2005.

16. *Горобець В.* Назви тканин та одягу в українських джерелах / Горобець В. // Народна творчість та етнографія. – 1972. – № 4. – С. 55–57.

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

18. *Ефимова Л.* Костюм в России XV – начала XX века: Из собр. Гос. Исторического музея / *Ефимова Л.*, *Алешина Т.*, *Самонин С.* – М., 2000.

19. *Косміна О.* Соціальна символіка українського традиційного вбрання // Етнічна історія народів Європи. Збірник наукових праць. – К., 2007. – Вип. 22. – С. 14–15.

20. *Кара-Васильєва Т.* Українське літургійне шитво / *Кара-Васильєва Т.* // Людина і світ. – 1996. – № 11. – С. 9–12.

Наталя Дядюх-Богатько

НАРОДНИЙ СТИЛЬ У ЗБРОЯРСТВІ ГУЦУЛЬЩИНИ XVIII–XIX СТОЛІТЬ

У народному декоративно-вжитковому мистецтві особливо важливо окреслити стиль певного виду художніх виробів того чи іншого етнографічного регіону. На сьогодні залишається чимало музейних експонатів неатрибутованих науковцями через невиразно окреслені стильові особливості. Це, зокрема, стосується української художньої зброї: у каталогах зазначено лише загальну назву виробу (меч, ніж, карабін) та в кращому разі можливий регіон походження. Це насамперед можна пояснити малодослідженістю тематики художньої зброї в Україні загалом та на Гуцульщині зокрема.

Гуцульщина – етнографічний регіон, цілісність якого забезпечується геопросторовими й етнічними чинниками, історією розвитку та культурним надбанням [3].

Відомий етнограф В. Шухевич наприкінці XIX ст. в монографії «Гуцульщина» (1899–1908), в розділі «Стрілецтво», описав основні типи зброї, їхні конструктивні частини (за гуцульською термінологією), навів приклади обрядової магії під час полювання [7]. Його праця є дуже цінною, оскільки самі звичаї вже зникають. Серед міського населення Гуцульщини власне гуцулами сьогодні себе вважають лише 29% жителів, серед сільського – 41%. До того ж переважна більшість молоді індитифікує себе як українців [3].

З погляду мистецтвознавства, зброю в контексті художнього металу Гуцульщини розглядала Л. Суха та П. Жолтовський. У контексті художньої обробки дерева про зброю пише М. Станкевич.

У роки війни значна частина гуцульської та стародавньої української зброї зникла, а також не збереглися традиції її виготовлення та зберігання. Оскільки зберігання вогнепальної зброї без спеціального дозволу каралося Кримінальним кодексом, то цілком імовірним є навіть навмисне нищення або ж приховування майже всієї української зброї. Винятком є лише зразки, що потрапили до колекційних зібрань. Зауважимо, що більшість художньої зброї було зібрано в колекції Львова (до кінця 1930-х рр.), музеї придбали лише деякі екземпляри в 1960–1970-х рр. Прикладом музейного експонату є мініатюрний пістолет [1] із с. Жаб'є, куплений у 1958 р. за 25 крб. [2] Дводуловий капсульний пістолет на початку XX ст. інкрустували бісером.

Зброю, що збереглася на Гуцульщині, можна об'єднати в типологічні підгрупи. До холодної зброї належить древкова (топірці, келепи) та зброя з коротким клинком (ножі). До вогнепальної – пістолі та кріси. Відомості про деякі типи можемо знайти в архівах. Наприклад, згадки про палаш Олекси Довбуша є в Станіславській книзі міського суду [4], проте їх відсутність у музейних колекціях не дає підстав говорити про палаші та інші групи (луки, мечі, шаблі, кинджали) як про окремий тип зброї на Гуцульщині. У зброярстві заведено класифікувати одиниці за призначенням, тобто за функціональним застосуванням, згідно з яким зброю поділяють на мисливську, декоративну, обрядову, військову і т. п. Однак екземпляри Гуцульщини у XVIII–XIX ст. дуже складно поділити на функціональні групи, адже більшість речей були універсальними. Відомо ряд унікальних зразків народного зброярства, що належать до підтипів салютного та бойового призначення, хоча зброя, виготовлена впродовж XX ст., була суто декоративною (зокрема топірці).

Зважаючи на той факт, що, згідно з законом, було заборонено носити шаблі, з XVII ст. у широкий вжиток входять топірці. Шаблі ще побутували як вид залізної зброї, проте не мали такого попиту як топірець. Формотворчим прототипом цього виду зброї була сокира. Руків'я значно видовжилося для опори при ходьбі, змінилася форма обуха та леза (вони зменшилися та стали легшими).

Подібно трансформувався келеф із давнього келепа. Зі зброї, призначеної для пробивання обладунку він перетворився на вишукану тростину з химерно закрученим руків'ям. У сокироподібній зброї велике значення мала зміна типу металу – з твердого заліза (для виконання першопочаткових функцій) на латунь (легкоплавку та зручну для подальшої обробки й декорування), що урізноманітнило декоративність форм.

У першій половині XIX ст. на Гуцульщині у виробництві зброї застосовували переважно метали (сплави) – латунь і мідь. Стилістично предмети з них досить важкі й грубі, хоча засвідчують ґрунтовні знання якостей матеріалу. Наприкінці XIX – на початку XX ст. в обробці кольорових металів замість червоної латуні починають використовувати нейзильбер [3]. Цей сплав легко кується, гнеться, плавиться та полірується. Завдяки цим якостям він набув значного поширення серед народних майстрів, які також все рідше виплавляли білу латунь [4], замінивши її на червону [5].

Найчастіше трапляються вироби, виготовлені з міді, латуні та нейзильберу за допомогою техніки литва, гарячого й холодного кування, з латуні та нейзильберових блях – технікою клепання, а також латунного дроту – технікою в'язання. Крім цього, народні майстри послуговувалися технікою «заливання» металом, плетіння, «жирування» (вбитий у дерево латунний гладкий або кручений дріт), інкрустували вироби баранячим рогом [6], перламутром, кольоровими намистинами [7].

Вирішальним у формотворенні вогнепальної зброї був тип замка. Власне назва гуцульської рушниці кріс походить від слова «кресати». Невеликий розмір капсульного замка був притаманний для пістолях. Як правило, його можна побачити в розкішно декорованих пістолях. Вони мали значно менший габаритний розмір, ніж кременеві: пістолети з кремінно-ударним замком мали загальну довжину 45–30 см, а пістолети з капсульним – 25–15 см.

Зброярська справа завжди була близькою до ювелірного мистецтва, адже послуговувалося тими ж технічними прийомами та способами художнього оздоблення металу (кування, лиття, карбування, різьба та ін.), що ґрунтувалися на загальних властивостях матеріалу. Саме тому європейські майстри-ювеліри, окрім виготовлення дорогоцінних прикрас із золота та срібла, часто займалися ще й оздобленням. На Гуцульщині теж рідко траплялися майстри, які займалися суто виготовленням чи оздобленням зброї. Так, деякі села (Соколівка, Яворів, Річка, Криворівня, Брустурів, Довгопілля) були одночасно мосяжними та центрами впорядження зброї.

Розглядаючи рушниці-кріси, пістолі та порохівниці, можемо говорити про те, що в кожному предметі простежується синтез багатьох ремесел та поєднання матеріалів. Гуцульську зброю часто прикрашало інкрустоване різьблення по дереву. У заглиблення, зроблене за відповідним малюнком, майстер вставляв елементи, вирізані з різних матеріалів: білої кістки, оленячого рогу, бісеру, перламутру. Іноді вставляли цілі мушлі [8] чи навіть срібні монети [9]. Цю техніку оздоблення використовували на Гуцульщині для пістолів і порохівниць [10].

Мистецьку цінність мало декорування прикладів кріса та декоративно-конструктивний елемент у формі гнізда-сховку, використання якого могло мати два варіанти – як магазин для куль [7], що збільшувало вагу приклада й водночас збалансовувало кріс, або як сховок для магічних амулетів, що використовувалися під час ритуальних дійств [7]. Про салютне (ритуальне) призначення пістолів свідчить і той факт, що майстри не використовували залізних нарізних стволів, а відливали їх із бронзи чи латуні – матеріалу, що значно урізноманітнював можливість декорування, з одного боку, та знижував усі інженерно-конструктивні характеристики, з другого. Підтвердженням цього є виняткова декоративність окремих конструктивних деталей, зокрема шомпола, первинною функцією якого є зачищання дула.

Значну роль відігравали стилістичні вподобання майстра, що чітко простежується в розмаїтті форм порохівниць. Так, трапляються як традиційні рогові розгалуження, так і прямокутні, кулясті форми. Є навіть зразок, що за формою нагадує керамічний куманець. Окрім цього, у художньому зброярстві неабияке значення мав досвід. Незалежно від виду зброї, її призначення чи складності виготовлення рівень естетичної цінності предмета завжди є результатом дотримання технології виробництва. Однак стилетворчим у мистецтві є не техніка та матеріал – вони тільки засіб, тобто вторинні відносно міфу – домінантної основи композиції. Ведучи мову про технічний рівень загалом, можемо відзначити, що Гуцульщина була дуже бідним регіоном «на межі» різних держав, жодна з яких не намагалася підняти економічний рівень краю. Звідси й «закритість» культури, що лежить на перетині шляхів.

Існують загальновідомі художні центри, на основі й у межах якого функціонують окремі стилі. Найбільшими центрами мосяжництва у XVIII – XIX ст. були села:

Брустурів, Річка, Яворів, Криворівня, Довгопілля, Луги. Кожен із цих осередків мав особливу стилістичну константу. Цьому сприяв той факт, що виробництво побутових предметів із металу передавалося з покоління в покоління. Можна назвати багато імен майстрів, які належали до однієї родини, серед них, наприклад, рід Дудчаків із с. Брустурова (Лукин, Никора, Дмитро, Лукин, Іван), рід Медвидчуків із с. Річки (Микола, Михайло, Василь), рід Федюків із с. Дихтини та ін. Вони були носіями народних традицій і майстрами із виготовлення декоративно-вжиткових виробів із кольорових металів.

Локальну специфіку кожного району формує характер стилізації. Єдиної технологічної школи на Гуцульщині до XX ст. не було (у 1904 р. в с. Вижниці була заснована школа, де з 1908 р. викладав Г. Девдюк). Свої професійні таємниці майстри передавали лише як спадок або майстрам-односельцям. Для виготовлення окремих художніх виробів із кольорових металів залучали всю родину, широко використовували працю жінок і дітей.

Як і в інших етнографічних регіонах, на Гуцульщині стиль є прямою проекцією етнічних особливостей, субстанцією, яку генерує сам етнос. Тенденції, що формують інтегральну структуру традиційних локальних стилів, у порівнянні з історичними стилями сприймаються як закон природи, а його локальні прояви – як генетичний код, що робить цю структуру унікальною в кожному конкретному випадку.

Гуцульський народ має свою специфіку та психологічний тип. Таємницю підвищеної уваги гуцулів до кожного предмета, любов до прикрашання розглядало чимало дослідників. Структурні особливості соціуму визначаються радше приналежністю до певного типу цивілізації, аніж генетичними особливостями. Гуцули вірять, що серед людей живуть Боги Земні й Непрості (як люди), яким відомий світ духів і які можуть ворожити на майбутнє. Вони вірять у силу слова чаклунів, які здатні викликати бурю, град і грім. Міф – це підґрунтя змісту кожної культури. На нашу думку, первісним призначенням декору на гуцульській зброї було виконувати роль оберега. Науковці ще на початку XX ст. констатували: «Гуцул той, для котрого кінь і стрільба були донедавна невідступними товаришами» [7, 79].

Аналізуючи вогнепальну зброю, зокрема кріси, можемо зробити припущення, що центральне місце в міфології гуцулів займало Сонце. Так, на чільному композиційному місці (ліва щока прикладу) майже всіх зразків [11] розміщені солярні розети. На деяких навіть по три. Такі самі знаки є й на пістолях, однак місцем для їх розміщення гуцули обрали простір між шомполом та спусковою скобою. Цікавим є факт, що після прийняття християнства на крісах замість солярної розети з'явився християнський хрест [12]. Це є підтвердженням того, що трансформація стилю віддзеркалює зміну концепції.

