

НАРИСИ З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО



ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

МІНІСТЕРСТВО ВИЩОЇ ТА СЕРЕДНЬОЇ СПЕЦІАЛЬНОЇ ОСВІТИ УРСР

ЛЬВІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІНСТИТУТ ПРИКЛАДНОГО
ТА ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА



ВИДАВНИЦТВО ЛЬВІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ 1969

НАРИСИ З ІСТОРІЇ



УКРАЇНСЬКОГО
ДЕКОРАТИВНО-
ПРИКЛАДНОГО
МИСТЕЦТВА

7С.03
Н28

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:
П. М. ЖОЛТОВСЬКИЙ, Ю. П. ЛАЩУК,
О. О. ЧАРНОВСЬКИЙ

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР —
Я. П. ЗАПАСКО

8-1-3
107-67М

Декоративно-прикладне мистецтво є однією з важливих галузей художньої культури народу. Воно виникло в процесі трудової діяльності людини і нерозривно зв'язане з її життям і побутом. Трудящі маси постійно прагнули зробити своє життя вільним і красивим. Вони з великим смаком прикрашували прості речі домашнього вжитку, одяг, знаряддя праці.

Завжди славилася своїм декоративно-прикладним мистецтвом Україна. До наших днів дійшли численні пам'ятки народної вишивки, одягу, декоративного ткацтва, художньої кераміки, скла, різьби по дереву, розписів, художньої обробки металу, які вражають своїми високими художніми і вжитковими якостями. Розвиток українського декоративно-прикладного мистецтва проходив у тісному зв'язку і взаємному збагаченні з мистецтвом братнього російського народу, з яким воно має багато спільних рис.

Тяжкі, чорні часи поміщицької неволі і капіталістичного гніту не притупили в трудящих почуття прекрасного, не погасили творчого запалу.

Але в минулому вони не завжди могли користуватись здобутками своєї творчої праці — їх привласнювали панівні експлуаторські класи. Феодали і поміщики, а потім капіталістичні ділки і підприємці змушували народних митців працювати на себе, продавали їх вироби з метою власного збагачення.

Широкий простір для розвитку українського декоративно-прикладного мистецтва відкрила Велика Жовтнева соціалістична революція, яка назавжди ліквідувала соціальний і національний гніт, створила сприятливі умови для вільної творчої праці усім народам багатонаціональної радянської країни, забезпечила небувалий розквіт народних талантів.

За п'ятдесят років Радянської влади українське декоративно-прикладне мистецтво досягло небувало високого рівня. Воно розвивалося разом із зростанням нашої країни і на кожному новому етапі соціалістичного і комуністичного будівництва здобувало все нових і нових успіхів. Декоративно-прикладне мистецтво ввійшло в повсякденне життя радянських людей, виховуючи в них високі естетичні смаки.

Вивчення історії українського декоративно-прикладного мистецтва як неодмінної частини народної культури має велике пізнаваль-



не, виховне і практичне значення. «Без ясно-го розуміння того, що тільки точним знанням культури, створеної всім розвитком людства, тільки переробленням її можна будувати пролетарську культуру — без такого розуміння нам цього завдання не розв'язати»¹, — вчив В. І. Ленін.

Мета «Нарисів з історії українського декоративно-прикладного мистецтва» — показати розвиток цього мистецтва від найдавнішого часу до наших днів. Вони побудовані на науково-дослідному матеріалі, значна частина якого вперше вводиться в науковий обіг.

¹ В. І. Ленін. Твори, т. 31, стор. 251.

Працюючи над книгою, авторський колектив мав на увазі перш за все запити студентів вищих та середніх художніх учбових закладів, які гостро відчують відсутність учбової літератури з українського декоративно-прикладного мистецтва. Разом з тим книга може бути корисною для працівників художньої промисловості, народних митців, для всіх, хто цікавиться мистецтвом і любить його.

Нариси написані авторським колективом Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва у співробітництві з науковими працівниками Львівського державного музею етнографії і художнього промислу та інших мистецьких установ.

Р о з д і л п е р ш и й

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ В ПЕРІОД ПЕРВІСНООБЩИННОГО ЛАДУ І ДРЕВНЬОЇ РУСИ

Народне мистецтво виникло в процесі праці та боротьби первісної людини за своє існування. Початки його на сучасних землях України, як вказують археологічні джерела, сягають ще в епоху палеоліту.

Першими пам'ятками народного мистецтва є знахідки з палеолітичної Мізинської стоянки на Чернігівщині. Це прикрашені різьбленими геометричними мотивами вироби з іклів мамонта, орнаментовані фігурки, амулети. В наступну неолітичну епоху розвивається керамічне, ткацьке, деревообробне ремесло, а разом з ним — різноманітна орнаментика.

Багато матеріалу для вивчення мистецтва населення території сучасної України в бронзову епоху дають пам'ятки скіфів, грецьких колоній на півночі Чорноморського узбережжя, а також ранніх слов'янських племен.

Розвиток мистецтва в докласовому суспільстві проходив дуже повільно. Воно мало практичний, прикладний характер і було зв'язане з витвором людської праці — побутовими речами: одягом, керамікою, металевими та дерев'яними предметами, тканинами тощо. Проте саме в цю пору виникли ті принципи художнього формотворення та орнаментики, які протягом довгого часу лежали в основі народного декоративно-прикладного мистецтва.

Формування класового суспільства, утворення древньоруської держави позначилися на розвитку усіх видів мистецтва, зокрема декоративно-прикладного. Цьому в значній мірі сприяв процес відділення ремесла від землеробства. Ремісництво зосереджувалося в древньоруських містах, які з'являються в VII—VIII ст. Виникнення феодального суспільства внесло глибокі зміни в розвиток прикладного мистецтва. Житло, одяг, побутова обстановка панівної верхівки почали відрізнятися від народних не тільки багатством, але й стилем художнього оздоблення.

Оригінальні пам'ятки народного та декоративного мистецтва часів первіснообщинного ладу і древньої Русі збереглися далеко не завжди. Великі прогалини заповнюються посередніми джерелами — літературними та



іконографічними свідоцтвами — лише в незначній мірі. Тому історію розвитку окремих видів народного та прикладного мистецтва можемо простежити з відносною повнотою.

ОДЯГ

Найдавніші археологічні знахідки, які дають нам відомості про певні художні якості одягу, належать до VII—VI ст. до н. е. Це численні зображення на вазах, прикрасах, зброї скіфських племен, що дозволяють скласти уявлення про вбрання скіфів, яке виготовлялося із шкіри і тканини. Чоловіки носили коротку шкіряну накидку з короткими рукавами або безрукавку по боках з прорізами, облямовану хутром, підперезану поясом, вузькі шкіряні штани або широкі шаровари, очевидно з вовняної тканини, що заправлялися у шкіряні чоботи. Голову покривав своєрідної форми шкіряний або повстяний башлик.

Жіночий одяг складався з довгого широкого плаття, зібраного біля шиї і на рукавах та підперезаного в талії. Поверх носили халат з довгими вузькими рукавами. Головним убором служив очіпок-кокошник, на який накидалося покривало, прикрашене каймою із золотих нашитих бляшок.

З пам'яток древньої слов'янської культури слід відзначити срібні фігурки Мартинівського скарбу, знайденого на території Черкащини, в яких дослідники вбачають зображення східних слов'ян (VI—VII ст.). У цих фігурках привертає увагу чоловічий одяг: широка сорочка з довгими рукавами, вузькі, порівняно короткі штани. На грудях і рукавах сорочка має широку вишивку, в талії підперезана поясом. Таке вбрання характерне для всього населення Подніпров'я протягом багатьох наступних століть¹.

Одяг древньоруського селянина складався з полотняної сорочки-косоворотки, підперезаної вузьким шкіряним поясом. Штани заправлялися у високі чоботи, а при взутті типу сандаліїв обмотувалися онучами. Верхнім одягом служили овчинні хутра.

Про жіночий одяг можна судити лише на основі прикрас, які дають підставу припускати, що цей одяг відзначався високою мистецькою якістю. Прикраси, зокрема різноманіт-

ні своїми формами ковтки, були необхідним атрибутом одягу древньоруської жінки. Особливо багатими були головні убори, в яких жінка виявила високе естетичне почуття.

Слід відмітити, що вже в період древньої Русі одяг селян, рядових громадян, дрібних купців різко відрізнявся від одягу феодалів і знаті.

Простолюд користувався конопляними, льняними, вовняними тканинами, а також хутром, і його одяг мав білий і сірий колір. Вбрання багатих людей, князів, бояр, дружинників виготовлялося з яскравих привізних тканин з Візантії та Криму. Поряд з шовком завозилися різноманітні парчі, золоті і срібні тканини.

Про одяг панівних класів древньоруської держави дає уявлення мініатюра «Изборника Святослава» 1073 р., на якій зображено князівську сім'ю. Князь Святослав одягнений у довгий плащ з парчевої матерії, облямований широкою золотою лиштвою з дорогоцінним камінням. Каптан Святослава з вузькими рукавами, підперезаний широким поясом. Княгиня у верхньому довгому одязі з широкими рукавами, підпоясана золотим поясом. Одяг на шиї і грудях облямований широкою каймою з дорогоцінним камінням. Голова пов'язана хусткою, кінець якої спадає до пояса. Сини Святослава у хутряних шапках, у довгих сорочках, оздоблених низом кольоровим орнаментом. Поверх сорочок одягнено тунікоподібне вбрання малинового кольору.

ВИШИВКА

Про існування вишивок на території сучасних українських земель в давні часи свідчать стародавні історики, зокрема Геродот, та різні матеріали археологічних розкопок. Так, у могилах перших століть нашої ери були знайдені залишки вовняного одягу, прикрашеного багатоколірними вишивками. На одній з таких вишивок видно червоний і жовтий кольори.

На різьбленому диптиху IV ст. «варвари» — слов'яни, які підносять дари імператору Констанцію, зображені в одягу, багато прикрашеному вишивкою; узорі складаються з сітки ромбів.

Сорочки з вишитою до пояса манишкою бачимо на срібних чоловічих фігурках VI ст. з Мартинівського скарбу на Черкащині, а

¹ Б. Д. Греков. Київська Русь. К., 1951, стор. 368; Нариси стародавньої історії Української РСР. К., 1957, стор. 348.

також на бронзовій статуетці з околиць Хорола на Полтавщині, яка належить до VI—VII ст. н. е.

Вишиті сорочки такого ж типу існували і в період Київської Русі, про що свідчить срібний браслет роботи київських майстрів з так званого Тверського скарбу з зображенням чоловічої постаті. Масове розповсюдження вишивок на чоловічому одязі підтверджується літописами, а також зображеннями на фресках Софійського собору у Києві. Є відомості про запровадження княгинею Анною Мономахівною навчання вишивальному мистецтву в монастирських школах.

На широке застосування вишивки в древньоруському побуті вказують, зокрема, оповідання араба Ібн-Фадлана про слов'яноруський похоронний обряд, в якому згадується, що лавку, виготовлену для погребної церемонії, вкривали вишитими килимами.

Про існування вишивки на території сучасних південно-українських земель свідчать численні «кам'яні баби» (X—XI ст.), на яких чітко позначені вишивки на уставках, манжетах та подолах одягу. Зображений на них геометричний узор, переходячи від покоління до покоління, зберігся до наших днів і зустрічається в сучасних народних вишивках.

На ряді тканин, що збереглися у вигляді невеликих фрагментів, добутих під час розкопок Десятинної церкви у Києві, виразно виступають вишивані узори на зразок рядків ламаних ліній, сітки ромбів, «есів» та подвійних кружечків. На деяких з них, наприклад на фрагменті з узорами «есів», ясно позначається техніка вишивання — ланцюжка.

З поховання X—XI ст. біля с. Городниці над Дністром видобуте шите «чільце» — налобник — прикраса жіночого одягу. Головний геометричний елемент цього узору також часто зустрічається в сучасній народній вишивці.

ЗОЛОТОШВЕЙНИЦТВО

Особлива різновидність вишивання — шиття пряденим золотом — зв'язане виключно з побутом панівних верств суспільства. Воно виникло на основі народного вишивання, що віддавна було поширене у слов'янських народів. Золоту чи срібну нитку накладали поверх тканини на площу узору паралельними рядками і прикріпляли її в багатьох місцях шовковою ниткою.

Тонкий срібний, срібно-позолочений чи золотий дротик, необхідний для одержання пряденого золота чи срібла, виготовляли місцеві ювеліри.

Техніку шиття «в прикріп» спостерігаємо на фрагментах прикрас одягу XI—XII ст., знайдених під час археологічних розкопок у Білогірці на Київщині. Там виявлено багато поховань, в основному жінок князівського чи знатного походження.