Специфічний показник стилю – це якість деформації та характер стилізації первинних зображень. Крім соляних розет, поширеними орнаментальними мотивами були «підківки», «ціточки», «зубчики», «гадючки», «змійки», «кривульки», «січені зубці» та «зубці з ільчастим письмом». Кожен з орнаментальних мотивів мав також і народну назву, що походила або від назви схожого предмета, або від того, що хотіли зобразити: «сіканці», «пацьорик», «очкарик», «дашничок», «дужничок», «листівник» та ін. На відміну від вербальної, образотворча мова універсальна. Її елементарний словник – предмети навколишнього світу, головним тут є об'єкт, а всі його ознаки формує стиль. Сюжет говорить: «дерево», стиль – «велике», «маленьке», «життя». На жаль, не всі автентичні назви мотивів зафіксовані етнографами. Саме тому іноді важко зрозуміти початкове значення оберегу на зброї. Проте існують певні стильові закономірності: усі орнаментальні композиції будуються від загальної конструкції предмета, орнаментальний «рівчак» чітко окреслює обух,

вушко і пласо в топірцях і келефах, дуло, замок та обладунок (шомпол, спускова скоба, піддон) у крісах і пістолях. Орнаментальні композиції розвиваються довкола конструкції та по центральних осях. Особливості локальної стилістики на більш глибокому рівні завжди виявляються в універсальній сутності, її міфологічній основі. Сам же стиль у даному випадку є образотворчою проекцією сюжету, пантеїстичного сприйняття природи.

Попри розмаїття технологічних прийомів (різьба, графітування, інкрустація тощо), існують загальні стилістичні схеми. Для древкової зброї це акцентування верхньої частини предмета, ближчої до залізної основи, обмотування в цих місцях дротом технікою плетіння та акцентування на вертикалі провушини сокири. У ножах підкреслювалася повздовжня композиція руків'я та його закінчення. У пістолів – хвостова лопать (часто мотивом «дерева життя») та хребет руків'я, шомпол завжди був декоративним. Для крісів характерним було акцентування на лівій щоці прикладу, а на правій з'явилася нова конструктивна деталь – гніздо-сховок. У цьому сховку, окрім куль, часто містилися й обереги. Наприклад, в одному з крісів з колекції Львівського музею етнографії та народного промислу науковці знайшли шкіру гадюки [13].

Часто важливу роль у встановленні прізвища народного майстра відіграє техніка виконання роботи. Зокрема технікою плетіння (т. зв. «шиття дротів») прикрашали свої вироби більшість фахівців, але павутинної витонченості, якої досяг у плетінні І. Кіщук, не домігся жоден майстер. Особливості технологічних секретів спеціалісти не розголошували. Ці, на перший погляд, дрібні деталі дають змогу встановити прізвище творця того чи іншого виробу. Робота відомого майстра має велику матеріальну цінність, її автентичність підтверджує індивідуальна манера художника. Цей практичний момент також впливає на розробку значень поняття «стиль». Стиль – це основна складова образотворчого процесу. У зброярстві Гуцульщини стиль формувався в точці перетину суспільного розвитку, етнічної приналежності та індивідуального вміння.

Художня зброя Гуцульщини займає визначне місце в українському мистецтві. Виконана місцевими фахівцями, вона була не просто далекою від стандартизації: кожну річ майстер намагався зробити відповідно до антропометричних стандартів, тобто сумірну до розмірів людини, зручну для використання. Орнаментальні мотиви, їх співвідношення, чергування і пропорції формувалися впродовж століть у мосяжництві, деревообробці й обробці рогу та шкіри на Гуцульщині. Саме вони стали підґрунтям витворення специфіки стилю. Перш ніж визначити призначення зброї, її датування та локальну школу, ми наперед знаємо, що це Гуцульщина, її народний стиль.

---

[1] Капсульний двоствольний пістолет, Гуцульщина, поч. XX ст. Львівський державний історичний музей (ЛДІМ), Інв. № з/2248.

[2] З 1961 р. 25 крб. – це 25 коп.

[3] 15–25% нікелю, 20–30% цинку і 45–60% міді.

[4] 2–8% міді, 8–15% сурми і 80–90% свинцю.

[5] Що містить 60–76% міді.

[6] Порохівниця-кубок, Гуцульщина. XIX ст. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/4202.

[7] Капсульний двоствольний пістолет, Гуцульщина. Поч. XX ст. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/2248.

[8] Гуцульський кріс. *Шухевич В.* Гуцульщина. Репр. вид. 1899 року. – Л., 1997. – Ч. 1, 2. – Іл. 156.

[9] Кріс. Гуцульщина. XIX ст. Львівський музей етнографії та художнього промислу (далі – ЛМЕХП). Фонд металу. Інв. № ЕП 40987. Кріс. Гуцульщина. XIX ст. ЛМЕХП. Фонд металу. Інв. № ЕП 40990.

[10] Пістолет капсульний. Гуцульщина. Середина XIX ст. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/2193. Пістолет капсульний (терцероль). Косівщина. Середина XIX ст. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/2233. Пістолет капсульний двоствольний (терцероль). С. Жаб'є-Білиця, Гуцульщина. Середина XIX ст. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/2248.

[11] Іноді трапляються недекоровані гуцульські кріси. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/3218. Є також лише з обведеною щокою. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/3219.

[12] Кріс. Гуцульщина. Кінець XVIII – початок XIX ст. ЛМЕХП. Фонд металу. Інв. № ЕП 40995. Кріс. Гуцульщина. Кінець XVIII – початок XIX ст. ЛМЕХП. Фонд металу. Інв. № ЕП 41006. Кріс. Гуцульщина. Кінець XVIII – початок XIX ст. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/2409.

[13] Кріс. Гуцульщина. Кінець XVIII – початок XIX ст. ЛМЕХП. Фонд металу. Інв. № ЕП 40990.

1. *Жолтовский П.* Древние мотивы в Гуцульской орнаментике / VII Междунар. конгресс антроп. и этнограф. наук. Москва, август 1964 г. – М., 1964.

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

3. *Лаврук М.* Гуцули Українських Карпат. – Л., 2005.

4. Станіславська книга міського суду (1738–1751 рр.). – С. 63, 158, 159.

5. *Станкевич М.* Українське художнє дерево XVI–XX ст. / Інститут народознавства НАН України. – Л., 2002.

6. *Суха Л.* Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини XIX – XX століть. – К., 1959.

7. *Шухевич В.* Гуцульщина. Репр. вид. 1899 року. – Л., 1997. – Ч. 1, 2.

Олена Жернова

СТИЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ ФОРМОТВОРЕННЯ СУЧАСНОГО ХУДОЖНЬОГО ФАРФОРУ
(методичний досвід Одеського художнього училища ім. М. Б. Грекова 1990–2008 років)

У 2008 р. виповнилося 80 років від дня створення факультету кераміки при Одеському художньому училищі ім. М. Б. Грекова (далі – ОХУ). Подія ця минула непомітно, проте й досі залишається влучним приводом для фахового обміркування актуальних проблем підготовки майбутніх художників до промислового виробництва фарфору.

Фундатором і першим керівником факультету став проф. Михайло Іванович Жук. Навчальна програма з «малювання, рисунку, стилізації і офорту для керамічого відділення», розроблена та впроваджена ним у практичний процес, цілком відповідала тенденціям 1920-х рр., коли ще не вщухли диспути навколо новітніх методик ВХУТЕМАСа та Баухауза. Специфіка авторської методики М. Жука полягала в залученні до програми спецкурсу стилізації, поступовому ускладненні завдань, використанні принципів традиційного народного мистецтва, дослідженні північно-причорноморських мотивів і закордонних національних шкіл [8]. Вони першими відчули, що форми в мистецтві перестали бути власне «нормами», як це було у класицизмі та академізмі, і стали чимось іншим, ніж вони були в реалізмі. Форми в мистецтві стали знаками певної реальності, яка не була тотожною предметному середовищу. Зображення стали знаками, знаки перетворилися на символи, а символи мусили не лише відтворювати образи, а й виражати певний невидимий зміст. Усе це пояснює звернен-

ня професійних шкіл того часу до вивчення й використання орнаменту як носія закодованої інформації, а отже, і до надбань народного мистецтва.

У бібліотеці ОХУ зберігся унікальний альбом «Степова Україна. Орнамент», який можна вважати навчальним посібником з етнопедагогіки початку ХХ ст. Чільне місце в науці того періоду посідала проблема вияву специфіки національного стилю, а провідною темою досліджень стало вивчення пам'яток образотвочого мистецтва, архітектури та народних промислів. Отже, і згаданий альбом «Степова Україна» не був винятком, радше проявом загальної тенденції збиральницького періоду українського мистецтвознавства. Причетність до його видання таких постатей, як Михайло Жук і Володимир Заузе, ставить його в один ряд з подібними виданнями Олени Пчілки, Федора Вовка та ін. Той факт, що альбом, попри всі окупації і пожежі, зберігся до наших днів є додатковим підтвердженням відомої істини: рукописи не горять. Альбом містить 30 таблиць і був віддрукований у поліграфічній майстерні Політехнікуму образотворчих мистецтв (тодішня назва ОХУ) «літографією трьома, чотирма та п'ятьма фарбами».

Коли у 1990 р. припинили надходити жорсткі інструкції зі столичних міністерств, постала проблема розробки сучасної навчальної програми з композиції художньої кераміки. Однак проаналізувавши архіви, стало зрозумілим, що не потрібно «вигадувати нового», а варто лише уважно дослідити методичну спадщину наших попередників і творчо її доповнити [1, 2]. Тоді ми зважилися на експеримент: у 1992 р. за матеріалами названого альбому була створена й захищена одноіменна дипломна робота студентки Ганни Шалайкіної. Набір ужиткового посуду був виконаний на фарфоровому заводі «Керамік» у м. Полонному Хмельницької області. Усі 30 малюнків альбому були інтерпретовані в декор і зображені на 18 предметах, що складали набір. У 1995 р. в Одеському центрі естетичного виховання відбулася фольклорно-етнографічна виставка, головним експонатом якої став набір «Степова Україна», а поряд були представлені наочно-методичні приладдя з вивчення українського орнаменту у вигляді стендів. За матеріалами виставки відбувся семінар «Мистецтво формує особистість», учасниками якого стали краєзнавці, викладачі, колекціонери та художники.

У 1996 р. було виконано ряд дипломних робіт за орнаментами з альбому. Найпомітніший поміж них – набір столового посуду «Заручини» (автор Ірина Сабашук). Він складався з 24-х предметів і був створений за мотивами лише одного малюнку з альбому. Проект виконано у вигляді наочно-методичного приладдя з дослідження поняття «народний стиль», а також він містив матеріали з вивчення символіки кольору в народному мистецтві.

У рамках нашого етно-педагогічного експерименту впродовж 1990–2000 рр. ми впровадили в програму дослідження творчості сучасних народних майстрів Одещини, провели відкриті уроки за участю заслуженого майстра народної творчості Ольги Галактионівни Шиян. Це стало можливим завдяки тому, що у 1989 р. до навчальної програми було включено курси народного орнаменту та історії художніх промислів, які викладав мистецтвознавець з досвідом роботи в обласному будинку народної творчості – Сергій Шевельов. У той час він також очолював секцію фольклору та етнографії обласної організації товариства охорони пам'яток. Це сприяло розробці серії художніх композицій у межах курсових завдань на основі дослідження та використання автентичного народного мистецтва: мальовок Ростислава Палецького, Юрія Палецького та Лариси Бабінець – сучасних майстрів декоративного розпису із с. Троїцького Любашівського району Одеської області.

Таким чином, наш експеримент дозволив розробити метод проектування та створення предметів художнього фарфору для промислового виробництва на основі дослідження й використання взірців національного мистецтва. Однак, щоб повноцінно працювати, послуговуючись таким методом, необхідно мати подібні зразки. Для проведення навчання сьогодні вже недостатньо лекцій і книжок: необхідно спонукати студентів до власної пошукової роботи. З цією метою у 2003 р. нами було проведено першу пленерно-етнографічну практику [4]. На відміну від наших попередників, студентів і викладачів 20-х рр. XX ст., наша мета була не збиральницькою, а так би мовити, аналітичною. Працюючи в етнографічному відділі краєзнавчого музею м. Білгород-Дністровського, майбутні керамісти мали можливість дослідити стилістику орнаментів південних регіонів України як минулого, так сучасності у взаємодії з мистецькими рисами етногруп, що проживають у нашому багатонаціональному краї.

2006 р. було захищено чергові дипломні роботи під загальною назвою «Степова Україна XXI століття», виконаних у фарфорі та фаянсі [3]. Наші випускники довели, що шлях до опанування фаховою майстерністю починається з першого дня навчання, а кожна курсова робота є сходинкою на цьому шляху. Тому по завершенні кожного курсу ми укладали методичні альбоми за результатами практичних завдань із таких тем: «Основи дек оративної композиції» (2001 р.), «Проектування деколей для масової промисловості» (2002 р.), «Дослідження поняття “стиль” на прикладі пам’ятки архітектури», «Пленерно-етнографічна практика» (2003 р.) та ін.

У 2008 р. у приміщенні Всеукраїнського центру Болгарської культури відбулася виставка «Великодні традиції слов’янських народів», на якій було представлено роботи наших наймолодших вихованців, студентів другого курсу, поряд з творчими роботами їхніх викладачів – тарелі та блюда, декоровані за мотивами писанкового орнаменту в техніці надглазурного розпису.

Таким чином, можемо зробити висновок: мистецтво, на відміну від науки, не може існувати без етнічної належності. Відповідно перед фахівцями-практиками постає чимало завдань. Настав час побачити реального художника-педагога та реального учня. Проте замість нової школи, про яку мріяли, маємо «стару з новими латками» у вигляді звітової документації сміховинною одеською мовою, яку чомусь вважають українською. Місце «почившего в Бозі» соцреалізму впевнено зайняла еклектика, що резервує його для «стилю» з короткою і зухвалою назвою «кітч». Що може стати йому на заваді? Професор Одеського університету О. Павловський запропонував відповідь ще у 1898 р.: «Невже нашу художню промисловість зможуть підняти руські підробки а-ля Ватто? Невже коли-небудь на цьому шляху ми випередимо Європу? Звісно, ні. Кожна людина є продуктом свого середовища, свого народу. Тому очікувати подальшого розвитку мистецтва можна тільки на національних засадах» [7].

Гарний смак є поняттям неоднозначним. Його неможливо сформувати за день чи за рік. Ним володіють люди, чиї предки мали гарний смак. Інші ж витворюють його шляхом наслідування культурних цінностей із книжок та музеїв. Наслідуючи – копіюють. Про це свідчать сучасні виставки вже дипломованих художників, джерелом натхнення значної частини робіт яких стали закордонні журнали з мистецтва (частіше західні). Виникає запитання: якщо вже не можна відмовитися від копіювання, то чому б не копіювати самих себе? Так чинить увесь художній світ, таким чином формуються жанри та стилі як історично стійкі форми організації художніх творів. Зрештою, мистецтво як надбання культури і є людським досвідом, що передається від покоління до покоління, і унікальним у кожного народу.

Вивчати, творчо осмислювати і доповнювати цей досвід для того, щоб передати нащадкам – це наша концепція і принципова лінія [3].

Етнопедагогічний експеримент, проведений на факультеті кераміки ОХУ ім. М. Б. Грекова, дозволив сформувати й практично підтвердити стилістичні тенденції проектування і створення художніх виробів для фарфоро-фаянсової промисловості. Ці тенденції стали засадничими для сучасної навчальної програми з композиції художньої кераміки. Нам вдалося продовжити мистецько-педагогічну лінію, розпочату фундатором факультету М. Жуком, метою якої було змінити художньо-стилістичне обличчя сучасного фарфору з імперсько-класицистичного та буржуазно-еклектичного на національно-демократичне шляхом ґрунтовного дослідження та використання традицій українського мистецтва й надбань сучасних народних майстрів. Історично обумовлені обставини не дозволили професору М. Жуку здійснити в повній мірі цей його задум. Беручи за основу його мистецько-педагогічні настанови, ми робимо наступний крок, що є продовженням ідеї, висловленої великим Михайлом Глинкою: «Створює музику народ, а ми, художники, її тільки аранжуємо» [5].

Таблиця 1. Порівняльна характеристика орнаментів народного стилю та стилю модерн.

Стиль	Модерн (сецесія)	Народний
походження	буржуа	селянин
модель світогляду	споживач	виробник
зміст	символіка містики (марновірність – сумнів)	символіка Космосу (віра – впевненість)
відтворення почуттів	тривога	спокій
наслідки почуттів	хвороба	здоров'я

1. *Жернова О.* Використання народних традицій в сучасному декоративному мистецтві. – Луганськ, 2003р.

2. *Жернова О.* Намалюй мені квітку // Чорноморські новини. – 1999. – 26 січ.

3. *Суховецький М.* Степова Україна в кераміці // Думська площа. – 2006. – № 33 (544).

4. *Суховецький М.* Степова Україна XXI століття // Думська площа. – № 15 (526).

5. *Сохор А.* Русская музыка от истоков до конца XIX века. – М., 1977. – Т. 12.

6. *Шевелёв С.* В будущее или оглядываясь назад // Слово. – 1994. – № 15 (75).

7. *Шевелёв С.* Из истории одесской художественной школы // Вопросы художественного образования. – 1976. – Вып. 17.

8. *Школьна О.* Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи художників фарфору. – Л., 2007.

Наталя Ревенок

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО РАДЯНСЬКОГО ФАРФОРУ

У другій половині XIX ст. в Російській імперії виникає критичний реалізм. Попри те, що послідовники цього художнього напряму не сприймали романтизм, що домінував у той час, критичний реалізм охоплював усі складові романтизму. Насамперед це реалістична основа й романтичне наповнення зображення. Як і романтики, критичні реалісти у своїх творах намагалися зобразити внутрішній світ людини. На відміну від романтиків, які не загострювали проблем суспільства,

критичні реалісти працювали тільки в цьому напрямку й проблемам суспільства приділяли більше уваги, ніж ті її потребували.

Після Жовтневої революції 1917 р. критичний реалізм став основною течією в розвитку революційного мистецтва. Одночасно в середовищі художників з'являється зі «свіжими» ідеями графічний дизайн. Так, у молодій Країні Рад виник новий художній напрям – агітаційний фарфор. Його іноді називають також «червоним фарфором». У виробництві художнього фарфору дедалі більше виявлялася актуальна, ідейна тематика.

Першими на новий шлях розвитку пристали заводи Російської Федерації, зокрема найстаріший порцеляновий, колишній Імператорський завод у Петербурзі (нині ім. М. В. Ломоносова). З 1919 р., завод випустив ряд предметів і скульптур на радянську тематику. Агітаційний фарфор революційної Росії був концентрацією наймодніших художніх течій Європи того часу. У цей короткий період абсолютної свободи в мистецтві творили справжні шедеври. Порцелянові вироби російських заводів були найяскравішим прикладом нового мистецтва світового рівня.

Після Жовтневої революції в Росії на зміну старим формам почали швидко приходити новаторські. Продукція початкового періоду становлення радянської порцеляни в невеликій кількості представлена переважно в музеях і приватних зібраннях колекціонерів радянської порцеляни.

У 1920–1930-х рр. майже вся продукція художнього фарфору й зокрема агітаційного фарфору, була призначена для експорту.

Восени 1920 р. порцелянові вироби з радянською символікою було вперше відправлено на виставку до Риги. А в 1921 року «Наркомзовнішторг» забронював усі художні вироби заводу. Саме тому фарфор 1920–1930-х рр. є унікальним і дуже рідкісним, а більшість книг і публікацій про це випущено саме в період становлення радянського фарфору.

У 1931 р. трест «Росстеклофарфор» створив на заводі першу лабораторію для випуску художніх виробів широкого вжитку. У 1935 р. художня лабораторія ЛФЗ розробила велику кількість виробів за новими установками: сервіз, скульптурні групи, вази й серії зразків «ширвжиток». Однак у порівнянні зі зростаючим попитом на художній фарфор кількість виготовлених речей була мізерною.

Отже, можна підсумувати, що радянський фарфор у своїй новій формі розповсюдився в кінці 1930-х рр. (зважаючи на його широке масове виробництво й попит саме з цього періоду).

Історія виробництва високоякісних керамічних виробів на території України бере свій початок у далекому минулому. Вже в III тис. до н. е. древні трипільці досконало володіли технікою виготовлення малої пластики й керамічного посуду. З тих часів мистецтво кераміки постійно вдосконалювалося.

У кінці XVIII ст. польський магнат Ю. Чарторийський збудував першу в Україні фарфорову фабрику. У країні вже існувала традиційна школа виготовлення кераміки, однак із фарфором українським майстрам ще не доводилося працювати. Саме тому для освоєння нових технологій запросили фахівців з Європи. Місцеві майстри навчалися дуже швидко й через деякий час витіснили запрошених фахівців. Можна простежити ще таку тенденцію: щойно головним художником підприємства ставав український майстер, у художньому оздобленні продукції починав переважати народний декор. Поступово на основі європейського високого мистецтва та української народної творчості сформувалося неповторне явище – український художній фарфор.

На початку XX ст. українська порцелянова промисловість опинилася в кризовому становищі. Незважаючи на професійне обладнання та відмінну сировину, українські фарфорі заводи помітно програвали європейським і російським. Це стало-

ся головним чином тому, що господарі підприємств акцентували увагу виключно на копіюванні європейського фарфору. В Європі ж у цей час активно фінансували дизайнерські студії та розробку нових ідей. Українські художники теж прагнули змін, які зрештою прийшли з революційної Росії.

Фарфорові заводи України почали втілювати агітаційні ідеї в своїй продукції дещо пізніше, ніж російські. Це було зумовлено тим, що на території країни затягнулися військові дії Червоної Армії, а після громадянської війни фарфорові заводи лежали в руїнах. Тому сприятливі умови для плідної роботи у фарфоровій промисловості були створені пізніше, ніж у Росії. У зв'язку з цим агітаційну порцеляну випускали дуже обмеженими партіями. Крім того, «червона» порцеляна була продуктом міської революційно налаштованої російської інтелігенції. Українські майстри прийняли її далеко не відразу, оскільки вважали нав'язаною завойовниками, чужою для українського менталітету. До того ж поціновувачами порцеляни в усі часи були освічені заможні люди, а в революційній Україні подібні «міщанські» вибрики аж ніяк не віталися.

Отже, моду на фарфор встановив новий правлячий клас. Зрештою, саме він формував її і в наступні десятиліття. Найперший сервіз з елементами революційної тематики в Україні був випущений на Баранівському фарфоровому заводі в 1922 р. під керівництвом майстра-самоучки Мусія Романюка. Автори цього чайного сервізу зупинили свій вибір на т. зв. фасоні «грань». Циліндричний корпус чашок сервізу карбований легкими півкруглими вертикальними гранями, якими також прикрашено й вінця блюдець. Нижні частини предметів і вінця блюдець сервізу вкрито ніжно-рожевою фарбою, що до верху поступово набуває блідішого відтінку. Горішні частини чашок та інших предметів, а також денця блюдець білі. Сервіз декоровано рослинним орнаментом у вигляді ніжних майстерно змальованих гілочок, серед яких нанесено літери «В. І. Л.». На чайнику й молочнику вміщено також вензелі з літер «В. І. Л.».

У декорі фарфорових виробів 1920-х рр. переважали також риси модерну першого десятиріччя XX ст. Зокрема, неприродно вигнуті паростки квітів, зображення птахів, фантастичних лебедів або пістрявих папуг, вигадливі медальйони та картуші, яскравий різнокольоровий розпис. У техніці оздоблення поширеним було покриття всього виробу в один–два кольори, а також часто застосовували декорування за допомогою штампу чи нескладного орнаменту золотом.

У 1932 р. з'явився термін «соціалістичний реалізм», що органічно продовжив серію патріотичних малюнків революційної Франції та критичного реалізму Російської імперії другої половини XIX ст. Головною ідеєю соціалістичного реалізму було романтичне оспівування фізичної праці й людини нової формації. Трохи згодом, коли з'ясувалося, що лише фізичної праці та знищення громадян не достатньо, щоб збудувати країну, у творах мистецтва почали відображати й інтелігенцію.

Соціалістичний реалізм в Україні дещо відрізнявся від російського, оскільки був нерозривно пов'язаний із народним мистецтвом. Етнічні мотиви так чи інакше присутні в усіх виробах українських фарфорових заводів. Більше того, українські споживачі далеко не відразу почали купувати предмети на революційну тематику. Саме тому подібні речі випускали в невеличкому обсязі – на експорт, до партійних свят та ювілеїв.

Незабаром на Довбиському заводі майстри М. Котенко і В. Панащатенко налагодили трафаретний випуск продукції з червоними прапорами, танками, літаками, парашутистами, серпами й молотами (нині залишки цих сервізів мають велику історичну цінність). Однак ентузіазму майстрам вистачило не надовго, і на заводах тривав випуск продукції за дореволюційними закордонними лекалами.

У цей час відроджується мала пластика. Інтерес до фарфорових статуеток український народ виявляв завжди, тому вони користувалися достатньою популярністю.

Серед масових довоєнних статуеток найвідоміші такі, як «Танкіст», «Льотчик-Герой СРСР», «Піонерка», «Свинарка». Проте найрідкісніші статуетки відомі навіть не всім колекціонерам. Наприклад, настільний письмовий прилад «Кінний червоноармієць, який рубає шашкою голову Муссоліні» чи «Іспанський дружинник, який притискає до грудей дівчинку». Майже всі подібні статуетки випускали на Городницькому заводі. Унаслідок поганої фарфорової маси їхня якість часто була невисокою. Утім, це не дивно, тому що кілька десятків найкращих українських майстрів, які отримали мистецьку освіту у Відні, Дрездені та Парижі, були запрошені на роботу до Росії.