Про шитий золотом одяг є чимало згадок у літописах. Так, в одному з записів, датованому 1252 р., вказується, що князь Данило носив «кожюх же оловира грецького и кружевы златыми плоскыми ошит и сапоги зеленого хъеза шиты золотом»¹.

Існують літописні відомості X ст. про завезені з Візантії до Русі «узорочья» (вишиті золотом сорочки). Чимало таких прикрас отримав у 908 р. Олег після переможного походу на Візантію, а відправлені ним у 912 р. для укладення миру з Візантією послани отримали від царя Леона князівські золотом шиті каптани, що називалися «фофудьями»².

Говорячи про дорогоцінні прикраси для храмів у Володимирі, Любомлі та інших містах, літописець неодноразово згадує такі речі, як «платцы оксамитные, шиты золотом с жемчугом»³.

КИЛИМАРСТВО

Збереглися відомості про вживання в побуті східних слов'ян узорних тканин, зокрема килимів. У древньоруських літописах досить часті згадки про використання килимів у похоронному обряді. Як сказано в Лаврентієвському літописі під 977 р., тіло вбитого Олега «вынесоша и положиша на ковре»⁴. Померлих або вбитих князів Володимира (1015), Василька (1097), Андрія Боголюбського (1175) теж клали на килими.

Килимами також застеляли долівку. В згаданому літописі під 1100 р. є розповідь про те, як на з'їзді князів у Вітачеві Володимир Мономах говорив до Давида Ігоричева: «Да

¹ Летопись по Ипатьевскому списку. Изд. Археологической комиссии, СПб., 1871, стор. 541.

² Там же, стор. 23.

³ Там же, стор. 608—609.

⁴ Летопись по Лаврентьевскому списку. Изд. 3-е Археологической комиссии, СПб., 1897, стор. 73.

се еси пришел и седиши с братьею своею на едином ковре»¹.

Килими згадуються в древньоруських билинах та історичних піснях.

Широке використання килимів у князю пору дає підстави думати, що їх виробляли на місці. Крім того, килими, поряд з іншими коштовними тканинами та одягом, завозилися з сусідніх країн, головним чином з Греції і Померанії.

Про техніку виготовлення та оздоблення древньоруських килимів щось певне сказати важко. Можна лише припустити, що це була так звана килимова техніка — найстаріша ткацька техніка, яка примикає до звичайного плетіння. Прикрашалися килими, як свідчать їх зображення на фресках Кирилівської церкви в Києві, простим геометричним орнаментом.

МЕБЛІ

Речові зразки меблярства древньої Русі до наших днів майже не дійшли. Про характер тогочасних меблів можна говорити в основному на підставі скупих письмових, іконографічних джерел, або спираючись на речові пам'ятки пізнішого періоду, в яких збережено старі форми.

З письмових документів древньоруського періоду дізнаємося, що в побуті феодальної знаті вживалися такі меблі, як столи, стільці, лави, ліжка. Ліжка мали кілька назв: ложе, постіль, кровать, одр, які свідчать про різне вжиткове призначення цих предметів. Зокрема відомо, що одр — ліжко, яке застосовувалося в похоронному обряді. Одяг зберігали в скринях («коробиці»).

Літописи відзначають красу і коштовність княжих престолів. Наприклад, престол київського князя був пишно прикрашений дорогоцінним камінням. Галицькі князі мали золоті престולי. Дуже коштовними були предмети хатнього обладнання феодалів, які часто оздоблювалися не лише благородними металами і дорогоцінним камінням, а й слоновою кісткою.

Як свідчить іконографічний матеріал, форми меблів того часу перебували під певним впливом візантійського та романського стилів.

¹ Летопись по Лаврентьевскому списку, стор. 264.

РІЗЬБА ПО ДЕРЕВУ

На землях сучасної України населення віддавна займалось обробкою дерева. З нього будували будинки, виготовляли різні предмети домашнього і господарського призначення, які нерідко прикрашалися різьбою.

Перші відомості про дерев'яний посуд, яким користувалися скіфи, що населяли південну частину сучасної території України, подає нам грецький історик Геродот (V ст. до н. е.) в описі Скіфії. Великий ківш і черпак, знайдені під час археологічних розкопок кургана Солоха біля с. Великої Знам'янки на Запоріжжі (IV ст. до н. е.), є одними з ранніх зразків дерев'яного посуду, прикрашеного накладною золотою бляхою з витисненими орнаментальними мотивами у вигляді риби.

Тваринні орнаментальні мотиви та людські зображення на золотій накладній блясі виявлені на скіфських дерев'яних налущках («горитах») з Чортомлицького та Мелітопольського курганів (IV ст. до н. е.).

Дерев'яні похоронні ложа з Чортомлицького кургана і Кульобської могили та дерев'яний саркофаг з розкопок гірського хребта Юз-Оба біля Керченської протоки (IV ст. до н. е.) свідчать, що в ті часи дерев'яні вироби прикрашали також поліхромним малюванням та інкрустацією металом, склом, бурштином, слоновою кісткою та різноколірними породами дерева.

Сармати, які заселяли південні землі сучасної території України в перших століттях нашої ери, приділяли велику увагу кольору в оздобленні дерев'яних виробів, поєднуючи золоті та срібні накладні пластинки, гравіровані стилізованою орнаменталією, з інкрустацією різноколірним дорогоцінним камінням і склом.

Древні слов'яни прикрашували свої дерев'яні святилища плоскою рельєфною ажурною і фігурною різьбою.

В Київській Русі була розвинена монументальна дерев'яна скульптура. Літопис Нестора розповідає, що київський князь Володимир «постави кумиры на холму, вне двора теремного: Перуна древяна, а главу его сребрену, а ус злат, и Хърса, и Даждьбога, и Стрибога, и Сиамарьгла, и Мокошь»¹. Таким чином, у

¹ Летопись по Лаврентьевскому списку, стор. 77. Хорс, Даждьбог, Сварог, Сиамагрт — імена бога сонця у різних слов'янських племен. Перун — бог грози, Мокошь — богиня ткацтва і водної стихії.

Рис. 1. Деталь срібної оправы рогу з Чорної могили у Чернігові. X ст.



древнім місті Києві за часів князя Володимира стояло шість дерев'яних монументальних статуй, які зображали язических богів.

Той самий літописець зазначає, що в побуті населення Київської Русі вживалися дерев'яні вироби (бочки, миски, ложки і т. п.), які також часом були прикрашені плоскою різьбою та інкрустацією. Залишки таких виробів (дерев'яні миски) знайдено під час розкопок Райковецького городища на Житомирщині.

Археологічні розкопки виявили багато різноманітних металевих інструментів для обробки дерева (сокири, ножі, долота, сверла і т. п.), які переконливо свідчать про широкий розвиток цієї галузі народної творчості в Київській Русі.

Отже, в найдавніші часи на території сучасних земель України було широко розвинене виробництво різноманітних предметів з дерева, які нерідко прикрашалися різними видами різби та інкрустацією різноколірними породами дерева, металом, склом, слоновою кісткою, бурштином і т. п. Для оздоблення дерев'яних виробів деколи застосовувалося поліхромне малювання та накладання золотих і срібних пластинок з витисненими і гравірованими орнаментальними мотивами та фігурними зображеннями.

Під час феодальної роздрібненості і татарських нападів в XIII—XV ст. центри художніх ремесел перемістилися зі східних земель України на західні. Основним центром стала Галицько-Волинська земля, до якої, як сказано в Галицько-Волинському літописі під 1259 р. «идяху день во день уноты и мастера всяции бежаху изъ Татаръ, седельницы, и лучницы, и тутьницы, и кузнецы же-

лезу и меди, и сребру, и бе жизнь и наполнышася двory окрестъ града, поле и села»¹.

Визначним митцем-рїзбярем того часу був «хитрець Авдій, иже украсы церковъ резьбой в городе Холме». Під його керівництвом в 1260 р. було виконано багато робіт, прикрашених рельєфною і об'ємною різьбою, не лише в камені, а й в точеному і золоченому дереві, про що згадує Галицько-Волинський літопис такими словами: «оть древа красна точень и позлащень дне и вне, дывлению подобень»².

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА МЕТАЛУ

Художня обробка металу була віддавна одним з найбільш поширених, багатих та розгалужених видів художнього промислу на землях сучасної України. Початки її сягають ще в часи родового устрою. Кургани скіфської знаті зберегли численні вироби з золота, срібла, бронзи. Поруч з предметами характерного суто скіфського звіриноного стилю зустрічаємо також твори майстрів з грецьких причорноморських колоній, зокрема знамениту чортюлицьку та кульобську вази, гребінь з кургану Солоха та багато інших високохудожніх речей.

У древніх слов'ян художнє метальєрство було відоме в таких формах, як різноманітне лиття — бронзові фібули, срібні фігури людей (найбільш характерні з Мартинівського

¹ Волинско-Галицкая летопись, составленная с концом XIII в. Львов, 1871, стор. 93.

² Там же, стор. 94.

скарбу на Черкащині), бронзові предмети побуту, прикраси та амулети (рис. 1). Існували також монументальні металеві статуї слов'янських богів.

Особливо розкішними були металеві вироби часів Київської Русі, які прикрашали побут панівного класу суспільства. Майстри виробляли найрізноманітніші речі — від пишних княжих діадем та вінців до браслетів та пернів, від дорогоцінних оправ для зброї до предметів церковного вжитку. Назвемо хоча б литі бронзові люстри, рукомийники, золоті і срібні діадеми та колти з дорогоцінною перегородчастою емаллю¹, браслети, застібки, амулети-змійовики. Високохудожні вироби виготовляли куванням, штампуванням, оздоблювали гравірованим малюнком, зерню, емаллю, черню. Широко застосовувалася техніка філіграні².

Серед речей нового християнського культу були дуже поширені бронзові хрести — енкалпіони, різні образки. Сюди ж належали золоті образки з перегородчастою емаллю на княжих діадемах та на дорогоцінних оправах церковних книжок, зокрема на оправі відомого Мстиславового євангелія, та інші пам'ятки, що свідчать про пишність, якою оточувала себе християнська церква.

В орнаментативній дерев'яній метальєрства бачимо різні як геометричні, так і рослинні та тваринні форми, що нерідко мають певне ідейне значення. Це — різні варіанти дерева життя, віщих птахів, емблеми та зображення, зв'язані з християнським культом. У художньому оздобленні вирізняються мотиви, взяті з народного мистецтва, а також орнаментальні форми та прийоми, які виникли внаслідок взаємодії з високорозвиненим мистецтвом Візантії.

КЕРАМІКА

На території України гончарство зародилося в епоху неоліту (V—III тисячоліття до н. е.). Невеликі, круглі, схожі на горщики посудини ліпили в руках, випалювали на полум'ї

¹ Перегородчаста емаль — особлива техніка, за якою на золоту пластинку накріплюються по відповідному рисунку вузькі золоті стрічки. Секції, розгороджені цими стрічками, заповнюються різноколірною скляною масою. Після випалу виріб старанно шліфують.

² Філігрань — техніка виготовлення ювелірних виробів з золотого, срібного та мідного тонкого дроту.

багаття. Ці предмети мали спочатку гостре дно, — очевидно, їх ставили в пісок — згодом, під кінець неоліту, вони отримують плоске дно та добре виведені вінця.

Першим видом орнаменту на цьому посуді були жолобчасті прикраси у формі рисок, зигзагів, ямок. Пізніше знаходимо відтиски орнаментального штампу, наколи, прикраси, створені гребенем.

Високим мистецьким рівнем відзначалися вироби так званої трипільської¹ кераміки (2500—2000 рр. до н. е.), поширені на Правобережній Україні. В той час уже існувала піч горен. Трипільські майстри ліпили горщики, тази, миски, глечики, ковші. В орнаменті, спочатку ритованому, пізніше мальованому глинами білого, жовтого та коричневого кольорів, панують ритмічно побудовані круги, овали, смуги, спіралі, що утворюють пояски, а також зображення тварин і людей. Двоплавні силуетні розписи виконані з глибоким розумінням специфіки матеріалу та великим декоративним хистом. Трипільці робили також статуетки — здебільшого зображення жінок, які мали чіткі узагальнені форми.

В II тисячолітті до н. е. племена, що жили на просторах Східної та Центральної Європи, прикрашали ліпний посуд відтискуванням шнурка, внаслідок чого і отримали в науці назву племен «шнурової кераміки». Значного поширення набуло тоді виробництво великих посудин з двома вухами і вузьким горлом, так званих кулястих амфор, а також мисок, кубків, чаш та тюльпановидних глечиків. Ці племена вже вміли виготовляти сиву (обдимлену) кераміку, яка створювалася шляхом особливого випалу. Обдимлювання робило черепок твердішим, значно зменшувало просочування рідин крізь стінки.

Специфічним для такого сивого посуду є лискований (гладжений) розпис сивого підсушеного черепка за допомогою камінчика, кістки, зуба, які залишали на матовій поверхні блискучі смуги.

На початку залізного віку (VIII—VII ст. до н. е.) у скіфських племен, які заселяли степову і лісостепову смугу сучасної України, ремесло відокремлювалося від землеробства, що сприяло вдосконаленню керамічного виробництва.

¹ Термін походить від назви с. Трипілья на Київщині, де вперше було виявлено залишки цієї пізньонеолітичної культури.

Скіфські горщики зберігають тюльпано-видну форму, на плечах мають карбований валик, по краях — проколи. З'являються миски з вигнутими всередину краями. Столовий посуд відзначається нижніми лискованими та витисненими орнаментами, що зосереджувалися здебільшого в його верхній частині.

В античних містах північного Причорномор'я Ольвії, Тірі, Херсонесі також існувало керамічне виробництво з витонченими, схожими на грецькі, розписами. Майстри Ольвії виготовляли багато теракотових статуеток.

Ранньослов'янська кераміка кінця I тисячоліття до н. е.—початку I тисячоліття нашого літочислення, що дістала назву «полів поховань», є прямим попередником української народної кераміки. В ній відрізняємо дві групи: першу складає кухонний посуд — горщики і банкподібні посудини, що нагадують скіфські вироби, другу — старанніше виготовлений столовий посуд — миски, кухлі, глеки з гарною гладженою орнаментикою у вигляді ліній, кривуль, решіток.

В II ст. н. е. на просторах Поділля і Верхнього Подністрів'я з'являється ручний гончарський круг, який звукує і витісняє ручне ліплення посуду. Посудини, створені на гончарському крузі, відзначалися тонким черепком, багатством і вишуканістю форм. Найхарактернішими були різноманітні старанно гладжені миски, часто рясно орнаментовані. Крім мисок вироблялося багато дзбанків з високою шийкою, кубки, опуклобок горщики з відігнутими вінцями, зерновики-корчаги, іноді дуже великих розмірів.

Особливо старанно прикрашувався столовий посуд: рельєфні валики, часто з накарбованими ямками і мережкою, доповнювалися гладженими мотивами — смугами, кривулями, решітками, поясками, зубцями.

Висока культура ранньослов'янських гончарів була основою, на якій розвивалася кераміка в період Київської Русі та феодальної роздрібненості. Багато дечого з тієї епохи, наприклад форма миски, що побутує на Наддніпрянщині, або конструкція горнів, дійшло без змін до наших днів.

У період Київської Русі найпоширенішим видом продукції були кухонні горщики. Виготовляли також миски, макітри, глеки, полумиски, черпаки, світильники, рукомийники, великі посудини для зберігання продуктів харчування тощо. Горщики були видовжені, схожі на сучасні слоїки. Амфора перетворювалася в українську тикву — корчагу (рис. 2):

стала широкою, отримала плоске дно та одне вухо. Глиняних мисок робили небагато.

Міські гончарі виготовляли відносно мало столового посуду, який за своєю якістю та мистецькими ознаками поступався перед виробами попередньої епохи — черняхівської кераміки. Це можна пояснити тим, що в побуті міського населення були дуже поширені металеві, а також дерев'яні тарілки та блюда. Міський гончарний посуд був сивим, мав здебільшого ритовані та наколювані узорі. Верхня частина горщиків та корчаг оздоблювалася рисками, ямками, а також широкими хвилястими смугами, створеними гребінцем, які часто прикрашали предмет суцільно. Незначна частина предметів вкривалася ясно-зеленою свинцевою поливою.

Починаючи з X ст., в містах розвивається будівельна кераміка. Виростають величні храми та оборонні споруди з плоскої цегли. Стіни і долівки храмів та жилих будинків вистелюють фігурними керамічними плитками, вкритими емалевою поливою жовтого, синього, зеленого і коричневого кольору.

Плитки з Білогородки на Київщині мали червоне тло, на якому бачимо білі, жовті, сині і зелені лінії, кривулі, кола, квіткові мотиви або мармуровидний орнамент, що нагадував пізнішу «фляндрівку».

Галицькі майстри під впливом високо розвиненої у верхів'ях Дністра плоскорізьби по каменю створювали на керамічних облицювальних плитках рельєфні мотиви. Серед



Рис. 2. Корчага з Чернігова. Київська Русь.

гнутих елементів часто знаходимо візерунки птахів та звірів, споріднені з мотивами графіки та художньої обробки металу XIII—XIV ст.

В склепіння древньоруських храмів вставляли великі глеки без вуха — «голосники», які служили резонаторами і полегшували вагу мурування.

У період монгольської навали міське гончарство занепало. Сільське ж не зазнало знищення і пронесло свої традиції в пізніші віки.

ГУТНЕ СКЛО

В древньоруський період виникає новий вид міського ремесла — склярство. Складуви виготовляли різні прикраси, головним чином браслети, які дуже часто покривалися різнобарвними малопрозорими скляними масами, що збільшувало їх кольорову гаму.

Чудову сторінку в історії древньоруського склярства вписало масове виробництво різнобарвних смальт для мозаїк. У смальтах захоплює надзвичайно багата і специфічна палітра кольорів, що вказує на великий досвід склярів у виготовленні матеріалу та застосуванні барвників.

Переломний момент у розвитку склярства — освоєння техніки видування — в древній Русі настав в XI ст. До цього часу належать перші знахідки видувного скла. Хоча

протягом наступних двох століть продовжується виробництво речей з глухого кольорового скла, все ж воно поступово відходить на другий план. У зв'язку з освоєнням техніки видування щораз все більшого і більшого значення набуває основна якість скла — прозорість. Ремісники починають виготовляти скляні віконні шибки та посуд для пиття.

Знайдені посудини X—XIII ст. свідчать про розвиток техніки цього виробництва. Найпримітивнішими були кулясті пляшечки з довгою шийкою типу сучасних лабораторних колб. Іноді вони мали форму пузиря, іноді були з плоским приплющеним денцем. Циліндрична склянка, що закінчується вгорі розтрубом, демонструє дальший розвиток форми.

Особливий інтерес викликають тонкостінні тюльпановидні келишки із специфічно відформованим денцем, яке одночасно править за ніжку посудини. До них близькі за способом виготовлення і оздоблення видовжені посудини типу стопок, які також були широко розповсюджені.

Під час татаро-монгольської навали виробництво скла дуже занепадає і поволі відроджується у наступних століттях.

Високий і всебічний розвиток художнього ремесла в древній Русі створив той плідний ґрунт, на якому в наступний період зростає декоративно-прикладне мистецтво трьох братніх східнослов'янських народів — російського, українського і білоруського.

Р о з д і л д р у г и й
УКРАЇНСЬКЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ
МИСТЕЦТВО XIV—XVIII ст.

У XIV—XV ст. на території Східної Європи проходив процес формування трьох братніх східнослов'янських народностей: російської, української і білоруської. Він був викликаний насамперед розвитком продуктивних сил і посиленням економічних зв'язків у північно-східних і південно-західних руських землях.

Українська народність складалася на спільній території південно-західної частини Русі — на Київщині, Переяславщині (нинішній Полтавщині), Чернігівщині, Волині, Поділлі, в Галицькій землі, на Закарпатті і Буковині. Територія ця одержала назву України.

Процес становлення української народності, розвиток її економіки, культури і мистецтва проходив у дуже несприятливих умовах. У XIV ст. більша частина українських земель була захоплена литовськими, польськими та угорськими феодалами, зазнавала спустошливих набігів татарів. Але народ не корився колонізаторам. Він самовіддано боровся за свою незалежність, зберігав і розвивав свою культуру та мову.

Величезне значення для історичної долі українського народу у ті тяжкі часи мало утворення на сході могутньої Російської централізованої держави. Російський народ першим скинув ярмо татаро-монгольського іга, у жорстоких битвах відстояв свою свободу. Російська централізована держава з самого початку виникнення стає опорою братніх українського і білоруського народів в їх боротьбі за національну незалежність, за створення своєї національної культури, самобутнього мистецтва.

Розвиток українського декоративно-прикладного мистецтва XIV—XVIII ст. можна поділити на три етапи. Перший етап (XIV—перша половина XVI ст.) — це період становлення, формування специфічних рис українського декоративно-прикладного мистецтва, в якому ще досить відчутні традиції древньоруського художнього ремесла. Другий етап (друга половина XVI—перша половина XVII ст.) зумовлений посиленням національно-визвольної боротьби українського народу за возз'єднання України з Росією і характеризується розквітом міського ремесла, заснуванням ремісничих цехів. Третій етап (друга половина XVII—XVIII ст.) — період





Рис. 3. Вбрання
літньої селянки.
XVIII ст.

значного економічного і культурного піднесення України, особливо у возз'єднаних з Росією областях, формування української нації, інтенсивного розвитку народного мистецтва і художнього ремесла, зростання великих мануфактур.

Пам'ятки декоративно-прикладного мистецтва, що збереглися до нашого часу, розподілені між цими етапами нерівномірно. Зрозуміло, найменше їх дійшло до нас з початкового періоду розвитку українського декоративно-прикладного мистецтва і значно більше з кінця XVII і особливо XVIII ст.

Збереглися переважно добротніші і коштовніші речі, які обслуговували потреби панівних верств українського суспільства — феодалів, духівництва, заможного міщанства. Про них частіше згадується в різноманітних тодішніх документах: актах, описах майна, хроніках тощо. Вироби прикладного мистецтва, якими користувалися селяни і бідніше міщанство, виготовлялися не з коштовних матеріалів, а з дерева, глини, простих тканин і, природно, не могли бути довговічними. Проте, розглядаючи речі панського побуту — дорогий одяг, меблі, шиті золотом і сріблом тканини, ювелірні вироби, гобелени, — ми не повинні забувати, що все це виготовлялося переважно руками селян та міських цехових майстрів, які хоч і змушені були зважати на естетичні смаки панівних класів, але вкладали в них своє здорове, народне світосприймання і високе художнє почуття.

Декоративно-прикладне мистецтво XIV—XVIII ст. було мистецтвом ручної праці. Кожна виготовлена майстром річ — оригінальний, неповторний твір. Вироби народного мистецтва, цехового ремесла і мануфактурного виробництва вражають багатством і різноманітністю форм, вигадливістю і красою оздоблення, становлять цінне надбання української художньої культури.

ОДЯГ

У період розвитку феодально-кріпосницьких відносин та утворення української народності одяг починає набирати національних рис. У різних соціальних верств тодішнього суспільства він мав специфічні особливості, що виявлялися в матеріалі, крою, колориті та прикрасах.

Краса і колоритність, національні риси українського вбрання в значній мірі визначалися тонким смаком і великим художнім обдаруванням його творців — простих ткачів і кравців, вишивальниць та ювелірів, які створювали і вигадливо-пишний ансамбль панського одягу, і скромний, але красивий одяг селян, міщан, завжди керуючись високими мистецькими традиціями свого народу. Завдяки цьому український одяг придбав неповторну своєрідність і художню цінність.

Відомості про український одяг XV—XVI ст. містять такі джерела, як зображення на іконах, описи в літературних пам'ятках,



Рис. 4. Вбрання селянської дівчини.
XVIII ст.

особливо в мемуарах мандрівників, послів, у ділових актах та документах. Проте цих відомостей не досить, щоб дати загальну характеристику розвитку українського вбрання в той період. Вони дозволяють встановити лише його типи для окремих місцевостей і не завжди для всіх верств населення.

Селянське вбрання виготовлялося з домотканого полотна і сукна. Наприкінці XVI і початку XVII ст. до складу жіночого одягу Прикарпаття входили доморобна сорочка, спідниця з фартухом, безрукавка (камізелька), очіпок і шкіряні постоли (ходаки). Комплект чоловічого одягу складався з полотняної сорочки і штанів. Сорочку носили поверх штанів і підперізували ременем. Верхнім одягом служили різного крою сіряки типу свити.

Більш докладні відомості дійшли до нас про народний одяг Наддніпрянщини (Лівобережна Україна) другої половини XVIII ст. Тут до складу чоловічого одягу входила домоткана сорочка з прямим розрізом напереді і вузькою круглою обшивкою. Сорочка зав'язувалася двома стрічками і мала широкі рукави з вузькою смужкою вишивки на місці шва. Низ рукавів також прикрашала вишивка. Такому типові сорочки відповідали широкі штани-шаровари, стягнені очкуром. Внизу вони збиралися в зморшки. Взував селянин шкіряні постоли.

Значно багатшим був жіночий селянський одяг. Крій і силует надавали йому своєрід-



Рис. 5. Селянське жіноче вбрання. XVIII ст.

Рис. 6. Міщанський чоловічий одяг. XVIII ст.