Після закінчення Другої світової війни для малої пластики настав справжній ренесанс. По-перше, у Києві відкрився Київський експериментальний керамікохудожній завод, куди запрошували найталановитіших художників республіки. По-друге, майстри, які кілька десятиліть перебували за «залізною завісою», могли порівняти свою творчість із творчістю західних колег. У цей час у Країну Рад ринув потік награбованого Червоною Армією високоякісного західного фарфору. У Німеччині, на батьківщині європейського фарфору, тоді був час чи не найбільшого розквіту його виробництва. Крім того, за часів А. Гітлера існував стиль, який, мов брат-близнюк, нагадував вітчизняний соцреалізм. Щоправда, якість фарфорової маси й вишуканість в оформленні робіт були значно вищими. В Україні було офіційно дозволеним масове копіювання західних творів. Якщо раніше українські майстри орієнтувалися виключно на Москву та Ленінград, то згодом ситуація змінилася.

На початку 1950-х рр. виникла ціла плеяда українських художників, які вдихнули в малу фарфорову пластику нове життя. Мабуть, найяскравішим із них був В. Щербина. Серед художників, які працювали з порцеляною, його творчий доробок найвагоміший у світі. Свою самостійну діяльність він розпочав у 1950-ті рр. на Городницькому заводі. Тут він виготовив безліч прекрасних творів. Найвідоміші з його перших робіт – «Партизанка на лижах» і «Партизан на лижах».

Крім В. Щербини, варто відзначити Г. Петрашевич, яка створила бісквітний портрет С. Ковпака та скульптурну композицію на роботу А. Оверчука «Дівчина, яка вишиває прапор».

Велике значення для подальшого розвитку тогочасної керамічної промисловості України мала постанова ЦК КПРС і Ради Міністрів УРСР «Про розширення виробництва промислових товарів широкого використання та поліпшення їх якості» від 28 жовтня 1953 рр. Постанова недвозначно ставила завдання в найкоротший термін поліпшити якість вироблених товарів.

Фарфорову продукцію масового виробництва з малюнками на радянську тематику можна поділити на дві групи. Перша група – це вироби, оздоблені емблемами: п'ятикутними зірками, схрещеними серпом і молотом, драпіровками полотнищ червоних прапорів тощо. Другу групу складають вироби з малюнками на теми життя радянських громадян.

Пік творчості українських художників припав на початок 1950-х – середину 1970-х рр. Серед малої пластики того часу були помітні дві течії. Перша і найголовніша – це жіноча тема. Якщо до війни жінка в малій пластиці мала вигляд монументальної й дорідної та була органічною серед поросят, корів і снопів, то в середині 50-х рр. вже переважав тип молодої красуні, яка займалася спортом. Оголені коліна плавчих і ковзанярок дуже подобалися народу. Сюди ж можна віднесли безліч привабливих танцівниць у національному вбранні народів СРСР та альпіністок. Красиві обличчя дівчат були виписані з любов'ю, і вони зовсім не нагадували дівчат з народу. Вперше в історії української радянської порцеляни з'явилися скульптури осіб жіночої статі, які замість побудови комунізму розважалися. Прихований романтизм, що таївся в надрах соціалістичного реалізму, врешті-решт вийшов на-

зовні. У кінці 1950-х рр. стало модно реалістично розписувати статуетки. Почався новий етап у розвитку українського мистецтва, а образ доярки зник назавжди. В українському фарфорі зник взаємозв'язок між жінкою й фізичною працею. Збереглися лише поодинокі статуетки працюючих жінок того часу, такі як «Дівчина, яка вишиває прапор», «Регулювальниця», «Біля штурвалу» та ін.

Другий художній напрям продовжував оспівувати теми чоловічої, творчої й ратної праці. Червоноармійці на тракторах, футболісти, Василь Тьоркін з гармошкою, партизани на лижах, матроси-десантники, метробудівці регулярно малими партіями виходили зі стін заводів. Деякі роботи були особисто підписані майстрами. Найцікавішою продукцією прославилися Київський, Баранівський, Коростенський заводи, а також завод у м. Полонному.

Європейський вплив гіперреалізму проіснував в українському фарфоровому виробництві до початку 1960-х рр. Згодом дедалі чіткіше почали проявлятися народні мотиви. Силуети статуеток стали м'якшими й круглішими. А різноманітність кольорів обмежувалася червоним, синім кобальтом, золотом, зрідка з додаванням ніжного персикового відтінку.

Своєрідний спад виробництва Радянської порцеляни, як і багатьох інших галузей промисловості СРСР, стався в 1970-х рр., коли добре поставлена база, численні фарфорові заводи, перестали випускати нову художню продукцію в обсягах 1950–1960-х рр. Вони заробляли переважно на холостих обертах – на масових потоках спрощених виробів. Художня фарфорова продукція повинна була відповідати вимогам сучасної промисловості – виготовлятися в дуже великих масштабах. Звичайно, авторських робіт художнього фарфору і в цей час було достатньо, але на масовий потік нового надходило мало.

Ось чому цей період – починаючи з кінця 1930-х і до середини 1970-х рр. – теж є не менш важливим і цікавим в історії Радянської порцеляни, ніж період її формування у 1920–1930-х рр.

1. *Селиванов А.* Фарфор и фаянс Российской империи. – Владимир, 1914.
2. Императорский фарфоровый завод. 1774–1904. – С.Пб., 1907.
3. *Тройницкий С.* Русский фарфор. – Ленинград, 1928.
4. *Тройницкий С.* Русские фарфоровые фигуры. – Ленинград, 1928.
5. *Гурвиц П.* Фарфор и фаянс. Указатель русской литературы о фарфоре. – Х., 1922.
6. Русский художественный фарфор / Под ред. Э. Голлербаха и М. Фармаковского. – Ленинград, 1924.
7. *Квернфельдт Э.* Фарфор. – Ленинград, 1940.
8. *Безбородов М.* Дмитрий Иванович Виноградов – создатель русского фарфора. – М., Ленинград, 1950.
9. Русский художественный фарфор: Альбом / Сост. Б. Эмме и М. Егорова-Котлубай. – М., Ленинград, 1950.
10. Западноевропейский фарфор XVIII–XIX вв.: путеводитель по выставке. – М., 1956.
11. *Андреева Л.* Советский фарфор, 1920–1930 гг. – М., 1975.

Олена Федорчук

БІСЕРНИЙ ДЕКОР УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ОДЯГУ: ДАВНІ ТА СУЧАСНІ ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ

Однією з прикмет сучасного українського народознавства є поява низки наукових праць, присвячених певним явищам народного мистецтва. Поглиблене студіювання універсальних та унікальних рис різних видів народної творчості, апроба-

ція його результатів у монографічних виданнях становить неабияку цінність для поступу сучасного мистецтва.

Традиція бісерного декору українського народного одягу XIX – першої половини XX ст. багата на художні ідеї. Саме тому знання художнього спадку українських майстрів бісерних виробів є особливо корисним для сучасних дизайнерів одягу, котрі все частіше звертаються до бісеру як до оригінального та багатообіцяльного декоративного матеріалу.

Високохудожні народні вироби з бісеру XIX – першої половини XX ст., переважно із західних регіонів України, засвідчують існування розвиненої традиції, багатої на локальні самобутні відзнаки. У XIX ст. українські народні майстри використовували бісер для виготовлення накладних оздоб, а згодом, на межі XIX–XX ст., ним почали також послуговуватися для вишивання компонентів одягу. У селах Північної Буковини, Покуття та Гуцульщини традиція вишивання бісером побутувала довше – до 1970–1980-х років; в окремих осередках цього ареалу вона збереглася й дотепер (у законсервованому вигляді або значно збідненому варіанті).

Використання бісеру для оздоблення українського народного одягу – мистецьке явище, відоме багатьом дослідникам. До вивчення великого кола наукових проблем, пов'язаних із бісерним декором народного вбрання, вже долучилося чимало мистецтвознавців та етнографів. Попри це, ґрунтовно опрацьовані лише окремі питання: ареалу, технології та типології накладних прикрас. Водночас майже невідомою цариною народної творчості наразі залишається вишивка бісером компонентів вбрання. Недостатньо вивчені й важливі для практики сучасних митців особливості орнаментальної структури українських народних бісерних творів: накладних прикрас і вишитих бісером компонентів одягу. Не простудійовані національні, тим паче локальні, особливості засобів художньої виразності, які використовували у своїй практиці українські майстри. З огляду на стан і завдання дослідження проблемних питань традиції бісерного декору українського народного одягу, вагомими є три великі групи джерел: писемні, зображальні та речові.

Відправна позиція наукової розвідки про традицію бісерного декору українського народного одягу – писемні джерела. До них відносяться літературні згадки про бісерне оздоблення народного одягу, що вперше з'явилися в другій третині XIX ст. у працях зачинателів народознавчої науки. Описовість і відсутність художнього аналізу бісерних творів переконують, що ці публікації в мистецтвознавстві слід розглядати саме як писемні джерела, а не історіографічні.

Перші письмові згадки про українські прикраси з бісеру містить публікація Я. Головацького «О народной одежде и убранстве русинов или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии» (1877). Дослідник занотував, що на Західному Поділлі, в с. Гермаківці Чортківського повіту (нині – Борщівський р-н Тернопільської обл.), дівчата й молодиці носили на шиї «силянки» з бісеру в поєднанні з кількома десятками разків скляних намистин і природних коралів [4]. Такі ж дівочі прикраси з бісеру для шиї та голови Я. Головацький зафіксував на Гуцульщині та на Покутті [4]. Згадки про прикраси з бісеру на Покутті та Західному Поділлі польського дослідника О. Кольберга містить праця «Pokucie» (1882) [19].

Про бісерні оздоби українців писав також Іван Франко. Зокрема, в описі Етнографічної виставки в Тернополі 1887 року він пише про велику кількість представлених на ній покутських ґерданів і подає їх короткий опис [16]. Згодом І. Франко в літературно-науковому звіті «Етнографічна експедиція на Бойківщину» (1905) зафіксував побутування прикрас із бісеру у с. Лютовиськи на Старосамбірщині, а також подав короткий опис «драбинки» – оздоби одягу деяких районів Бойківщини [17].

Інформація про прикраси зі скла та бісеру є в монографії В. Шухевича «Гуцульщина» (1899). Автор називає такі оздоби обов'язковим атрибутом святкового вбрання молодих гуцулок [18].

Не обминув увагою народні вироби з бісеру й Ф. Вовк. У праці «Етнографічні особливості українського народу» (1916) в переліку нашийних прикрас, поширених в Україні, він назвав «силянку» («гирдан», «гирдяник», «ланка», «очко», «дробинка», «лучка», «галочка», «згардочка», «пупчики» тощо), що, за його спостереженням, була найбільше знаною в Галичині [2, 130].

Серед стислих повідомлень – опис ґердана із с. Вільховець Борщівського району на Тернопільщині, поданий польським етнографом Казимиром Мошинським у дослідженні «Kultura ludowa słowian» (1929) [20].

Згадку про «оригінальну і зовсім несподівану» дівочу нашийну оздобу Західної України – «дробинку» (місцеві назви – «лучка», «голочка», «ланка» і «силянка») містить етнографічний нарис О. Воропая «Звичаї нашого народу» (1966) [3, 315].

До групи писемних джерел XIX–XX ст. відносяться також каталоги виставок, музейних колекцій, інвентарні книги музеїв та архівні матеріали, серед яких – звіти мистецтвознавчих експедицій, зокрема ті, що здійснювалися дослідниками народного одягу.

Перелічені писемні джерела фіксують ареали та окремі осередки побутування бісерних прикрас, автентичні назви окремих виробів, зрідка тлумачать призначення таких прикрас, а також описують деякі з них. Однак для здійснення об'єктивного мистецтвознавчого дослідження цього недостатньо: бракує візуальної інформації, яку можна відтворити досліджуючи зображальні джерела чи власне твори (речові джерела).

Зображальних джерел, як і літературних згадок, небагато. Вони висвітлюють явище бісерного оздоблення українського народного одягу лише конспективно. Водночас зображальні джерела в порівнянні з літературними є інформативно вагомішими для мистецтвознавчого дослідження.

Винятковою документальністю вирізняється підгрупа фотоджерел. Найдавнішою такою згадкою про бісерне оздоблення українського народного одягу є світлини, зроблені П. Дуткевичем 1880 року для Коломийської етнографічної виставки. На замовлення організаційного комітету виставки він створив альбом (у двох примірниках), до якого увійшли знімки з краєвидами та «гуцульські й покутські типи» [12, 27].

Добре відомими українським дослідникам є світлини, що були представлені на Тернопільській виставці 1887 року. Ці фотоекспонати сьогодні можна опрацювати в Ілюстративному фонді бібліотеки Інституту народознавства НАН України [6]. Серед світлин з «народними типами» переважають групові зображення селян, вбраних у святковий одяг, щедро доповнений різноманітними прикрасами, зокрема з бісеру. Зафіксовані типажі мають підписи з назвами сіл, з яких вони походять.