ного стилю і національного звучання. Сорочка мала прямий розріз напереді і зав'язувалася стрічками. Відкриті рукава прикрашалися вгорі вузькою вишивкою. Вовняна клітчаста плахта, легко зібрана в поясі а низом розширена, надавала силуету дзвоноподібної форми. Перед плахти прикривався запаскою-фартухом. На голові жінка носила характерну для Чернігівщини намітку-серпанок, прикрашену на кінцях стрічковим вишиттям. Взуттям служили чоботи на низькому каблучі з підківками (рис. 3).

Своєрідними особливостями й мистецькими якостями відзначався святковий одяг селянських дівчат, більш колоритний і багатий на прикраси, ніж вбрання літніх жінок. Низ сорочки мав виткану лиштву, яку завжди було видно з-під вовняної ткани в клітку плахти. Поверх плахти носили шовкову запаску. Одяг доповнювався вінком живих квітів та намистом з коралів і дукачів (рис. 4).

Одяг міських жителів — ремісників, торговців та інших, на формуванні якого позначилися їх побутові умови, характер заняття тощо, значно відрізнявся від селянського. Він був більш різноманітним. Поряд з домотканими, виготовленими з досить тонкої пряжі тканинами вживалися мануфактурні — сукна, перкалі тощо.

Безперечно, і в самих містах населення одягалася неоднаково. Але різниця була не в крою вбрання, а в тканинах, з яких воно виготовлялося.



Рис. 7. Вбрання молоді української шляхтянки. XVIII ст.



Рис. 8. Вбрання української шляхтянки. XVIII ст.

Своєрідними особливостями відзначався верхній одяг міщанства, на різноманітність якого вказує багата термінологія: жупан, капота, кунтуш, чемерка, делія, бекеша, опанча. Жупани шилися з сукна, кроїлися до талії і мали ззаду фалди, комір — відкладний або стоячий, на рукавах вилоги, підбиті червоним сукном або узорчатою тканиною. На грудях, рукавах і вздовж швів жупани прикрашувалися шовковою тасьмою або шнурками.

Подібна до жупана кроєм, але бідніша на прикраси капота. Вона шилася із зборками і широкими полами, що глибоко заходили одна на одну. Жупан і капота підперізувалися тканими золотолитими поясами, іноді французького або перського походження.

У порівнянні з жупаном і капотою значно багатше прикрашалася чемерка, в основі якої затримався крій селянської свити.

Зимові форми одягу — хутро, делія, шуба, бекеша — здебільшого підбивалися хутром. Хутро шилося з вузькою талією і відкладним коміром. Поверх нього носили наопашки делію з довгими рукавами. Серед подільських міщан була поширена бекеша, покрита сукном, із смушковим коміром. Побугували також кожухи з сірими або чорними смушковими комірами.

Дуже різноманітними були головні убори міщан. Це перш за все шапки з сірих кримських смушків, куниць, видри, лисиці з висо-

ким суконним або камковим верхом. Міщани одягали також і гостроверхі кучми, конфедератки і т. п. Влітку носили кайстрові (фетрові) капелюхи з широкими крисами.

Досить своєрідний одяг українських міщанок. Сорочка, як і у селянок, шилася з доморобного полотна з підточкою у долішній частині, але рукава її ніколи не вишивалися. Дівочі сорочки на зап'ясті прикрашалися узорним морщенням (брижами). Поясним одягом була довга, до самих п'ят спідниця з фалдами і прорізом на боці.

Міщанки центральних областей України, як і багаті селянки, носили спідниці із шнурівкою, що прикривалися спереду вузькою (в порівнянні з селянською) запаскою-фартухом. Верхнім одягом служив різноколірний суконний або китайковий каптан, часто облямований парчею. На намітку накладали смушкову шапочку («кораблик»). Крім того, заміжні міщанки вживали шапочки різної форми, облямовані соболями. З прикрас носили намисто.

Дівочий одяг міщанок складався з сорочки з скромною вишивкою і вибіяченої спідниці із шнурівкою, яка прикривалася напереді шовковою запаскою. З прикрас вживали коралі і ковтки. Дівчата ходили з відкритою головою і розпущеним волоссям, прикрашеним віночком з стрічками. Взуттям служили шкіряні чоботи.



Рис. 9. Селянське вбрання. XVIII ст.

Одяг українських феодалів дуже відрізнявся від народного. Вже у XVI ст. в нього почали проникати іноземні запозичення. Особливою нарядністю і пишністю відзначалося вбрання великих землевласників — магнатів, які старалися будь-що виділитися на фоні тих, кого вони вважали за нижчих від себе. Їх вбрання складалося з жупана: ферезії, делії, шуби. Жупан являв собою довге вбрання з кольорової тканини з вузькими рукавами, що підперізувався поясом. Спереду він був густо застібнутий на гудзики. Ферезія — довгий приталений плащ з широкими рукавами, облямований хутром та прикрашений петлицями. З XVII ст. в одязі заможних верств появився кунтуш з прорізними рукавами-вільотами. Делія — верхній плечовий одяг, підбитий шкірою ведмедя або вовка.

Жіночий одяг української знаті XVII ст. відзначався багатством оздоблення. Він складався з сукні з глибоким вирізом на грудях, який відкривав батистову сорочку з шовковими прошвами, розшиту перлами і золотом. Поверх неї носили намисто з великих перлин і золотий хрестик на ланцюжку. Нижче грудей спускався довгий золотий ланцюг, прикрашений великими рубінами. Верхній одяг мав вигляд кунтуша своєрідного крою, з короткими рукавами. Голову покривав мережаний очіпок і берет з золотою запоною, прикрашеною дорогоцінним камінням.

В «Енеїді», даючи широку панораму життя України XVIII ст., І. Котляревський так

описує одяг Дідони, а насправді одяг української старосвітської поміщиці:

Взяла кораблик бархатовий,
Спідницю і корсет шовковий
І начепила ланцюжок;
Червоні чоботи обула,
Та й запаски не забула,
А в руки з вибійки платок.

Самобутнім був одяг запорізького козацтва. За своїм соціальним складом козацтво не було однорідним. З самого початку в ньому намітилося класове розшарування на «голоту», яка становила більшість, і експлуаторську верхівку — старшину, що формувалася переважно з української шляхти і заможного міщанства. Це позначилося і на характері одягу.

Основним матеріалом для виготовлення одягу рядових козаків були сукна різних кольорів (зеленого, червоного, голубого). З дотканого полотна шилися тільки сорочки, широкі шаровари на шовкових або вовняних очкурах. Верхнім одягом служив червоний каптан з гудзиками, підперезаний широким поясом, наполовину перетканим шовком. Пояси були на гапליках із пряжками, з ремінцями для пістолів і люльки. Поверх червоного каптана вбирали ще черкеску або жупан. Взимку рядові козаки одягалися в довгий кожух з великим смушковим коміром. Шапки носили смушкові, з суконним верхом та китицею. Взуттям служили сап'янові різноколірні чоботи з підківками (рис. 10).



Рис. 10. Козацьке вбрання. XVIII ст.



Рис. 11. Вбрання
козацького стар-
шини. XVIII ст.

Одяг дружин рядових козаків мав багато спільних рис з селянським: вишивані сорочки, дві вовняні запаски, бавовняні хустки; взимку — кожух, чоботи.

Яскравістю і різноманітністю кольорів відзначався одяг козацької старшини. Шили його з оксамиту, сукна. Матеріалом для парадного одягу служили шовк і оксамит, гаптовані золотом і сріблом.

Козацька старшина носила сорочки з тонкого полотна, широкі штани червоного кольору й жупани. Верхнім одягом були кунтуш або черкеска і каптан. Кунтуш виготовлявся з коштовних тканин, гаптованих золотом та срібними візерунками. Гудзики на ньому, в залежності від багатства господаря, могли бути мідяними, дерев'яними, срібними, золотими та з самоцвітів. Для щоденного вжитку кунтуші, як і жупани, шилися із скромнішого матеріалу, здебільшого з сукна, рідше атласу, тафти. Жупани і кунтуші підперізувалися широкими поясами, гаптованими золотом та сріблом, які привозили здебільшого з Туреччини (рис. 11).

Взимку козацька старшина носила соболеві, рисячі, лисячі та інші шуби. Вони прикрашалися запонами з коштовних самоцвітів і облямовувалися навкруги срібними, золотими та шовковими шнурками, інколи хвостами соболя та куниць.

Крім шуб вживалася накидка-кирея, із сукна або оксамиту, підбитого хутром, з широким хутровим коміром. Прикрасою киреї

були запони — золоті, срібні, а то і з дорогоцінним камінням.

Завершувала одяг козацьких старшин хутряна шапка — соболева на свята, смушкова на будні. Взуття виготовляли з червоного або жовтого сап'яну.

Найважливішою частиною комплекту одягу дружин козацької старшини був кунтуш, який також виготовляли з різних коштовних матеріалів (об'яр, парча і т. п.). Шився він приталеним, а ззаду мав декілька зборок; застібався гапликом. Комір, вилоги на грудях і рукавах робили звичайно з іншої тканини. Під кунтушем жінка носила горсет з парчі або іншої тканини, спідницю і барвисту запаску. На ноги взувалися чоботи з червоного сап'яну на високих каблуках. Неабияку роль в одязі відігравали намисто з перлів, бурштину та шийні прикраси у вигляді золотих і срібних монет. Головним убором служили «кораблики» або очіпки з парчі.

Вбрання української знаті характерне багатством кольорів: червоний кунтуш з чорним поясом, рожева кирея на голубій підкладці, застібнута золотою пряжкою, або зелений парчевий кунтуш і синя кирея, підшита хутром. Зразки такого одягу бачимо на портретах, що збереглися до наших днів.

З класовою диференціацією українського суспільства в період феодалізму одяг окремих його груп все виразніше набирав своєрідних соціальних рис та особливостей. Найбільшою стійкістю відзначався селянський одяг, багатий на територіальні форми. Виправдана століттями доцільність та утилітарна функція деяких частин одягу селян зумовила їх широке вживання як рядовими козаками і міщанством, так і поміщиками.

ВИШИВКА

До нас не дійшло жодної пам'ятки української народної вишивки XVI ст. Деякі відомості про неї дає тогочасний церковний живопис. На іконах XV, а особливо XVI ст. ми бачимо узори народних тканин та вишивок, що прикрашають плати, скатерки, убруси, деталі одягів. Вишивані узори складаються з рядків ламаних смужок та сітки ромбиків з цяткою або геометричною фігуркою в центрі кожного ромбика. На одній з суконь вони мають тридільне розміщення — посередині широка смуга геометричного узору, а по краях вузькі бордюри із схематичними зобра-

женнями гілки. Край плати завершують густі стібки контрастних кольорів, гра яких немов імітує самоцвіти.

На іконі «Страшного суду» в с. Трушевичах у Галичині (XVI ст.) вміщено зображення шинкарки в народному костюмі. Її очіпок, манжети, уставки сорочки, передник прикрашені вишивками, що своїм характером майже не відрізняються від вишивок народного одягу XIX ст. у тій же місцевості.

Все це свідчить, що уже здавна вишивка мала значне поширення в народному побуті.

З XVII—XVIII ст. збереглося немало відомостей та оригінальних пам'яток народного вишивання.

У XVII ст. вишивка збагатилася рослинним орнаментом, який розвинувся в усіх галузях декоративного мистецтва. Про це свідчить найстарша датована пам'ятка української народної вишивки — фрагмент рушника (1673 р.), що відзначається багатством узору і високою культурою виконання.

Докладні відомості про різні види вишивок дають нам описи та реєстри козацько-старшинського майна.

Найвизначнішою пам'яткою прикладного мистецтва XVIII ст. є вишита бавовняною ниткою технікою дрібного хрестика скатерть, прикрашена багатим стилізованим рослинним орнаментом. Середина, кутки і вузький край скатерті оздоблені узором дрібних гілок. На боках — великі букети та окремі квіти. Весь узор сильно геометризований.

Не менш цікавим зразком вишивки того часу є шапки гетьманів Богдана Хмельницького та Данила Апостола. Вся поверхня їх густо вишита гладдю стилізованими квітами, що нагадують гвоздики і тюльпани.

Малюнки А. Ригельмана, які належать до 80-х років XVIII ст., детально знайомлять нас з костюмами різних верств тодішнього українського суспільства, а також з народними вишивками, що за своїм розташуванням, композиційним ладом та узорами в значній мірі близькі до вишивок сучасного народного одягу.

Деякі дані про народні вишивки на чоловічих сорочках XVII—XVIII ст. знаходимо на народних картинах, що зображують козака Мамаю. Так, на одній з них бачимо край відкладного коміра та широкий рукав, вишиті узором з сітки, ромбиків та зубчиків.

Ці далеко не повні відомості про народну вишивку XV—XVIII ст. дають можливість зробити висновок про те, що вона мала вели-



Рис. 12. Фрагмент покривця. Шиття золотом та сріблом. Кінець XVI—початок XVII ст. Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник.

ке поширення і що переважали в ній узори геометричного малюнка. Рослинна ж орнамента набуває розвитку тільки в XVII та XVIII ст. і головним чином в оздобленні декоративних тканин — рушників і скатерок.

ЗОЛОТОШВЕЙНИЦТВО

З розвитком феодального ладу серед панівних верств суспільства зростає потяг до розкоші. Їх естетичні смаки вже не може задовольнити проста народна вишивка. На зміну останній приходить шитво золотом, сріблом та шовком. Багато дорогоцінного шитва виготовлялося також для потреб церкви. Воно прикрашало літургичний одяг, плащаниці, покривала.

Із світських золотошитих речей XIV—XVI ст. майже нічого не збереглося, і уявлення про них можемо скласти лише по пам'ятках церковного вжитку.

Найцікавішим зразком такого шиття є плащаниця XV ст. з с. Жиравки під Львовом. Це ціла картина, створена гаптаркою, в руках якої голка замінювала пензель художника. Більшість деталей плащаниці гаптовані крученими й некрученими шовковими нитками, що створюють яскраву й ніжну кольорову гаму — від сріблясто-сірих та теплих золотисто-жовтих тонів до багряних і синіх. Окремі частини шитва виконані пряденим золотом. Ця чудова гама фарб перекликається з колоритом кращих пам'яток українського іконопису XV ст.

Якщо у шитві XV ст. основним матеріалом був різноколірний шовк і золото та срібло тільки збагачували кольорову гаму, то в XVI ст. починають переважати, а в XVII ст. стають панівними скані (золоті і срібні) нитки. Різноколірний шовк вживають тільки як матеріал для гаптування облич, зачісок, рук та ліній, якими обводили контури фігур та їх одягу.

У XVII ст. широкого розвитку набуває розкішна українська рослинна орнаментика, зразки якої у великій кількості дійшли до наших часів на підризниках, фелонах, скатертях та ін. Якщо ряд пам'яток XVII ст. втрачає дещо з своєї принадності через грубий блиск суцільного золота, то в цих вишивках, що вражають своєю красою, майстрині вміли приглушувати блиск металевих ниток, зважаючи їх з різноколірним шовком (голубим, синім, різними відтінками червоного, зеленого та ін.).

Дороге шитво золотом, сріблом та шовками міцно увійшло в побут козацької старшини, що після народно-визвольної війни здобула собі панівне становище в суспільстві і стала швидко багатіти. Золотим, срібним та шовковим вишиванням прикрашалися предмети хатнього вжитку — подушки, скатерті, рушники, одяг (сорочки, шапки, чепці), кінська зброя (сідла, чепраки) та ін. Такі речі вишивалися у майстернях гетьманських родин чи заможньої козацької старшини. Вмілі руки покріпачених жінок прикрашали не тільки предмети панського побуту, а й культові речі — плащаниці, епітрахилі, воздухи, що їх жертвували гетьмани та їх родичі церквам і монастирям.

Протягом XVII ст. вишивання золотом, сріблом та шовками набуває такого великого розвитку, що виділяється в окреме так зване гаптерське ремесло. Міські ремісники — гаптарники об'єднувалися у цехи. Такий цех

у XVII ст. існував у Львові. Вироби його славилися досконалістю техніки гаптування і чудовою гармонією кольорів. У цеху вишивали покривала, чепраки, парадні сідла та інші речі різноманітного призначення.

Щоб опанувати гаптарське ремесло, необхідно було проходити семирічну науку. Після п'ятирічного навчання в цеху учень повинен був два роки мандрувати і за цей час виконати іспитову роботу на звання майстра.

У Києві в XVII ст. жило чимало ремісників-гаптарників, хоч окремого гаптарського цеху не існувало. Письменник XVII ст. Климентій так описує заняття цих ремісників:

І графарство — честное ремесло на світе,
И ім бо дал бог речи мудріє імїтї,
И хоч они и цеху у себе не мають,
А поважние штуки до церков зробляють.
Як-то пояси, покровці й воздушки,
А паном кульбаки гафтують й подушки,
И до сагайдаччя оздобы придавають
И иные честные діла виробляють.

Гаптарі вишивали золотом та сріблом намітки, хустки, чепці, шапки, пояси, черевики, наволочки, простині, гаманці тощо.

У XVIII ст. золотошиті речі рясно прикрашалися всілякими оздобами: напівдорогоцінним камінням, блискітками та ін. Техніка шитва «в прикріп» значно погіршується. На зміну їй приходить шитво по картонному чи паперовому настилу, або техніка шитва «по карті». Деякі деталі зображень обличчя, тіла виконуються малюванням.

Ці нововведення свідчили про занепад мистецтва гаптування, що відбувся в XVIII—XIX ст.

НАРОДНІ ТКАНИНИ

У XVI—XVII ст. у побуті панівних верств українського суспільства, а також у церковному вжитку поширилася дорога, вибагливо прикрашена тканина, що її привозили з Західної Європи та Сходу. Крім тугих адамашків, золототканих матеріалів, шовків, оксамитів великим попитом користувалися тонкі та прозорі мусліни, газы, батисти, прикрашували вишивкою. Поширилися також напівшовкові та бавовняні тканини і сукно, які оздоблювалися вишиванням та аплікацією. Орнаментальна аплікація зустрічається передусім на великих полотнищах наметів і настінних обоїв, а також як прикраса меблів та порт'єр.

Тканини, що йшли для світських цілей, залежно від моди часто змінювалися. Ткани-

ни ж для церковного вжитку, розраховані на парадну помпезність, мали традиційний характер і повторювали вироблений у минулому тип орнаментального оформлення.

З XVII ст. у ткацьких майстернях панських маєтків також починається виробництво шовкових та золототканих матеріалів. Заснуванню таких майстерень сприяли багаті художні традиції українського народного ткацтва. Особливо розвинулося золототкацтво, що більш як сто років було провідним у виробництві художньої тканини. Пишність та яскравий ефект золотого і срібного полиску тканини відповідала смакам і вимогам тодішньої панської моди.

Шовк, перетканий золотом і сріблом, виготовляла фабрика у м. Бродях, заснована в середині XVII ст. У ній працювали грецькі майстри, які надавали тканинам певного орієнтального стилю. Згодом місцеві ткачі внесли в це виробництво багато нових своєрідних рис. Золототкацтвом займалися також майстри-спеціалісти у Львові, постачаючи свою продукцію багатому міщанству.

Можливо, що відгомонам розвинутого колись золототкацтва є вживання «дроту», тобто металевих, срібних і золотих ниток, в одягових народних тканинах (запасах, перемітках). Така нитка надає металічного блиску барвистому полю смугастої тканини і відсвічує різними кольорами тла, створюючи ефект пишності та багатства.

Серед предметів місцевого золототканого виробництва на перше місце висуваються так звані макати, якими прикрашували стіни магнатських палаців. Швидко розвивалося виробництво поясів, тканих на східний лад. Воно постачало шовкові золототкані пояси для пишних костюмів багатой знаті, а також дешеву продукцію, яка мала збут серед міщанського населення. Золототканий пояс одягу мешканців малих містечок побутував аж до кінця XIX ст.

Орнаментальна композиція поясів складалася з середньої частини та кінців — «голів», на яких укладалися відповідні узорі. Краями пояса йшли вузькі обвідки. Гармонія кольорів поєднувала середнє поле, «голови» та обвідки в одну стильову цілість. Подібна схема розміщення орнаменту характерна для народних вовняних поясів східного Подністр'я.

Золототкацькі майстерні існували у різних місцевостях Галичини, Поділля та Волині, зокрема в Холмі, Куткіру, Олеську, Ло-

китному біля Жовкви, в Угневі, Сокалі, Мезигір'ї, Лагодові, Бучачі і Корці. Найбільш відомою була ткацька фабрика у м. Станіславі (заснована в 1744 р.). Тут навчалися майстерності народні умільці з різних кутків Західної України. На традиціях і формах станіславських ткачів розвинулось виробництво поясів у Слуцьку, яке проіснувало до середини XIX ст. Кожна майстерня мала свої особливості в доборі та укладенні орнаментальних мотивів.

Під впливом місцевих традицій орнамента східних первозорів докорінно перетворювалася. Спрощувалися складні композиції, зникли роздрібненість та густина декоративних елементів.

У другій половині XVIII ст. у декоруванні тканин типовим був квітковий орнамент. Рідко розкидані букети квітів, перев'язані стрічками, розцвічують ясне поле тканини легкими кольорами. Прозорість стає характерною рисою рококових тканин.

Значним попитом користувалися на Україні в цей час тканини російських мануфактур (XVIII—XIX ст.), які виготовляли різні за декоруванням шовки, напівшовки та бавовняні тканини.

У XVIII—XIX ст. були поширені узорні вибійки, виконувані в кріпацьких майстернях. Вони відзначалися простотою прийомів продукування, декоративними якістьми, дешевизною матеріалу. І орнаментикою, і за технологічним процесом виготовлення така вибійка була дуже близька до народних тканин, але в своїх узорах наслідувала дорогі матеріали, своєрідно перетворюючи їх графічно і кольористично. Вибійки йшли на одяг, шатра, прапори, покриття для меблів і оббиття стін, церковні ризи, занавіски тощо.

КИЛИМАРСТВО

З XIV ст., коли почалося формування української народності, жодних відомостей про виробництво чи довіз килимів на Україну не виявлено. Тільки з наступного XV ст. в документах зустрічаються згадки про іноземні, зокрема східні, килими, які відігравали значну роль в оздобленні панських приміщень у Західній Європі. Купці везли їх через Україну, і певна кількість виробів залишалася тут. Цілком можливо, що наприкінці XV—початку XVI ст. килими уже виробляють на місці, якщо не в селянських хатах, то принаймні в по-

міщицьких майстернях, в яких використовувалася праця ткачів-кріпаків. Тому часті згадки про килими в численних документах XVI ст.: описах панського майна, заповітах, скаргах, судових актах — не повинні здаватися чимсь незвичайним.

До другої половини XVI ст. належить найдавніша згадка про майстрів-килимарів і, отже, про місцеве килимарське виробництво.

В багатьох документах XVII ст. уже робиться розмежування привізних килимів від виготовлених на місці. Останні визначаються словами «домової роботи», «здешнього дела», «простий», «простої роботи», «литовський», «литовського дела», «черкаський», «черкаської роботи», «український».

До нас дійшли відомості про існування у XVII ст. кількох килимових фабрик. На згадуваній вже фабриці в Бродах крім шовкових тканин і макатів вироблялися також килими. Фабрика килимів діяла у Сохачові. У Львові коштовні килими, ткані золотом і сріблом, виготовляв місцевий майстер Корфінський.

В описах та різних актах зустрічаємо назви: килим, ковер, коберець, коц. У сучасній українській мові утвердилася лише одна назва — килим, яка вживається для всіх видів килимарської продукції, але в давнину, зокрема в XVI і XVII ст., кожна з цих назв, безумовно, відповідала певному типу килимарського виробу. Вважають, що килимами в старих описах називали лише безворсові тканини, прикрашені смугастим, геометричним орнаментом, а коврами — тканини, оздоблені квітковим рослинним орнаментом.

Уявлення про характер та художнє оздоблення українських килимів XVI—XVII ст. можна скласти лише на підставі кількох килимів, що збереглися до нашого часу, і тих скромних описів, які інколи подаються в старих документах.

Вперше орнаментация килима згадується в документі другої половини XVI ст., де говориться, що килими були «с разными цветами» — два з них по блакитному полю, два — по білому, один — по жовтому і п'ять — по чорному.

З XVII ст. збереглося три українські килими¹. Килим, датований 1698 р., є виробом фабрики в Бродах, заснованої Станіславом

Конецьпольським в середині XVII ст. (рис. 13). Килим ворсовий, оздоблений рослинним орнаментом. У центрі основного поля зображено кошик з фруктами і квітами, по кутах — букети з польових і декоративних квітів. Широка кайма, що відділена вузькою смужкою узорів від основного поля, заповнена бордюром з хвилястої гілки різних за формою листків і барвистих квіток. У композиції, в характері мотивів цього килима помітний вплив панівного в той час у мистецтві стилю барокко. Проте народна основа килима виступає досить виразно. Про це переконливо свідчить яскраве барвисте розфарбування, народне трактування рослинних мотивів, зокрема розміщення на одній і тій же гілці листків і квітів інших рослин. До речі, орнаментика килима дуже нагадує узор тогочасного народного гаптування, а також оздоблення рукописних книг.