Світлини вбраних у повсякденний та святковий одяг українських селян є також у згаданих працях В. Шухевича [18], І. Франка [17] та Ф. Вовка [2].

Значна частина фотографій, часто дубльованих і розмножених, що відносяться до різного часу та до різних добірок (нерідко без належних підписів), зберігається в бібліотечних фондах, зокрема державних музеїв. Багато таких світлин (частина з них має скляні негативи) успадкував від Музею художньої промисловості та НТШ Інститут народознавства НАН України у Львові.

Особливу вагу в українському мистецтвознавстві має вісімнадцятитомний альбом «Україна й українці» з фондової збірки Українського центру народної культури «Музей Івана Гончара». Альбом, укомплектований І. Гончарем у 1950–1980-х роках за територіальним принципом, складається з понад 1300 аркушів формату А-3, на

яких розміщені належно атрибутовані світлини та намальовані зображення творів декоративного мистецтва. Завдяки історико-етнографічному альбому І. Гончара вдалося виокремити кілька осередків побутування бісерних оздоб на околицях Київського Полісся й Середнього Подніпров'я, незафіксованих в жодному іншому джерелі. Нині багаторічна праця І. Гончара стала широковідомою українському загалові завдяки її опублікуванню [14].

На низку фотоджерел натрапляємо в альбомному виданні «Українське народне мистецтво. Вбрання». Публікація вміщує зроблені в середині XX ст. світлини народного вбрання, доповненого прикрасами з бісеру, з Тернопільської, Івано-Франківської та Львівської областей [15].

Серед новітніх альбомних видань на окрему увагу заслуговує праця І. Свйонтек «Вишивки Карпат» [9]. Ініціативна шанувальниця українських традицій, постійна учасниця фестивалів народної культури, вона зібрала та опублікувала велику добірку світлин, що фіксують збережені традиції та сучасні тенденції в моделюванні та оздобленні етнічного одягу українців.

До зображальних джерел відносяться також твори образотворчого мистецтва. Українських селян малювали Ю. Глоговський, В. Тропінін, К. Устиянович, Т. Копистинський, І. Труш, О. Курилас, О. Новаківський, М. Сосенко, О. Кульчицька, А. Манастирський, Ю. Панькевич та ряд інших художників.

Найбільший внесок у справу фіксації українських народних прикрас з бісеру зробила відома львівська мисткиня й етнограф О. Кульчицька, яка впродовж кількох десятиліть вивчала й ретельно замальовувала народний одяг українських селян. Працюючи на посаді наукового співробітника Українського державного музею етнографії та художнього промислу у Львові, художниця виконала багато акварелей документальної вартості, приділивши особливу увагу прикрасам народного вбрання Західної України. Створену нею низку акварельних малюнків згодом опублікували в альбомному виданні «Народний одяг західних областей УРСР» (1959) [7]. Зокрема, оздоби з бісеру О. Кульчицька зафіксувала в ансамблях строю с. Нижня Яблунька Турківського району та с. Команьче (біля Сянока) [7, табл. 43, 70].

Пензлю О. Кульчицької належать також акварелі серії «Весілля в селі Лолин», що нині зберігаються у фонді плакату Музею етнографії та художнього промислу ІН НАНУ [8; 10, 162]. У цих роботах вона закарбувала автентичну красу лолинського народного вбрання та його прикрас, зокрема й розкішних бісерних криз.

Ще одну підгрупу зображальних джерел становлять графічні роботи. Серед найдавніших – кольорові рисунки ґерданів, розміщені у збірці української народної орнаментики «Взори промислу домашнього» (1889) [1, 5, 6]. Чотирнадцять бісерних оздоб, зібраних Л. Вербицьким, подані в зручних для відтворення графічних схемах. Проте вміщені тут твори не атрибутовані – автор видання не вказує ані осередку їх виготовлення, ані їх місцевих назв.

Опрацювання зображальних джерел дозволяє скласти певне уявлення про декоративні особливості накладних бісерних прикрас. Попри це, неможливим є аналіз компонентів народного одягу, оздоблених вишивкою бісером, оскільки ці твори майже не відображені у вказаних джерелах.

Найціннішими для об'єктивного мистецтвознавчого дослідження стали речові пам'ятки: українські прикраси з бісеру та вишитий бісером одяг із фондових колекцій державних художніх та етнографічних музеїв Києва, Івано-Франківська, Львова, Рівного, Санкт-Петербурга, Тернополя, Ужгорода, Чернівців, Чернігова, Борщева та Чорткова (Тернопільська обл.), Коломиї (Івано-Франківська обл.), Самбора (Львівська обл.), низки сільських музеїв, а також твори з приватних колекцій. Серед останніх найвагомішими є зібрання О. Колодій (м. Філадельфія,

США), І. Снігура (м. Чернівці), І. Гречка (м. Львів), О. Тріски (м. Львів), В. Шура (м. Чернігів).

Кожна державна та приватна колекція є унікальною з огляду на те, як і коли вона була укомплектована, звідки вона та які твори до неї потрапили. Так, найдавніші експонати зберігаються у фондах Музею етнографії та художнього промислу ІН НАН України (м. Львів). Раритетом МЕХП є таблиці зі зразками покутських ґерданів XIX ст., що, ймовірно, колись були частиною великої колекції Є. Озаркевич [5]. Ці твори наприкінці XIX– на початку XX ст. неодноразово експонувалися на сільськогосподарських та етнографічних виставках у Відні, Празі, Кракові, Львові, Коломиї, Чернівцях, Тернополі та інших містах [11]. Відзначимо також, що з усіх державних колекцій найповніше творчість народних майстрів Західної України представляє саме збірка бісерних оздоб МЕХП ІН НАНУ, хоча її суттєвим недоліком є відсутність належної паспортизації більшості пам'яток.

Великою та порівняно добре атрибутованою є колекція Державного музею народної архітектури та побуту НАНУ (м. Київ), яку почали укомплектовувати досить пізно – у середині XX ст. Це одне з небагатьох державних зібрань, що містять унікальні бісерні прикраси з Полісся.

Неабияку цінність також має колекція українських бісерних прикрас, що зберігається у фондах Російського етнографічного музею (м. Санкт-Петербург). Її основу складають пам'ятки початку XX ст., зібрані Ф. Вовком (1904, 1905, 1908) та К. Широцьким (1909, 1912) [13]. Колекція українських прикрас з фондів Російського етнографічного музею є набагато меншою, ніж збірка, наприклад, МЕХП ІН НАНУ, проте вона має паспортизовані пам'ятки. Візуальне дослідження окремих творів дозволяє, користуючись методом аналогії, здійснити атрибуцію безіменних артефактів початку XX ст.

Серед приватних колекцій на окрему увагу заслуговує збірка чернівчанина І. Снігура, що нараховує кількасот творів (усі з Північної Буковини). На жаль, експонати не каталогізовані, а колекціонер не завжди може пригадати назву села, з якого походить той чи інший виріб. Водночас для дослідження декору буковинських виробів з бісеру ця, без перебільшення, одна з найбільших збірок є неоціненною. По-своєму унікальною є невелика колекція бісерних прикрас і вишитого бісером одягу, яку зібрав львів'янин І. Гречко. Серед раритетів – західноподільські ґердани XIX ст., а також буковинські сорочки, вишиті бісером. Приватна колекція О. Колодій вирізняється широким розмаїттям типів бісерних оздоб XIX–XX ст. з усіх околиць західноукраїнського регіону.

Окрім як у колекціях, прикраси з бісеру та вишитий бісером одяг ще можна розшукати в колишніх осередках побутування цих виробів. Такі пошуки здійснюються під час щорічних комплексних мистецтвознавчих експедицій відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАНУ. Результатом цілеспрямованої пошукової роботи є створення бази даних з фото- й аудіоджерел. Ці матеріали формують належним чином атрибутовану джерельну базу дослідження бісерного декору українського народного одягу.

Завдяки польовим розвідкам вдається відшукати відповіді на низку запитань з історії, технології, типології та художніх відзнак творчості народних майстрів. Саме польові матеріали дозволяють вибудувати цілісну картину традиції бісерного декору українського народного одягу. Інформація, отримана шляхом опитування респондентів, уможливлює реконструкцію мистецького явища, правдиве тлумачення відомостей (нерідко фрагментарних), що накопичилися при вивчені давніших писемних, зображальних і речових джерел.

1. *Вербицький Л.* Взори промислу домашнього. – Л., 1889. – Сер. X. – табл. 12.
2. *Вовк Ф.* Етнографічні особливості українського народу // Студії з української етнографії та антропології / Упоряд. Ю. Іванченко. – К., 1995.
3. *Воропай О.* Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис. Репр. вид. (Мюнхен, 1966) / Відп. за випуск С. І. Білокінь: У 2 т. – К., 1991.– Т. 2.
4. *Головацький Я.* О народной одежде и убранстве Русинов или Русских в Галичине и северо-восточной Венгрии. – С.Пб., 1877.
5. Єроніма Озаркевич (1865–1937) – наймолодша донька громадсько-культурного діяча і письменника, священика, засновника та організатора українського театру в Галичині Івана Озаркевича.
6. ІФБ ІН, ЕП-10608–10655.
7. *Кульчицька О.* Народний одяг західних областей УРСР. – К., 1959.
8. МЕХП ІН НАНУ, ЕП-83462, ЕП-83621–83625
9. *Свйонтек І.* Вишивки Карпат: Альбом: У 2 т. – Івано-Франківськ, 2004–2005.
10. *Сенів І. В.* Творчість Олени Львівни Кульчицької. – К., 1961.
11. *Скворій Р.* Озаркевичі // Бойки. –1995. – № 1–3.
12. *Туркавський М.* Етнографічна виставка Покуття в Коломиї / Пер. з польс. А. Б. Ємчука, вст. ст. канд. філол. наук М. М. Васильчука. – Коломия, 2004.
13. Украинцы XIX–XX вв.: Каталог-указатель этнографических коллекций. – Ленинград, 1983.
14. Україна та українці: історико-етнографічний мистецький альбом Івана Гончара (Галичина, Буковина). – К., 2007.
15. Українське народне мистецтво. Вбрання / Під заг. ред. Гуслистого К. Г. – К., 1961.
16. *Франко І.* Етнографічна виставка у Тернополі // Зібрання творів: У 50 т. – К., 1985.– Т. 46.
17. *Франко І.* Етнографічна експедиція на Бойківщину // Зібрання творів: У 50 т. – К., 1982.– Т. 36. – Кн. 1.
18. *Шухевич В.* Гуцульщина (перша і друга частина). Репр. відтвор. вид. 1899 року. – Л., 1997.
19. *Kolberg O.* Pokucie. Obraz etnograficzny: W 4 cz. – Kraków, 1882.– Cz. 1.
20. *Moszyński K.* Kultura ludowa Słowian. – Kraków, 1929. – Cz.I.

Інна Яковець

ХУДОЖНІЙ ТЕКСТИЛЬ РУЧНОГО ВИГОТОВЛЕННЯ: ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ І ЗНАЧЕННЯ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ СКЛАДОВОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Ткацтво – одне з найдавніших видів народної творчості. Тканини ручного виготовлення досить поширені в побуті. Декоративні рушники, скатерки, покривала, портьєрні тканини, килимові та інші ткані вироби – невід'ємна складова оздоблення сільського та міського інтер'єру, значення якої в останні роки, зокрема на Черкащині, значно зросло. Серед інших мистецьких виробів тканини ручного виготовлення вирізняються виразністю малюнка, оригінальністю авторської техніки, індивідуальністю підходу до їх кольоро-фактурного оздоблення.

Ткацтво, за визначенням українських учених Я. Запаска, Р. Захарчук-Чугая, М. Станкевича, – це сукупність виробничих процесів виготовлення тканини на ткацькому верстаті шляхом переплетення взаємно перпендикулярних текстильних ниток [1]. В основі сучасних українських тканин ручного виготовлення лежать орнаментальні мотиви, традиційні для народних промислів різних регіонів України.

З давніх часів в українському народному ткацтві використовувалися різні техніки. Найхарактерніші з них – човникова та перебірна, що мають багато різновидів. У 50–60-ті рр. XX ст. в Україні найпоширенішою була човникова техніка ткання. Вона дуже продуктивна й побутує практично в усій Україні.

Перебірне ткацтво набуло найбільшого поширення в центральних регіонах України, на Київщині, Чернігівщині, Сумщині, Полтавщині та Житомирщині, де цією технікою споконвіку виготовляли плахти, рушники, скатерки та інші вироби. Окремі різновиди ручного перебору побутують і в Західній Україні, де його використовують здебільшого в поєднанні з технікою човникового ткацтва.