Другий килим не датований. За своїм характером він нагадує килим 1698 р. і, мабуть, також виконаний на бродівській фабриці. Виділяються геометризовані рослинні пальметки, які широко розповсюдилися в наступному столітті в безворсових килимах Лівобережжя, а також народний мотив деревця з розміщеними по його боках пташками. Колорит килима витриманий в світло-синіх, блідо-рожевих, золотисто-жовтих і коричневих тонах.

Орнамент третього килима XVII ст. прикрашений рідко розкиданими по жовтому полю галузками квітів. Народна основа орнаменту цього виробу виступає найбільш виразно і зв'язує його з народним килимарством наступного століття.

У XVIII ст. килимарство набуло великого поширення. Найбільшого розвитку воно досягає у поміщицьких майстернях, заснованих на даровій кріпацькій праці. З відомих килимарських майстерень та фабрик XVIII ст. на Правобережжі слід відмітити фабрику Чарторийських у Корці, Потоцьких на Тульчинщині, майстерню в Янушполі на Поділлі, майстерню гобеленів у Горохові на Волині. На Лівобережжі у XVIII ст. засновуються килимові фабрики в Батурині, в с. Черняхівці в маєтку чернігівського полковника Павла Полуботка.

Виготовленням килимів займалися також монахи в монастирях та містечкові ремісники. Особливо багато ворсових килимів, так званих коців, виробляли в Харкові. Одна з вулиць Харкова досі зберегла назву Коцарської.

¹ Зберігаються у Львівському музеї етнографії та художнього промислу і у Львівському музеї українського мистецтва.



Рис. 13. Килим ворсовий. Броди. 1698 р. ЛМХП.



Рис. 14. Килим. Полтавщина. XVIII ст. ЛМХП.

Широкого розвитку килимарство набуває серед селян, особливо на Лівобережжі та Центральній Україні, завдяки чому воно й висувається на одно з перших місць серед інших видів українського народного мистецтва.

Побутове вживання килимів було досить різноманітним. Ними прикривали ослони, так звані полавочники, столи, скрині, піл (постіль), підлоги, сани, завішували стіни. Килими були необхідним атрибутом приданого. В похоронному обряді їх використовували для покриття труни. Призначення килима зумовлювало його форму, розміри, техніку виконання, а інколи й оздоблення.

Виготовлення килима, підготовка пряжі, фарбування, ткання було складною і трудомісткою працею. Набутий досвід і знання передавалися з покоління в покоління.

Важливим процесом у виробництві килима було фарбування вовни. У XVIII ст. вживалися виключно природні барвники, виготовлені з місцевих рослин: лупини цибулі (жовта і зелена фарби), ягід крушини (жовта, зелена, червона), чорнильних дубових горішків (чорна і сіра), дроку, щавлю, гвоздики (жов-

та фарба різних відтінків), споришу (ясно-зелена), молодої вільхової кори (коричнева), дубової кори з примішкою сточки бруса (чорна). Червону фарбу найкращих відтінків виготовляли з комах-червцю та кошенілі, синю — з привізної рослини індиго. Рослинні фарби давали приємні, м'які тони і майже не линяли.

Килими виготовляли на верстатах двох видів: вертикальних і горизонтальних. На вертикальних верстатах, які на Центральній Україні мають назву «кросна», а в західних областях — «разбої», виготовляли гладкі двосторонні і ворсові килими. Узор ткали вручну, шляхом переплітання (овивання) основи кінцями кольорової нитки, без застосування будь-якого допоміжного приладдя — глички чи човника. Спочатку однією ниткою виплітали місце, яке відповідало даному кольору, закріплювали її, обрізали і плели другою ниткою інший колір. Узор орнаменту виконувався не на всю ширину килима одразу, а ткався окремими рапортами, між якими потім виплітався фон. Така техніка ткання, так звана гребінцева, дає можливість переплітати нитки



Рис. 15. Килим. С. Панське (нині Черкаської області). XVIII ст. КДМУНДМ.



Рис. 16. Килим. Київщина. XVIII ст. ЛМЕХП.

утка неповними рядами непослідовно і непаралельно і вести нитку в різних напрямках по контуру малюнка. Внаслідок цього на кроснах можна відтворювати рослини та квіти з їх закругленими майже природними формами. Мотиви на такому килимі позбавлені одноманітності і сухої чіткості в своєму розміщенні. Рисунок утворюють сміливі, вільно вигнуті лінії, фон часто здається хвилястим і завдяки тому, що нитки для нього підбираються з невеликою різницею в тоні, нагадує сміливі мазки, нанесені пензлем.

Гребінцева техніка досить трудомістка, але дає найбільші можливості для реалістичного відтворення рослинного орнаменту. Тому кросна вживалися головним чином у районах поширення килимів з рослинними мотивами, тобто на Центральній та Лівобережній Україні, Східному Поділлі.

У ворсових килимах узор створюється шляхом нав'язування на нитки основи вузлів з кольорової вовни. Для надання виробу рівномірної поверхні і відповідної товщини вор-

сини в процесі в'язання стрижуться, звідси й назва ворсовий, або стрижений. Технічна якість ворсових килимів залежить від товщини і м'якості вовняної нитки, кількості вузлів на квадратному сантиметрі і висоти ворсу. Різноманітністю ворсового килима є коці. Вони виготовляються також шляхом в'язання вузлів на основі, але між рядком вузлів прокладається два-три рядки уткової нитки. Висота ворсу в коцах досягає трьох-чотирьох сантиметрів, а нитки, що йдуть на уток, беруться значної товщини. На відміну від звичайного стриженого килима ворс у коцах стоїть не вертикально, а прилягає начосом до основи, прикриваючи вільні від вузлів місця.

З часом на Поділлі і в західних областях України вертикальні верстати замінили горизонтальними, які дещо прискорювали роботу. Узори на них ткалися відразу на всю ширину, внаслідок чого набирали прямолінійних східчастих обрисів. Така техніка (рахункова) найбільш придатна для виконання геометричних мотивів. Рослинні мотиви, виткані на гори-

зонтальних верстатах, неминуче геометризується, набувають нехарактерного для них східчастого оконтурення і в значній мірі втрачають свої природні форми.

Рисунок килима виконувався за зразком, а частіше по пам'яті. Народний майстер вільно варіював традиційні мотиви і, навіть працюючи за зразком, рідко дотримувался оригіналу, створюючи щоразу своєрідний килим.

В оздобленні килимів XVIII ст. переважає рослинний орнамент. Особливо він був поширений на Лівобережній та Центральній Україні. Цей орнамент відзначається надзвичайним багатством і вигадливістю своїх мотивів та значними локальними відмінностями.

В оздобленні килимів Лівобережжя переважають зображення окремих крупних квітів або зібраних в пучки, галузки чи букети. Інколи квіти до невпізнаності стилізовані, подані в поперечному розрізі і розкладені на окремі частини кольоровими плямами. Килими з таким орнаментом збереглися з Лубенського, Гадяцького і Зінківського повітів на Полтавщині. Більш природне трактування рослин знаходимо на килимі Данила Апостола 1734 р. і в кількох зразках Пирятинського і Миргородського повітів, що дійшли до наших днів.

Досить реалістично передані троянди, тюльпани і гвоздики на килимі, що експонується у Львівському музеї етнографії та художнього промислу (рис. 14).

Поряд з квітами в композиції килимів чільне місце займають гілки, нерідко масивні, кострубаті, з гострими заломами. В цьому відношенні характерними є килими Золотонощини, в яких особливий акцент зроблено на масивних, рівномірно розміщених вужеподібних гілках (рис. 15), інколи доповнених дуже стилізованими малюнками звірів і птахів. Заслужує уваги килим XVIII ст., знайдений у Миргороді, в центрі якого зображене сти-

лізоване дерево з птахами, левом і ягнятами. Такі килими не рідкість у XVIII ст.

Килими Правобережної України, зокрема Київщини, мають дещо інший характер мотивів та композиційного вирішення. Квіти, листя і стеблини, що їх з'єднують, помітно розтягуються в сторони, значно здрібнюються (рис. 16). Появляються рослини у вигляді деревця з симетрично розміщеними гілками, інколи посаженого у вазони, як, наприклад, на килимі 1787 р. з Правобережжя. Ці зміни набувають все більш чіткішого виразу в міру просування на південний захід у бік Поділля. Так, на килимі 1801 р. з с. Росішок, яке знаходилося на межі Київщини і Вінниччини (тепер належить до Черкаської області) бачимо уже цілком подільську схему. Рослини тут виростають з трьох великих вазонів, розміщених у ряд (рис. 17).

Правда, квіти і листя в цій композиції ще не піддані стилізації і геометризуюванню, притаманних для Поділля.

Про характер подільських рослинних килимів XVIII ст. деяке уявлення дають два недатовані килими, які зберігаються у Львівському музеї українського мистецтва. Вони прикрашені крупними рослинними мотивами у вигляді деревця з досить стилізованими листям і квітковими бутонами (рис. 18).

Про рослинну орнаментуку волинського килима XVIII—початку XIX ст. щось певне сказати важко. Килим 1806 р. з с. Висоцького має дуже стилізовані квіти, листя й стеблини, згруповані у вигляді вазонів, і за своїм характером наближається до східноподільських килимів.

Кольорове вирішення рослинного килима XVIII ст. характеризується особливою м'якістю, гармонійністю і злагодженістю тонів і відтінків. Для Лівобережжя притаманне поєднання золотисто-жовтих, сіро-зелених, ніжноси-них і рожевих тонів. На Правобережжі спо-

Рис. 17. Килим. Фрагмент. С. Росішки (нині Черкаської області). 1801 р. КДМУНДМ.



стерігається потяг до контрастнішого підбору кольорів, — більшого значення набуває червоний колір. У килимах правобережної Київщини він має теплий відтінок і часто поєднується з чорним і темно-коричневим, подібно до київської народної вишивки. На Поділлі червоний колір набирає холодного відтінку і нерідко межує з холодними синіми і рожевими тонами.

Загальний колорит рослинного килима в значній мірі залежить від розфарбування фону. В найстаріших килимах Лівобережжя переважає світлий фон — жовтий, ясно-сірий, ясно-голубий, ясно-зелений, на Правобережжі — чорний і темно-коричневий. Кайма, як правило, має забарвлення протилежне тону основного поля: у виробих з світлим фоном кайма темна і навпаки. До речі, килими цього періоду часто зовсім позбавлені кайми або мають замість неї вузький беріжок з зубчастої смужки.

Килимів XVIII ст. з геометричними орнаментами збереглося дуже мало. Передусім не дійшли до наших днів геометричні килими Лівобережжя, що, до речі, привело до невірного твердження, ніби лівобережні, зокрема полтавські, килими були виключно рослинні. Тим часом згадки про оздоблення килимів Лівобережної і Центральної України так званим смугастим орнаментом в описах XVIII ст. зовсім не рідкісні.

Килими з простим пасастим геометричним орнаментом, як видно з описів, не були коштовними, робилися вузькими і довгими, переважно для застелення ослонів, постійно вживалися, а тому не дивно, що вони не збереглися.

Простий геометричний орнамент був типовим також для ворсових килимів, особливо коців, довгий ворс яких робив рослинні мотиви розпливчастими і невиразними. Ті кілька недатованих коців, що збереглися, оздоблені виключно простим геометричним орнаментом.

Цікавими високохудожніми зразками був представлений геометричний килим на Волині і Поділлі. Підтвердженням цього є килим з с. Могилівки на Волині, який має виткану дату 1782 р. Великий за розміром (понад 3 метри довжини і 1,5 метра ширини) він багато орнаментований: розбитий на 15 смуг, оточений по краях геометричною каймою. Крім звичайних геометричних фігур — ромбів з рівними, зубчастими і східчастими краями, х-подібних мотивів — килим оздоблений узо-



Рис. 18. Килим. Поділля. XVIII ст. ЛМУМ.

рами у вигляді гребінців зубчастих гачків, нескінченних вісімок і т. п. Художня досконалість, з якою виконаний килим, переконує в тому, що виготовлення подібних виробів на цій території в означений період було звичайною справою.

Крім народних килимів у XVIII ст. побували так звані панські килими та гобелени. Панські килими мали своєрідне оздоблення з помітним впливом тогочасних мистецьких стилів барокко, рококо та класицизму. Їх характеризують картуші, кошики з натуралістично трактованими квітами, овочами і плодами, соковиті гірлянди, перетягнуті стрічками, різноманітні завитки, потяг до криволінійних контурів. Найбільш виразну групу становлять килими з зображенням різноманітних сцен панського життя. Безтурботні розваги панів і панянок, полювання, прогулянки тощо стають типовими сюжетами різноманітних видів тогочасного мистецтва. Ці мотиви проникають і в килимарство.

Тематичні зображення були характерними також для гобеленів, які виготовлялися ви-

ключно на панських гобеленових фабриках та в майстернях.

Гобелен відрізняється від гладкого килима наявністю ланцюжків, що звисають на зворотній стороні тканини в місцях стику фарб. Ця техніка, а також застосування надзвичайно тонкої вовняної пряжі дозволили передавати найтонші переходи кольорових відтінків, тонко моделювати людське обличчя, одяг, дрібні деталі.

Відома мануфактура гобеленів київського столяра Олізара містилася в одному з його маєтків на Волині в першій половині XVIII ст. Два гобелени з цієї мануфактури зберігаються у Львівському музеї етнографії та художнього промислу і в деякій мірі дають уявлення про характер гобеленового мистецтва того часу.

Гобелени оздоблені тематичними зображеннями. На одному з них, вужчому, бачимо молодих людей, чоловіка і жінку, які стоять біля сивого старця в окулярах, що сидить в барочному кріслі. Зверху в орнаментальному обрамленні поміщено герб Олізарів. На другому, ширшому, гобелені зображені молодий чоловік і жінка, які грають на музичних інструментах. Інструмент у руках чоловіка дуже нагадує бандуру. Зверху виткано герби Олізара і Четвертинських, збоку — розкішне крислате дерево і внизу — перевернуту бочку і кошики з плодами. Напевно, обидва ці гобелени входили в серію, об'єднану спільною тематикою.

Важливо відмітити, що за характером виконання і художнім трактуванням названі гобелени наближаються до розглянутих вище народних килимів. Це особливо помітно в зображенні кошиків з плодами і дерев. Прийом народного стилізування перенесений навіть на людські зображення, які, до речі, невправністю свого рисунка виявляють в їх майстрові не художника-професіонала, а скоріше народного митця.

МЕБЛІ

До наших днів не дійшли будь-які архівні відомості про виробництво народних меблів XIV—XVIII ст., хоча, ясна річ, такі меблі виготовлялися. В той же час у музеях збереглися значні колекції коштовних меблів XVI—XVIII ст., якими було обладнано панські та церковні інтер'єри. Відбиваючи смаки панівної верхівки, вихованої на зразках пошире-

них тоді в Європі мистецьких стилів — ренесансу, барокко, рококо і класицизму, ці меблі були водночас творами простих сільських і міських ремісників, які, виготовляючи ту чи іншу річ за поданим зразком, виявляли своє розуміння форми, декоративного оздоблення, вжиткової доцільності. Прості ремісники були справжніми творцями чудових речей, в яких проявився їх мистецький світогляд.

Найдавніші відомості про обладнання меблями панського інтер'єра збереглися з XV ст.

Так, з опису подільських замків (1494 р.) дізнаємося, що кімнати були обладнані пристінними лавами, простими столами (з перехрестям), світильниками з оленьчих рогів.

В наступних XVI, XVII ст. інтер'єри стають багатшими, а меблі — коштовнішими. В описах панських садиб того часу згадуються меблі різьблені і «сажені», тобто оздоблені інтарсією, а також з мальованим орнаментом. Стіни кімнат прикрашалися килимами і гобеленами.

Матеріал, з якого виготовлялися меблі, був різноманітний. Найбільш цінні різьблені меблі робили з привізного чорного і коричневого дерева, а також з горіха, забарвлюючи його в бронзовий колір. З місцевих порід частіше вживали дуже зручну для різьблення липу, рідше дуб, а з хвойних дерев — кедр, сосну.

З технік декорування виробів, які застосовувались у той час, чільне місце належить різьбі, не менш поширеним було й орнаментальне малювання. Розповсюдженою в XVI—XVIII ст. була також інтарсія. Вона виникла як чисто столярська художня техніка на противагу різьбі і малюванню. Згодом появилася накладна інтарсія — техніка вирізування з форніру орнаментальних мотивів і наклеювання їх на площу предмета. Майже одночасно з накладною інтарсією столяри застосовують наклеювання половинок різних, переважно архітектурного характеру, елементів, окремо формованих на токарному верстаті.

Одним з найбільш вживаних предметів меблювання того часу була скриня, поширенню якої в однаковій мірі сприяли зручність користування нею і стародавні традиції. Протягом XV—XVI ст. скрині змінювали свій вигляд відповідно до потреб та естетичних смаків. У другій половині XVI—XVII ст. з'являється велика кількість типів скринь, які служили не лише для зберігання одягу та інших дрібних речей. Поряд із стільцями, кріслами і лавами їх використовували для сидіння і спання, а високі скрині правили за столи.



Рис. 19. Шафка. Різьба. Львів. XVI ст. ЛМЄХП.

Ренесансові скрині відзначаються гармонією класичних пропорцій і побудовані за чітким архітектурним принципом. Усі тогочасні типи їх мають більш або менш розвинуту цокольну частину. Бокові пілястри — залишки конструкційних деталей середньовіччя — обмежують з боків прямокутне переднє поле. Легкий карниз завершує фасад предмета.

В XVI ст. передня стінка скринь поділялася на два і більше окремо оформлених поля, які згодом набрали форми арок, характерних для ренесансної архітектури. Завдяки підпорам, виконаним у вигляді точених плоских куль, вони стали легшими.

Досить багата рослинна і фігурна різьблена орнаментика скринь, заснована на античному декорі. Вона вміло пристосована до форми скрині і з тонким смаком заповнює поля і обрамлення фасаду. Поряд з античними використовувалися характерні для України мотиви сільської природи.

Наприкінці XVI ст. збагачується пластичне декорування, особливо характерний для цього періоду фігурний орнамент. На зміну пілястрам приходять герми або маскарони, підпорки роблять у формі лап чи тварин.

Подібно до скринь оформлялися також коробки і шкатулки для зберігання дрібних речей і дорогоцінностей.

Поряд з різьбленими, у XVI ст. на Україні виробляли скрині, декоровані інтарсією. Вони побудовані за тими самими принципами, що й різьблені, відрізняються лише технікою художньої обробки. Основа скрині — її цокольна частина — замість різьби у формі завитків, листя чи стилізованих рослинних мотивів, ритмічних рубців тощо прикрашена струганим профілюванням. Гра світла й тіней, яку дає різьба, замінена не менш цікавими колористичними ефектами матеріалу, з якого виконано інтарсію. Нерідко столяр, перебуваючи ще під сильним впливом рельєфної різьби, для досягнення тіней в інтарсії, звертається до народної техніки випалювання.

Вищі скрині, що служили столами, перетворювалися в новий тип меблів — ренесансну шафу. Замість віка в таких скринях на передньому фасаді зроблено двоє дверцят, що визначило деякі незначні зміни в його оформленні, а всередині вміщено полиці. Чітку гротескную інтарсію прямокутних полів обведено профільованим обрамленням, як у дверних фільонках, а зверху і знизу розміщено орнамент з накладної інтарсії.

Для зручності скрині-шафки, очевидно, наклали одну на другу, створюючи розбірну



Рис. 20. Стілець. Різьба. Львів. Початок XVII ст. ЛМЄХП.

споруду. Шафи перехідного типу являють собою саме таке поєднання двох-трьох чітко розмежованих горизонтальними планками скринь, яке отримує згодом окрему цокольную частину і карниз з фризом. Наприкінці XVI ст. шафа з чітко простежуваною тектонікою ренесансних архітектурних споруд являє собою єдине конструктивне ціле. Типовим зразком такого виробу може служити шафа з Львівського музею етнографії та художнього промислу. На її цокол з двома шухлядами виростає висока центральна частина. Три пілястри, на всю висоту середньої коробки, поділяють фасад шафи на два поля, в яких поміщено по два фільонки. Наклеєні дерев'яні деталі у вигляді призм, дашків тощо посилюють враження архітектурного твору, завершеного фризом і карнизом. Вирізана з фортіру накладна орнаментика декорує пілястри, заповнює та оточує фільонки, прикрашає фриз та інші деталі шафи, створюючи враження плоскої різьби. Подібний шлях розвитку пройшли малі шафи, що «виросли» із скриньок для сидіння (рис. 19).

З XVI—XVII ст. збереглися меблі для сидіння. Найдавніші за походженням стільці, сидіння яких спираються на дві похило укладені дощкові підпори. Такі стільці будують без заплічка і з заплічком, який як і передня підпора, прикрашався різьбою. Нескладна конструкція стільців не вимагала допомоги столяра, і вони є виключно різьбярським твором. Характерні зразки різьблених стільців кінця XVI ст. зберігаються у фондах Львівського музею етнографії і художнього промислу (рис. 20). Дощка передньої підпори обмежена волютоподібними завитками і вкрита багатого різьбою. Густо різьблений і заплічок, в якому крім герм по боках та акантових завитків часто бачимо складний орнаментинної лози, типовий для церковної різьби на Україні. Такі стільці були досить незручними для сидіння і виконували роль парадних меблів. Згодом стали виготовляти стільці і крісла на чотирьох ніжках. Їх також прикрашали різьбою.

Пізніше крісла отримують підпори для рук. Іноді сидіння і заплічок оббивали тканиною або шкірою з витисненим орнаментом. У зв'язку з поступовим переходом мебльового виробництва до столярів, різьбу замінюють точенням (звичайно вертикальних елементів) на токарному верстаті, а горизонтальні поперечки вирізують ажурно або профілюють (рис. 21).



Рис. 21. Крісло. Різьба і тиснення по шкірі. Львів. Початок XVII ст. ЛМХП.

У XV—XVI ст. на Україні існувало багато видів столів. Пам'ятки та ілюстрації дозволяють поділити їх на два основні типи: столи на багатих за формою дощкових підпорах і на чотирьох ніжках.

Підпори першого типу — це звичайно важкі, складної конструкції, оздоблені різьбою плити з товстих дощок. У простішому виконанні підпори декорували лише контурним вирізуванням. Дві такі плити сполучені двома (укладеними одна біля одної або одна над другою) горизонтальними балками, створюють самостійну основу стола, на якій (безпосередньо або за допомогою царги) покладена столова плита — «стільниця». Іноді підпори зв'язані лише однією горизонтальною балкою, зміцненою внизу плоскими горизонтальними дошками — підніжками. Дуже часто дошки підніжок сполучені на кінцях поперечками. Завдяки цьому створюється новий тип підніжка у формі плоскої прямокутної рами, яка охоплює з усіх боків нижню частину підстави стола. Декорування цих виробів обмежується майже виключно обробкою підпор. Нерідко використовувалися мотиви народно-

го мистецтва, на плитах підстави симетрично розміщувалися вирізні силуети кінських чи пташиних голів. Цей тип столів широко відомий в українському народному меблярстві. Традиції їх виготовлення збереглися в побуті гуцулів до наших днів.

Столи на чотирьох ніжках виникли дещо пізніше, тому вони виготовлялися майже виключно столярськими засобами. Ніжки їх здебільшого виточували на токарному верстаті, а стільниці декорували технікою інтарсії. Часто вживалися згадувані в маєткових описах мармурові столи. Мармуровою робили лише столову плиту, яку обрамляли міцними дерев'яними рамами, декорованими інтарсією.

До наших днів збереглася деяка кількість предметів церковного обладнання XVI—XVII ст. Це лави, призначені для донаторів і вищого духовенства, і сповідальниці. В них об'єднана майстерність українських столярів і різьбярів, майстрів інтарсії золочення тощо.

Однією з найкращих пам'яток цього типу є церковна лава початку XVII ст.¹ Це вже більш диференційована монументальна споруда значної висоти з важким, характерним для XVII ст. карнизом. Фасади пюпітра і заплічка, розділені вертикально, утворюють складну композицію, посилену багатою різьбою фільонків під арками. Спокійні акценти в неї вносять чіткі горизонтальні пояси-фризи переднього фасаду і заплічка та подвійні горизонтальні пояси карнизової частини. В декорванні лави використано три техніки: різьбу, інтарсію та наклеювання плоского вирізного орнаменту й рельєфних архітектурних мотивів. Різьба відіграє основну роль у художньому оформленні споруди. Орнаментальні мотиви типові для епохи: багаті рослинні завитки, в фільонках пущо і маскарони, а на кінцях кронштейнів — жіночі голівки з індивідуальним обрисом облич. У декорі важко знайти повторення мотивів і форм.

Характерна ознака меблярства другої половини XVII ст. — масивність предметів, складність силуету і форм, багатство декору. Меблі робляться зручнішими в користуванні. Відчувається посилення зв'язку художнього меблярства з народним мистецтвом.

Особливим багатством відзначались інтер'єри палаців феодалів. У маєткових описах замків відзначено, що стіни кімнат були об-

биті китайкою або шовковими тканинами. Крісла різьблені, інкрустовані золотом, слоновою кісткою або сріблом чи оббиті оксамитом. Двері в залах і кімнатах виготовлялися з коштовного дерева, оздоблювалися інкрустацією. Багатшими стали й стелі з різьбою, золоченням і малюнками.