Названі види ручного узорного ткацтва активно розвивалися і в 70–80-х роках XX ст. З другого боку, поряд із ручним, яке збереглося в багатьох селах західних, північних і центральних областей країни, значного розвитку набуло промислове виробництво ручних узорних тканин. Воно розвивалося в таких відомих осередках художніх народних промислів, як Кролевець (Сумська обл.), Дігтярі (Чернігівська обл.), Решетилівка (Полтавська обл.), Сунки (Черкаська обл.), Богуслав та Обуховичі (Київська обл.), Опішня (Полтавська обл.), Косів (Івано-Франківська обл.). Відроджені на новій основі, ці традиційні осередки перетворилися на великі художньо-промислові фабрики з виготовлення виробів, що мають високий рівень механізації допоміжних процесів. Спеціалізовані ткацькі цехи були також організовані у Львові, Луцьку та Черкасах. Усім цим фабрикам і цехам притаманний спадкоємний зв'язок із багатовіковим досвідом народного мистецтва, кращими місцевими традиціями.

Показовими для художнього ткацтва цього періоду є характерні організаційні зміни, у результаті яких реформувалася творча та виробнича діяльність, що сприяло розширенню випуску та поліпшенню якості продукції.

Найбільшого розвитку виготовлення художніх тканин в Україні досягло у 80-ті рр. XX ст., коли для його здійснення було залучено багато дизайнерів, майстрів і художників, в окремих районах – організовано нові центри художнього ткацтва.

Період 90-х рр. XX ст. в українському мистецтві, і в ткацтві зокрема, був дуже складним. Відбулася переорієнтація художників, переоцінка ними попереднього досвіду й естетичних ідеалів у зв'язку зі зміною соціально-економічного та політичного устрою в державі. Майстри опинилися в системі найрізноманітніших напрямів і концепцій мистецтва й дизайну.

Разом зі зміною політичної та економічної ситуації в Україні, у зв'язку з браком ринків збуту, барвників і пряжі були розорені (а подекуди і ліквідовані) ткацькі та килимові фабрики у відомих традиційних осередках таких, як Косів, Глиняни, Хотин, Решетилівка, Богуслав та ін. Це сприяло появі нових форм домашнього ткацтва й килимарства. Таким чином, організовані форми виробництва замінили групи окремих майстрів, що призвело, з одного боку, до посилення індивідуальних пошуків, глибшого вивчення народних традицій, а з другого, – до розквіту самодіяльної творчості, позбавленої художніх традицій.

Одним із розповсюджених видів художнього ткацтва є гобелен. За однією з найпоширеніших версій, в Україні гобелен почали ткати з 1659 р. [2]. У другій половині XX ст. у мистецтві створення українського гобелена відбулися істотні зміни. Якщо раніше гобелени виконували в ручній техніці народного гладкого килима й за стилістикою імітували твори станкового живопису або кольорової графіки, то у вказаний період тематичний діапазон гобелена розширився, збагатилися образні засоби його створення. Сьогодні широко відомі роботи художниці Л. Жоголь, що започаткували розвиток національної школи гобеленів.

Для сучасного гобелена характерною є узагальненість форми малюнка, площинне трактування поверхні; приділяють увагу питанням синтезу гобелена з предметно-просторовим середовищем інтер'єрів. У технічному виконанні гобелена, разом із ширшим використанням різноманітних засобів народного ткацтва, застосовують вільнішу систему переплетень, долучають також ажур, аплікацію та колаж. Тради-

ційні текстильні матеріали доповнилися новими – штучними й синтетичними; у структуру тканини додали металеві нитки, шнури та інші матеріали.

Розширення можливостей формоутворення – істотні зміни в способах передачі образу, технічному виконанні гобелена. Використання нових текстильних і нетекстильних матеріалів, розмаїття способів переплетення змінили певною мірою його зовнішній вигляд і фактуру поверхні.

Одними з перших в Україні на шлях пошуку нових підходів до створення гобелена стали випускники Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва: М. Літовченко, Е. Фащенко, М. Токар, Н. Паук та ін. Останнім часом в галузі гобелена активно працюють: Л. Жоголь, М. Літовченко, Н. Борисенко, М. Базак, Н. Пікуш, Г. Грищенко, В. Васильченко, О. Марино (м. Київ); С. Джус (АР Крим); Г. Тищенко (м. Харків); Г. Параско (м. Хмельницький); В. Чугін (м. Херсон); І. Суржиков, Т. Сосуліна, Л. Шилімова-Ганзенко (м. Черкаси) та інші дизайнери. Серед майстрів Черкаського регіону переважну більшість складають випускники Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва.

Теми народного мистецтва (які є основою формування сучасного дизайну текстилю) були представлені в критико-аналітичних дослідженнях багатьох мистецтвознавців, викладачів спеціальних вищих навчальних закладів, майстрів народного мистецтва. Вагомий внесок у вивчення української народної тканини, популяризацію тисячолітньої історії ткацтва та килимарства українського народу зробив видатний художник прикладного мистецтва другої половини XX ст., практик С. Нечипоренко.

Аналіз численних зразків текстилю свідчить про неабияке розмаїття народних узорних тканин. Їх розрізняють за багатьма ознаками, зокрема характером орнаментально-композиційного вирішення, особливостями колориту, а також технікою виконання. Звичайні технічні прийоми, завдяки їх відпрацьованості та віртуозній майстерності ткачів, перетворилися на ефективні засоби художньої виразності.

Іншою галуззю виробництва художніх тканин ручного виготовлення є килимарство. Основними матеріалами тут є вовна, бавовна та льон. Останнім часом використовують ручний і машинний способи виготовлення. Ручне виробництво килимів і творів художнього ткацтва, призначених для оздоблення чи утеплення житлових і громадських приміщень, здійснюється на вертикальних і горизонтальних верстатах; машинне – на механізованих верстатах і жакардових машинах.

Зазначимо, що, як і інші види художніх тканин, українські килими в різних регіонах України відрізняються своєрідним орнаментом, колоритом і технікою ткацтва, що формує характерний для певного регіону дизайн тканини. Наприклад, київські килими – це килими Середнього Подніпров'я (нині – Київська та Черкаська обл.). Виробництво килимів тут має давні традиції, згадки про які беруть початок ще до періоду Київської Русі. Зразки цих килимів збереглися з XVII ст. У цей час у Києво-Печерській лаврі функціонувала килимова майстерня з виготовлення ворсових і квіткових килимів. Унікальний фрагмент такого килима зберігається в Національному музеї у Львові.

Як зауважує С. Нечипоренко, «українські килими – це в основному гладкі безворсові килими з двобічним рисунком» [3, 343]. У стародавніх зразках килимів основа часто була вовняною, пізніше – льняною чи конопляною. Основа сучасних килимів найчастіше бавовняна, іноді льняна. Колірний ефект малюнка досягається утоковими нитками; орнамент рослинний, рослинно-геометричний або геометричний.

Виразним акцентом килимів Лівобережної України є рослинний орнамент на однотонному тлі. Іноді тло килима виконується двома різнокольоровими нитками,

складеними або скрученими в одну. У центральних областях України раніше і тепер килими виготовляють в основному з рослинним орнаментом. Для Правобережної України типовими є геометричні орнаменти оздоблення килимів; для Прикарпаття, Закарпаття й Буковини – геометричний орнамент поперечно-смугастої композиції. На Слобожанщині та частково на Чернігівщині ткали довговорсові вузликові килими. Їхнє тло в більшості випадків чорне, рідше – червоне чи навіть жовте. На Лівобережжі тло килимів чорне, темно-синє, коричневе та сіре. На Прикарпатті, Закарпатті, Буковині рослинний або квітковий орнамент іноді поєднується з мотивами тваринного світу. Тематичний килим розвивається як вид монументального мистецтва. Сучасний український килим «класичного» типу постає у вигляді гладкої безворсової двобічної тканини, витканої полотняним переплетенням.

У 90-х рр. XX ст. у зв'язку з модернізацією суспільства спостерігався занепад у виготовленні традиційних народних килимів. Однак завдяки праці окремих майстрів (В. Прядки, В. Володимирової, С. Ганжі, Н. Саєнка та ін.) традиції килимарства були збережені та продовжені. У роботах майстрів органічно поєднуються традиційна орнаментика та знання особливостей килимарства різних регіонів України з сучасним світосприйняттям.

Останнім часом значних досягнень у килимарстві на рівні серійного виробництва в Україні не простежується, але з'явилися «замінники» килимів: вироблені із сучасних штучних матеріалів килимові покриття, ковролін тощо. До переваг останніх можна зарахувати невисоку ціну, широкий асортимент і серійність виробництва. Порівняно з килимами ручної роботи, що завжди дорожчі й виготовлені переважно з природних матеріалів (вовни, бавовни тощо), килимові покриття значно поступаються їм екологічними та гігієнічними показниками. Попри це, зважаючи на вказані переваги та віяння моди, без килимових покриттів вже складно уявити сучасний інтер'єр.

Після аналізу особливостей ручного ткацтва й килимарства доцільно розглянути особливості одного з найпоширеніших видів ручного оздоблення тканин – вишивку.

На думку мистецтвознавця О. Феоклістової, «українська народна вишивка займає почесне місце в сучасному мистецтві» [4, 27]. Мистецтво вишивки – один із найдавніших видів народної творчості. Як зазначає Р. Захарчук-Чугай, упродовж багатьох століть в Україні вишивали обрядові, а також речі домашнього вжитку й одяг. Цю роботу виконували в основному жінки (незалежно від віку чи соціального стану). На жаль, до наших днів збереглася українська народна вишивка лише кінця XVIII – початку XIX ст. Як витвір мистецтва вишивка усталилася лише в 80–90-х рр. XIX ст. «Вишивка – не тільки художнє оздоблення речей, але і мистецтво оригінального бачення світу, відтвореного специфічними художніми засобами», – стверджує Т. Кара-Васильєва [5, 51]. Упродовж століть удосконалювалася художня система вишивки, у якій гармонійно поєднуються такі чинники: матеріал, техніка, орнамент, композиційно-колористичне рішення.

На думку А. Чабана, унікальними для Черкащини є залишки трипільської культури [4]. Саме тут знайдено близько тисячі важливих знахідок у Тальнівському та Уманському районах. Їхню унікальну орнаментацію сьогодні досить часто запозичують сучасні майстри текстильного мистецтва. Слід також зазначити, що саме на Черкащині археологи знайшли унікальні зразки вишивки золотом, які й зараз надихають дизайнерів текстилю, які широко використовують старовинні мотиви у своїй творчості.

Багатовікова практика засвідчує неабияку різноманітність техніки вишивки: в Україні використовували близько ста різних швів. Серед найпоширеніших технік: гладь, мережка, хрестикова техніка, узорна, виколювання та ін. Доцільно зауважити, що функціональне призначення речі визначає вид техніки ви-

шивки. Наприклад, речі для оздоблення житла виконували найчастіше гладдю чи рушниковим швом. Техніки вишивки часто об'єднували, зокрема гладь із ажурними швами.

Традиційно важливим засобом художньої виразності вишивки є колір. Так, в українській вишивці завжди домінували один або два кольори. Існував і зв'язок кольору та техніки. Наприклад, мережку, вирізування та виколювання найчастіше робили білими, гладь – червоно-синьою, рушниковий шов – червоним. Зауважмо, що вибір техніки вишивки в певному колірному виконанні визначає характер поверхні, формує дизайн тканини. Цікаво, що колірне вирішення вишивок і нині досить часто залежить від місцевості, в якій вони створюються. Так, вишивки жіночих сорочок Волині, Чернігівщини, Полтавщини зазвичай одноколірні, монохромні; Київщини і значної частини Поділля – двобарвні; Південно-Західного Поділля, Прикарпаття та району Карпат – поліхромні й багатоколірні.

Для української народної вишивки характерними є рослинно-геометричний і геометричний орнаменти. Вишивка завжди тісно пов'язана з побутом народу, відображає його художні смаки та національну своєрідність. Використання різноманітних швів дає можливість створювати узори геометричного та рослинного характеру, а також сюжетно-тематичні зображення в багатоколірній гамі – від легких контурних та ажурно-сітчастих до рельєфних і повністю закритих площин.

У мистецтві завжди високо цінувалися речі ручної роботи. «Ручний» – синонім добротності, високої якості, своєрідного артистизму виконання. На думку мистецтвознавця Черкаського художнього музею Т. Бондаренко, формуванню позитивного іміджу тканини ручного виробництва сприяла діяльність майстрів провідних центрів ткацтва України, серед яких: дизайнер Т. Цуканова (м. Київ); заслужений художник України О. Теліженко (м. Черкаси); Ж. Майхровська (м. Кіровоград); майстри нетрадиційної вишивки А. Грабовська, П. Запара, Т. Багрій, Н. Харічкіна, О. Мартинова (м. Черкаси) і багато інших. Сьогодні вишивка плідно розвивається завдяки творчості окремих фахівців. Одні з них, зокрема К. Каращук, продовжують народні традиції, інші (О. Теліженко та ін.) виконують вишивку на основі новаторського переосмислення традиційних підходів.

Таким чином, можна стверджувати, що нині зазначений вид ручного оздоблення художнього текстилю знову набуває популярності. У першу чергу, органічно вписуючись у сучасний інтер'єр, який часто виконують у стилі т. зв. «євроремонту», він додає індивідуальності й теплоти народного колориту. Принагідно доречним буде пригадати ім'я одного із зачинателів українського дизайну В. Єрмілова, який в ексклюзивному проекті оформлення музею Т. Шевченка в м. Харкові гармонійно ввів в інтер'єр вишивку. Сучасну вишивку часто використовують у декоруванні одягу – як елемент прикраси, наприклад, на джинсових куртках, кепках, брюках тощо, що в попередні роки вважалося несумісним.

Окрім основного призначення – оздоблення одягу та інтер'єрно-обрядових тканин, вишивка може бути й самостійним твором (панно, картина, портрет).

Особливе місце у творчості дизайнерів, художників і народних майстрів займає такий своєрідний вид оформлення текстильних виробів як батик – ручний розпис тканин, що має багатовікову історію. За визначенням Я. Запаска, ручний розпис тканини – це холодний і гарячий батик, вільний розпис [1]. Кожен із них має свої особливості. Візерунки холодного батика мають графічно чіткий характер, кількість кольорів фарб практично необмежена. Малюнки ж гарячого батика менш графічні, тому в них спостерігаються м'які переходи тонів.

Як показує практика, технікою батик декорують переважно натуральний шовк, бавовну, капрон і віскозу. Вільний розпис, холодний і гарячий батик використовують

для виготовлення панно, хусток, декоративних тканин для одягу та інших ексклюзивних текстильних виробів, що формують предметно-просторове середовище.

У техніці батика також виготовляли сувенірні тканини. З 1960-х рр. в Україні її використовували художники та дизайнери текстильних підприємств: М. Грибань, Л. Довженко, Г. Захариясевич, Т. Мороз, Н. Паук та ін.

Ще 10–15 років тому для українських художників, які працювали в техніці батика, характерним був деякий консерватизм пластичного мислення і традиційність композиційних схем (переважання квіткового розпису, натюрмортів, пейзажів). У 90-х рр. XX ст. батик почав розвиватися в руслі неакадемічних образотворчих систем. Стрімко трансформувалася образна структура батика – від ювелірно оздоблених квітково-рослинних композицій Л. Булижкиної (м. Харків), М. Кирницької (м. Київ), Т. Лещенко, Л. Мороз, М. Токар (м. Львів) і орнаментальних рішень Н. Погребняк (м. Львів) до сучасної ритміки, динаміки, колірних контрастів. У цей час привернули до себе увагу роботи Н. Гронської. Вона руйнує стереотипне уявлення про батик як техніку, якій притаманні лише квіткові чи орнаментально-рослинні композиції, однак її роботи зберігають декоративну функцію текстилю в інтер'єрі.

Останнім часом в Україні в техніці батика працюють дизайнери: Н. Борисенко та Л. Борисенко (м. Київ); Т. Мороз (Київський шовковий комбінат); Г. Грищенко (Київський державний університет технологій і дизайну, факультет дизайну); Т. Кас'ян, Т. Сосуліна (м. Черкаси); Т. Куліш (Черкаський державний технологічний університет, кафедра дизайну), І. Суржиков, І. Хабарова, О. Шепеньков (Черкаський державний технологічний університет, кафедра дизайну); Т. Лещенко, В. Лещенко (Харківська академія дизайну і мистецтв); М. Окар (Львівська академія мистецтв); В. Роєнко (Україна – США).

Особливе місце в сучасному текстилі займає «мистецтво волокна» («Fiber Art»), або «мистецтво тканини» («Art Fabric»), – напрям, що набув поширення в Європі та США в 50-ті рр. XX ст. У ньому домінантними є: сама тканина, якість волокна, структура й фактура, тобто ті чинники, що визначають «морфологію» виробу текстилю. Українські дизайнери текстилю освоїли цей напрям у 90-х рр., беручи участь спочатку в Міжнародній трієнале текстилю в Лодзі (Польща), у Міжнародній бієнале мистецтва льняної тканини в Кросно (Польща), а потім і Міжнародній бієнале експериментального текстилю «Текстильний шал», проведеній вже у Львові в 2006 р., у І-ій (2004 р.) та ІІ-ій (2007 р.) триінале художнього текстилю в Києві [6] та ін.

Сучасні твори дизайну текстилю дедалі частіше стають експонатами традиційних і нетрадиційних експозицій виставок та елементами інсталяцій, перформансів, проектів «Ленд-арту», без яких вже неможливо уявити культурну сферу життя нашого суспільства.

Суттєва зміна естетичних орієнтирів не могла не позначитися на мистецтві текстилю. Якщо старша генерація художників з великим досвідом і сталими переконаннями продовжує свій шлях, не наважуючись на експериментальні кроки, то сучасні художники та дизайнери шукають нові шляхи, форми й образи, нові технічні та технологічні прийоми. «Є всі підстави вважати, що саме текстиль, який ототожнюється у свідомості з гармонією візуальних і тактильних відчуттів, здатний естетично одухотворити безликий інтер'єрний простір, стандартизований євроремонтом» [7, 240].

Отже, враховуючи нове сучасне ставлення до мистецтва текстилю (новаторське формоутворення, взаємодію властивостей текстильного виробу з простором, використання новітніх технологій і матеріалів, розширення арсеналу зображальних засобів, нетрадиційний підхід до матеріалу та нове світосприйняття), зазначені види декоративно-ужиткового мистецтва (ручний розпис тканин, вишивку, килимар-

ство, ткацтво), а також мистецтво експериментального текстилю можна віднести до сфери дизайну текстилю. Про це свідчать публікації в таких сучасних журналах з дизайну, як: «Салон», «Интерьер+дизайн», «Табурет», «Мезонин», «Дом и интерьер», «International textile» тощо.

1. Декоративно-ужиткове мистецтво: Словник / Упор.: Я. Запаско, І. Голод, В. Білик, Я. Кравченко, С. Лупій, В. Любченко, І. Мельник, О. Чарновський, Р. Шмагало. – Л., 2000. – Т. 2.

2. Кусько Г. Біля джерел українського гобелена // Жовтень. – 1985. – № 11.

3. Нечипоренко С. Декоративні тканини та килими України. – К., 2005.

4. Українська вишивка: сучасний стан, проблеми, перспективи розвитку // Матеріали Всеукраїнського семінару-практикуму 19–20 квітня 2002 р. – Черкаси, 2002.

5. Захарчук-Чугай Р. Українська народна вишивка. – К., 1988.

6. Яковец И. II триеннале художественного текстиля в контексте современного профессионального искусства // Вісник ХДАДМ. – Х., 2008. – № 4.

7. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». – К., 2005.

Ольга Ямборко

«АСОЦІАТИВНИЙ НАПРЯМ» ЯК ЕТАП МОДЕРНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ГОБЕЛЕНА 1980–1990-х РОКІВ

У другій половині 1980-х рр. у вітчизняному художньому текстилі набуває поширення т. зв. асоціативний гобелен. Його поява намітилася ще в середині 70-х рр. XX ст. і була пов'язана зі зміною поколінь, приходом нової генерації митців. Вітчизняна дослідниця А. Бєляєва виокремлює в українському гобелені 1970-1980-х рр. два основні напрями: сюжетний та асоціативний, які ідентифікує з двома школами: київською та львівською [1].

Асоціативний гобелен як стала тенденція сформувався у другій половині 1980-х рр. та утвердився як провідна форма мистецької практики у 1990-х рр. Цей напрям зумовив зміну художньої моделі гобелена. Відбулася типологічна переорієнтація – монументально-декоративне панно поступилося декоративному, камерним формам. У зображальному плані художники дедалі частіше звертаються до знака, символу, прагнучи творити семантично-наповнений текст, певний візуальний код. Названі чинники – характеризують процес станковізації в мистецтві гобелена. Аналогічні процеси можна спостерігати практично в усіх видах декоративного мистецтва, що свідчить про посилення в ньому станково-декоративного напряму [2].

Асоціативна течія бере початок у текстильній пластиці та функціонує як зображувальна структура. Саме тому можна виокремити два основні типи утворення образу, їх формули: «матеріал – образ» та «іконографія – образ». Пластичний матеріал (у текстилі – нитка, волокно, фактура) діє на тактильному рівні, тобто сенсорно, і на його основі будує образ і зв'язок з реципієнтом. Цей спосіб сприйняття умовно можна назвати «імпресіоністичним». Іконографічний образ оперує т. зв. «знаками-символами», що утворюють візуальний текст зображення – концепцію, що часто передбачає багатовекторність трактувань. Це і є реалізацією того, що З. Чегусова називає «поглибленням інтелектуального чинника» [2, 24] як показника станково-декоративного напряму в декоративному мистецтві.

Першими творами даної течії стали гобелени Н. Паук «Заморозки» (1973), «Весняні дощі» (1976) та Л. Крип'якевич «Місто князя Лева» (1970-ті рр.), їхня спільна робота «Плаї» (1978). У цих роботах художники апробували нові підходи до текстильного матеріалу – зосередилися на його фактурних і пластично-виражальних можливостях. Такий «асоціативно-імпресіоністичний» тип розробок має широкі перспективи у творах на тему природи. Він відображений у доробку вітчизняних митців 1990–2000-х рр., приміром художниці І. Баричевої. Проте це не основна форма реалізації асоціативного образу – українські майстри гобелена залишаються прихильниками класично тканої структури. Таким чином, перевага надається тканій композиції «малярського типу» перед пластичними, об'ємно-просторовими розробками.

Асоціативний гобелен як цілісне явище сформувала плеяда молодих митців. Це переважно випускники ЛДІПДМ середини 70-80-х рр. XX ст. Послідовно впроваджувати цей стиль у своїй творчості почала О. Риботицька (1970 року випуску, далі – р. в.), О. Куца (1974 р. в.), Л. Гошовський (1973 р. в.), О. Парута-Вітрук (1977 р. в.), В. Ганкевич (1978 р. в.), Н. Пікуш (1980 р. в.), Л. Квасниця-Амбіцька (1982 р. в.), С. Бурак (1984 р. в.), Т. Ядчук-Богомазова (1987 р. в.), А. Попова-Хижинська (1997 р. в.), Б. Губаль (1978 р. в.) та ін. Сукупно творчість цих та більшості інших митців художнього текстилю сьогодні представляє львівську школу гобелена. Водночас ідеться не про локальне угруповання художників (його представники працюють в усіх регіонах України), а передусім про школу-носія певної культури образу, образотворчу модель гобелена, художнього текстилю в цілому, першоосновою, фразеологічною константою якої є знак, колір-символ. Їх джерелом, у свою чергу, є народне мистецтво – килимарство, ліжникарство, писанкарство. Ще у 70-ті – середині 80-х рр. XX ст., як зазначає О. Голубець, важливою заслугою майстрів художнього текстилю був акцент на змістовності окремо взятих елементів орнаменту, в яких віддзеркалені таємничі знаки-символи минулого [3].

Використання художниками знака в канві твору заслуговує на окрему увагу. Сандра Калнієте у своїх дослідженнях образності латиського гобелена 70–80-ті рр. XX ст. розрізняє образ *декоративний*, побудований «начебто з випадкових співвідношень фактур, різних матеріалів чи кольорових ефектів» [4, 20], та *декоративно-асоціативний*, що «намагається втілити більш ємний зміст, який містить ознаки, натяки, котрі для глядача слугують імпульсом до роздумів у певному тематичному напрямі» [4, 20]. Такий образ повинен мати внутрішній простір, інакше він стає надто прямолінійним.

Спочатку абстрактна форма розроблялася асоціативно-імпресіоністичним шляхом, тобто з метою створення виразного образу. У словнику Dictionnaire de poetique et de rhetorique – це образ, який не обмежується об'єктивним порівнянням двох відомих реалій, а встановлює суб'єктивне порівняння між відомим предметом і предметом, який формально не має з ним нічого спільного за своєю вагою, об'ємом, кольором, але продукує в авторському сприйнятті враження, аналогічне тому, що продукує перший [5]. Цю практику ілюструє гобелен-триптих Н. Паук «Поле» (1982), О. Риботицької «Мелодія лісу» (1990) і триптих О. Парути-Вітрук «Море» (1994). У цих творах кожна з художниць користується мовою абстрактних узагальнень. Так, Н. Паук будує образ графічно: лінією та плямою передає асоціативний лад, навіяний спогляданням поля, компонентами якого є горизонт, небо, земля і вітер. Водночас монохромна бежево-коричнева гама органічно відтворює стан чи то осінньої природи, чи то провесни. «Мелодія лісу» у трактуванні О. Риботицької – це ритм геометризованих компонентів. У гобелені «Море» О. Парута-Вітрук як асоціативний ряд використовує такі образ-

ні компоненти, як суша, море, небо. Ключовим засобом тут є колір, що й персоніфікує їх на тлі графічно однорідної структури. У зазначених роботах абстрактна форма чи мотив відіграють роль асоціативно-імпресіоністичної паралелі. Така модель присутня в гобеленах середини 80–90-х рр. XX ст. Вона передувала появі асоціативно-знакової моделі з її цілеспрямованим застосуванням знака-символу. Ця тенденція відображає інтерес митців до створення твору-тексту.

Так, Т. Ядук-Богомазова вводить у канву гобелена-диптиха 1992 р. «Відлуння віків» архаїчний знак-символ родючості землі – ромб і ромб з крапкою, безпосередньо апелюючи до його значення – відтак відбувається уточнення змісту композиції та скерування процесу сприйняття. Це є основним мотивом посилення ролі знака в системі художнього твору рубежу 1980–1990-х рр. Митців не задовольняло конкретно-предметне зображення, оскільки воно не завжди спроможне відтворити ідею, поняття.

Втрата семантики архаїчного знака в професійному мистецтві часто компенсується появою нового змісту. Художники створюють свою знакову систему або шляхом інтерпретації автентичного зразка, або продукуванням індивідуальної знакової системи.

Знак-символ покладено в основу гобелена О. Левадного «Середохрестя» (1992), у якому текст зображення складається з ряду знаків-символів, таких як хрест, яйце, птах, трикомпонентний поділ вертикалі, використання антитези «чорне – біле». Тут художник близький до позицій абстрактного образу. За визначенням словника. Dictionnaire de poetique et de rhetorique – це загальний термін, що означає спосіб представлення суті буття, способів існування, динаміки предмета чи взаємного розміщення групи предметів [5, 545, 546]. Гобелен О. Левадного у цьому контексті відображає певну світоглядну концепцію.

Паралель «Середохрестю» в образотворчому мистецтві можна віднайти серед багатьох творів кінця 1980-х – 1990-х рр. Наприклад, у графіці І. Боднара, який стержнем своїх композицій неодноразово обирав символіку хреста, по-різному її висвітливши. У композиціях «Трагедія народу» (1988) чи «Пам'яті жертв голоду на Україні 1933 року» (1989) хрест постає символом страждань. На більш універсальний зміст цього знака вказує назва іншого твору І. Боднара – «Вертикалі і горизонталі нашого життя» (1990). Хрест є центральним зображенням-підтекстом цієї композиції. Прикладом авторського формування знакового тексту, не пов'язаного з традиційними знаковими системами є «Взаємозв'язок» (1990) І. Боднара. Тут нанизування безпредметних форм, конкретно не ідентифікованих, слугує певним асоціативним полем для глядача, в якому він може розвивати своє сприйняття. При цьому визначальну роль відіграє назва твору, що диктує кінцевий результат. Звідси ще одна особливість асоціативно-абстрактного образу – назва твору, що виступає активним чинником, подекуди вирішальним у процесі сприйняття такого твору. Оскільки асоціативно-абстрактна модель зображення порівняно із сюжетною (конкретно-предметною) зазвичай багатозначна й мобільніша, її творча мета реалізується в діалозі автора й глядача. Назва твору за цих умов репрезентує сторону художника-автора й визначає систему координат, у межах якої відбувається сприйняття окремого твору. Абсолютизацією такої ситуації можна назвати гобелен Б. Губаля «Історична знахідка» (2000). Художник зводить всю зображувальну ідею твору до індивідуально модифікованого знака. За таких умов твір має перспективу автономного існування у двох системах сприйняття – творця та глядача, єдиним зв'язком при цьому залишається назва.

Окреслені щодо гобелена аспекти розвитку асоціативного образу трапляються й у інших галузях. Наприклад, у живописі засади асоціативно-імпресіоністичного образотворення програмно втілює в життя творча група «Живописний заповід-

ник», заснована 1992 р. Ядро угруповання формують Т. Сільваші, А. Криволап, О. Бабак, О. Животков, М. Гейко, М. Крищенко. За концепцією фундатора угруповання Т. Сільваші, «картина – річ, предмет на стику двох світів. Перетин цих меж – явище мови кольору. Колір – реальність, що належить до царини феноменального». У своїх полотнах Т. Сільваші демонструє занурення в «матерію» кольору, звертається до її тактильних якостей, колір-емоцію, колір-стан, доповнює «колір-дотик». Цю ідею розвиває й О. Животков. Картини художника лаконічно прості і водночас нюансово багаті, безсюжетні, не фігуративні, часто позбавлені будь-яких атрибутів зображення, вони, однак, виражально місткі, просторові та за своєю природою пов'язані з пейзажем. О. Животков не захоплюється експресивними властивостями кольору, надає перевагу тону, лесируванню, що дозволяє на майже однорідному тлі створити ефект багатозначності. Враження доповнює текстура фарби. Засоби, якими автор досягає чуттєвості образу, мають багато спільного з поняттям «текстильності» в гобелені. Як не кожен гобелен є текстильним, тобто сенситивно відчутним, так і не кожне малярське полотно є живописним. У творах О. Животкова ця властивість є пріоритетною та самодостатньою. Подібним ставленням до тканого матеріалу – текстильністю, вирізняються гобелени О. Ковача. Їм властиве органічне поєднання матеріалу й образу, при чому художник досягає імпресіоністичного ефекту, рівноцінного образному наповненню малярських творів вищезгаданих авторів «Живописного заповідника».

Таким чином, «асоціативний напрям», що сформувався впродовж 1980-х рр., привів до зміни художньо-образної моделі українського гобелена. Два шляхи реалізації асоціативного образу, виокремлені в ході даного дослідження – «імпресіоністичний» та «знаковий», існують паралельно у вітчизняному художньому текстилі, однак перевага надається останньому, що відображає тенденцію до створення зображення-тексту. Розвиток цього напряму в декоративному мистецтві, виявляє ознаки т. зв. декоративно-станкового напряму та є ознакою зміни пріоритетів у даному виді мистецтва. У цьому контексті втрачають актуальність сюжетно-тематичні твори.

«Асоціативний напрям» у гобелені засвідчив новий етап його розвитку й пов'язаний зі зміною мистецького покоління, яке сьогодні репрзентує український художній текстиль.

1. *Бєляєва А.* Майстри і майстерність // Образотворче мистецтво. – 1988. – № 4. – С. 25–27.

2. Мистецтво України 1991–2003: Альбом / Упор. Т. Придатко, Г. Скляренко, З. Чегусова. – К., 2003.

3. *Голубець О.* Художнє життя 1970-х – середини 1980-х: втеча у сфери декоративно-прикладного мистецтва // Вісник ХДАДМ. – 2002. – № 2. – С. 62–68.

4. *Калниете С.* Латышский гобелен сегодня // ДИ СССР. – 1987. – № 5. – С. 18–23.

5. *Morier H.* Dictionnaire de poetique et de rhetorique. – Paris, 1981.

ЗМІСТ

Скрипник Ганна. Історія українського мистецтва:
нові наукові контексти та суспільні виклики 3

Кара-Васильєва Тетяна. Ансамбль як цілісна система світобачення 10

АНСАМБЛЬ ЯК ЦІЛІСНА СИСТЕМА СВІТОБАЧЕННЯ

Кара-Васильєва Тетяна. Художньо-функціональна роль літургійного
шитва в ансамблі храму 15

Боньковська Софія. Сакральна металева пластика в системі
храмового комплексу 26

Герус Людмила. Гуцульська великодня паска
(взаємозв'язок функцій з формою та пластикою) 28

Малина Валерій. Структура функцій кам'яного хреста 34

Болюк Олег. Сучасний інтер'єр бойківських церков: проблема художньої цілісності 46

Косміна Тамара. Народне мистецтво в архітектурному
ансамблі традиційного житла 52

Клименко Олена. Українська народна кераміка в ансамблі
традиційного житла: мальована миска 62

Смолій Юлія. Мальовані печі Катеринославщини 1910-х років 70

Студенець Наталя. Стилістика бароко в стінописах
Могилівщини (Подільське Придністров'я) 79

Косицька Зінаїда. Витинанка в ансамблі декору української хати 83

Жоголь Людмила. Формування сучасного інтер'єру засобами мистецтва 87

Андріяшко Василь. Формування інтер'єру громадських споруд Києва
засобами художнього текстилю (1970–1990-ті роки) 91

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО В ХУДОЖНЬОМУ АНСАМБЛІ ТА ПРЕДМЕТНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Степанян Нонна. Роль народного искусства в художественной
культуре (заметки для разговора с коллегами) 99

Федина Оксана. Український костюм кінця XIX – початку XX століття:
теоретико-естетичний аналіз (до 130-річчя від дня
народження Олени Кульчицької) 111

Романова Тамара. Відлуння модерну в українському народному
та декоративному мистецтві (за матеріалами виставки
в Музеї українського народного декоративного мистецтва) 114

Федевич Людмила. Мистецькі прояви традицій українського
бароко і стилістики ар нуво в орнаментиці та формах
глинської кераміки на початку XX століття 119

Бавбекова Ирина. Художественно-функциональная роль вышивки
в убранстве крымскотатарского жилища 125

Костюкова Валентина. Традиційні засоби виконання та техніки
оздоблення народного вишивального мистецтва Київщини XIX–XX століть 127

Локшук Ірина. Художнє ткацтво Рівненського Полісся XX століття
(за матеріалами Березнівського району) 130

Боренько Надія. Фаянсовий декоративно-вжитковий посуд
XIX–XX століть в інтер'єрі народного житла Галичини 133

Несен Ірина. З етнографічної подорожі на Житомирщину:
портрет майстра декоративного різьблення Ананія Бовсуновського 138

Зозуля Ніна. Подільські настінні розписи в Музеї народної
архітектури та побуту України 142

СИМВОЛІКА, ОБРАЗНІСТЬ, ОРНАМЕНТИКА НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Чегусова Зоя. Роль символу, знака, міфу в професійному декоративному
мистецтві України на межі XX–XXI століть 146

Цимбалюк Олена. Театральні костюми-образи за народними мотивами:
морфологічний аспект (на прикладі робіт Дарії Зав'ялової) 152

Сержант Людмила. Витоки символіки форми й орнаменту
кераміки Чернігівщини 157

Коновалова Ольга. Антропоморфні мотиви в традиційному мистецтві України
від давнини до сучасності 165

Яніна Ірина. Вплив східної та західноєвропейської орнаментики
на українське гаптування й вишивку XVII–XVIII століть 170

Істоміна Галина. Особливості орнаментики народної кераміки
Волині в другій половині XIX – упродовж XX століття 175

Поп'юк Ілля. Традиційні народні мотиви в сучасному
ковальстві Буковини 182

Мусатова Ірина. Архаїчні рушники Півдня України (сюжети і семантика) 186

СТИЛЬОВА ПАНОРАМА ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Білякович Ліана. Вплив західноєвропейських барокових тенденцій
на формування української моди в XVII–XVIII століттях 191

Дядюх-Богатько Наталя. Народний стиль у зброярстві Гуцульщини XVIII–XIX століть 199

Жернова Олена. Стилістичні тенденції формотворення
сучасного художнього фарфору (методичний досвід
Одеського художнього училища ім. М. Б. Грекова 1990–2008 років) 204

Ревенок Наталя. Художньо-стильові особливості українського радянського фарфору 207

Федорчук Олена. Бісерний декор українського народного одягу:
давні та сучасні джерела дослідження 211

Яковець Інна. Художній текстиль ручного виготовлення:
історичний контекст і значення у формуванні національної
складової вітчизняної культури 216

Ямборко Ольга. «Асоціативний напрям» як етап модернізації
українського гобелена 1980–1990-х років 222

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО:

матеріали, дослідження, рецензії

Випуск 8, 2008

Рекомендовано до друку вченою радою
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Редактор-координатор: О. Щербак
Редактори: Н. Ващенко, Н. Джумаєва, Т. Зубрицька, Л. Ліхньовська,
П. Рафальський, А. Рокицька, Л. Щириця
Оператори: Н. Бічашвілі, К. Короткова, І. Матвєєва
Комп'ютерна верстка: В. Жигун

Підписано до друку 18.03.2010. Формат 60×84 1/8
Гарнітура Minion Pro. Ум. друк. арк. 13,02
Обл. вид. арк. 11,19

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України