Інтер'єри будівель козацької старшини були ближчими до народних, зберігали давні традиції. Згідно з документами маєткових описів, у кімнатах обов'язково стояли лави. Вони були різні — м'які, оббиті сукном, оксамитом або спеціальною тканиною — «полавником», перетканою золотом і сріблом. Мальовані, різьблені й золочені крісла також оббивали коштовними декоративними тканинами або шкірою з витисненим червоним, чорним і золоченим орнаментом. З інших меблів згадуються шафи, шафи-секретери і шафи для посуду — різьблені, мальовані і золочені. Меблі ці виготовлялися в майстернях Чернігівщини, Полтавщини і Слобожанщини.

Серед пам'яток XVII ст., які збереглися до наших днів, найбільше крісел. Одні із них продовжують традиції ренесансних форм з відповідною трансформацією декору, наприклад крісла з царгою. Вони більші за розмірами і зручніші в побуті. Поперечки спинки і підніжків вкриті багатою різьбою барочного типу. Вживалися також крісла з різьбленою дошковою спинкою та з ніжками, безпосередньо вмонтованими в дошку сидіння. В XVII ст. набувають більшого поширення м'які крісла. Серед великих м'яких крісел з бічними підставками для рук трапляються зразки, в яких ніжки виконані у формі левиних лап, а заплічки завершені різьбленими голівками або волютами.

Наприкінці XVII—початку XVIII ст. форми крісел стають легшими. Хвилясто вирізана різьблена царга зливається з волютовигнутими ніжками, які бувають сполучені внизу багатим волютним перехрестям. У м'яких кріслах спинки оббивалися шовковою тканиною.

Ще більше творчої фантазії виявили різьбярі в багатому декоративному оздобленні крісел з дошковими підпорами, прикрашеними стилізованим міфологічно-рослинним орнаментом. Деякі крісла являли собою цікаві скульптурні композиції, наприклад «крісло-дракон», що зберігається у Львівському історичному музеї.

З формами крісел тісно зв'язані форми столів. Продовжує існувати тип стола з двома підпорами, збагачений барочною різьбою,

¹ Зберігається у Львівському музеї етнографії та художнього промислу.

часто із золоченням по левкасу. Поряд з ним зустрічаються великі столи столярської роботи. Могутня царга такого столу творить із стільницею важкий карниз, опертий на конусоподібні підпори, з'єднані волотними поперечками і поздовжньою балкою.

Приблизно в середині XVIII ст. мистецькі форми меблів поступово міняються. Меблі стають легшими, лінії декору — вигадливішими. Основним декоративним мотивом стала стилізована черепашина — рокаль. Тони меблів ясніють, різьба завжди з позолотою по левкасу. Оббиття ясне — шовкове. Стіни в інтер'єрах також фарбуються в світлі тони, прикрашаються багатю ліпкою чи оббивкою шовковим матеріалом. Меблі значно менші за розмірами. Починають виготовляти невеликі м'які крісла і м'які табурети. Столи стають також значно менші в порівнянні з барочними. Крім звичайних, вживаються підстінні і кутові столики, на яких ставили вази, годинники та свічники (рис. 22). Великі і громіздкі шафи барочного періоду замінюються кутовими шафками — розмальованими і золоченими.

В цілому меблярство в другій половині XVIII ст. набуває значного розвитку. Поряд з давніми ремісничими організаціями і центрами виникають гетьманські меблярські майстерні на Чернігівщині, магнатські — в Корці, Махнівці та ін. Завдяки широкому розвитку іконостасної різьби в меблярстві працює багато різьбярів. Широко відомі в той час майстри і різьбярі з Глухова, Ніжина й Олеська. Деякі майстри навіть посилалися для навчання за кордон.

З другої половини XVIII ст. на Україні збереглося значно більше оригінальних різноманітних за формою і декором меблевих пам'яток, ніж з попередніх епох. Поміж кріслами виділяються речі вигнутої форми, досить витончені в деталях, з невисокими заплічками, мальовані білою фарбою та з золоченою різьбою (рис. 23). В цей час побутують і важкі крісла з досить товстими конструкційними деталями, з високою різьбленою спинкою. Останні, напевно, вироблялися в монастирських меблярнях, які менше піддавалися впливу нового стилю.

Подібну картину спостерігаємо й у виготовленні столів. Разом з великою кількістю легких столів, з хвилясто вирізаною царгою і столовою плитою, мальованих білою фарбою і позолочених, трапляються важчі зразки, характерні для попереднього періоду. Великої майстерності вимагало виготовлення



Рис. 22. Консольний столик. Золочена різьба і біла фарба. Львів. Початок XVIII ст. АМЕХП.



Рис. 23. М'яке крісло. Різьба, золочення по левкасу і біла фарба. Львів. Друга половина XVIII ст. АМЕХП.

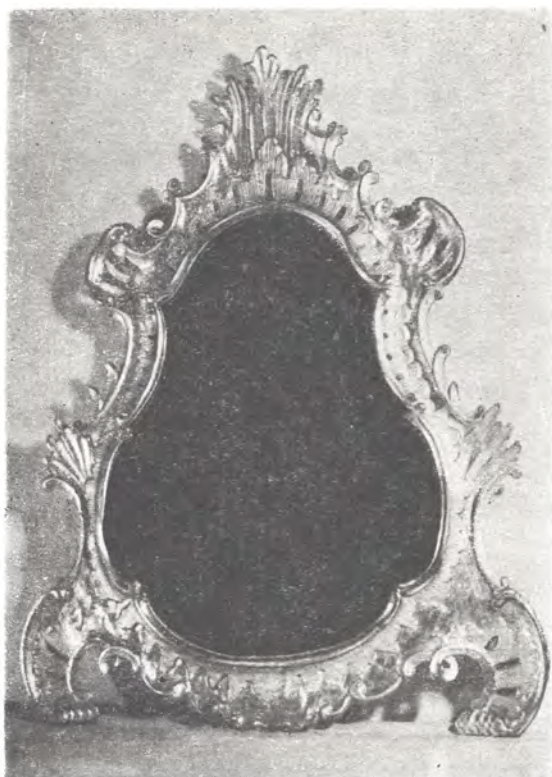


Рис. 24. Дзеркальна рамка. Різьба, золочення по левкасу. Львів. Друга половина XVIII ст. ЛМЄХП.

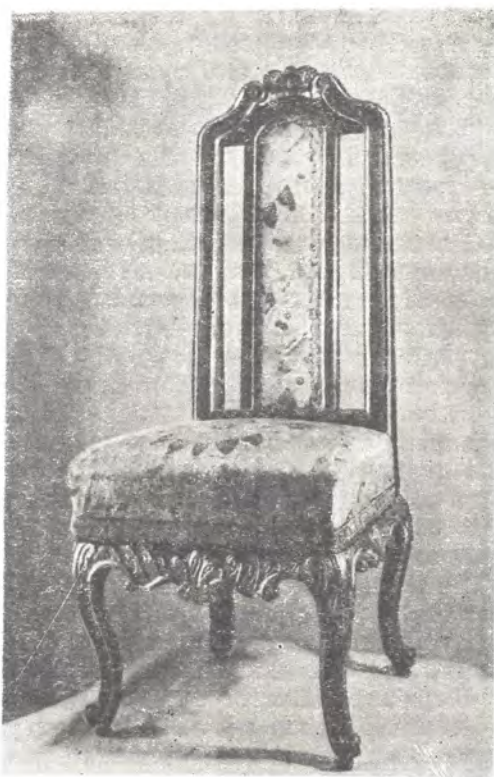


Рис. 26. М'яке крісло. Різьба, золочена і шовкова тканини. Львів. Кінець XVIII ст. ЛМЄХП.



Рис. 25. Свічники. Різьба, золочення по левкасу. Львів. XVIII ст. Львівський історичний музей.



Рис. 27. Диван. Різьба. Кінець XVIII ст. Могилів-Подільський краєзнавчий музей.



Рис. 28. Хрест різьблений. Львівщина. XV ст. ЛМЄХП.

шаф, які мали в той час хвилясто вигнуті площини, вміло замасковані двері тощо.

В цілому слід відзначити, що в творчості українських майстрів стиль рококо позбавлений надмірної химерності. Про це свідчать строгіші форми деталей меблів, відсутність надмірної манірності в композиції предмета і вживання деяких барочних мотивів.

Велику групу художніх меблів другої половини XVIII ст. складають дрібні декоративні речі, зокрема дзеркальні рами (рис. 24), підвісні і настінні свічники (рис. 25) тощо, які прикрашалися позолоченою різьбою. Найцінніше в цих творах — своєрідне трактування стилю, що відрізняє їх від закордонних виробів.

Наприкінці XVIII ст. в українське меблярство проникає новий стиль — класицизм. Меблі, виконані в цьому стилі, відзначаються суворішими формами, чітким виявленням несучих і несених елементів. Повертається античне оздоблення — розети, плетінка, меандри, гірлянди з лаврових листків і квіток, лікторські в'язки, сагайдаки і стріли. Типовими є круглі

конічні ніжки, прикрашені поздовжніми рівцями (канелюрами), з розетами в конструкційних вузлах. В той же час розвивається на Україні окремий напрям класицистичного меблярства, що ґрунтується на мистецькій спадщині епохи Відродження (рис. 26 та 27).

РІЗЬБА ПО ДЕРЕВУ

Пам'яток різьби по дереву XIV—XVII ст. збереглося дуже мало. Були то в основному виробы церковного вжитку — ручні хрести, прикрашені плоскою та рельєфною різьбою (рис. 28), або різьблені ікони. У другій половині XVII та у XVIII ст. широкого розвитку набуває високорельєфна й ажурна різьба іконостасів. Основними її мотивами були рослинні узорі, які найчастіше склалися з галузок, гронів і листя винограду. Майже вся ця різьба відзначалася багатством і вишуканістю форм і виконувалася під впливом стилів ренесансу, барокко і рококо. Різьба часто покривалася яскравою полірованою позолотою, листя винограду деколи підмальовувалося зеленою, а грона — коричневою фарбами. У виготовленні іконостасів на Україні велику роль відіграли столярно-різьбярські майстерні Києва, Чернігова, Львова, Жовкви та ін.

Плоскою, а часом і рельєфною різьбою в ті часи прикрашувалися деякі архітектурні частини дерев'яних будинків, наприклад одвірки та сволоки. Орнаментальні мотиви звичайно розміщувалися на горизонтальній частині одвірка і мали вигляд скісних ліній, зубців, розет і хрестів. Дуже часто зустрічались орнаментальні композиції, складені з двох

Рис. 29. Балка різьблена. Львів. XVI ст. ЛМЄХП.





Рис. 30. Миска-«корець». Чернігівщина. XVIII ст. Чернігівський історичний музей.



Рис. 31. Скринька роботи цехових майстрів. Подільська губернія. XVIII ст. КДМУНДМ.

розет і хреста в центрі, під ними або біля них була вирізьблена дата. Найдавніші одвірки цього типу з датою 1597 р. має дзвінниця у с. Потилічах Рава-Руського району Львівської області.

На Закарпатті, в церквах сіл Крайніково-го й Сокиринців, крім складних композицій геометричних мотивів горизонтальні частини одвірків були прикрашені орнаментом у вигляді плетеного шнура.

Одвірки культових споруд східних районів України часто оздоблювались як геометричними, так і рослинними мотивами, які покривали майже всю площу одвірків у стрічкових композиціях і не раз доповнювались написами про час будови церкви та її фундаторів.

Основні дерев'яні балки стелі — сволюки в будинках також нерідко прикрашались мотивами плоскої та рельєфної різьби, до яких часом додавались написи про власника хати та дати її будови (рис. 29).

Деякі будинки в містах східних районів України мали сволюки масивніших форм із складнопрофільованими боками. Центральне місце на різьблених зображеннях займали три, п'ять чи сім розет складних форм, з-поміж яких середня виділялася більшим розміром і складнішою формою.

В багатьох дерев'яних спорудах тих часів піддашся, галереї, опасання, ганки, рундуки, підтримувалися профільованими і різьбленими стовпами, консолями та кронштейнами.

Предмети господарського призначення (вози, сани, ярма та інші вироби) також оздоблювались нескладними геометричними мотивами у вигляді прямих, скісних і ламаних ліній, зубців і розет. Багато частин різьблених господарських предметів тих часів зберігаються в Київському музеї народного декоративного мистецтва. На крижаницях возів (1732 р.), які зберігаються в Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини, крім геометричних мотивів зображені також птахи, дерева і куполи церков.

Предмети хатнього обладнання (скрині, столи, лави, стільці мисники, полиці тощо) нерідко прикрашались різьбленими орнаментальними мотивами.

Дерев'яний посуд (миски, тарілки, сільниці, салатниці, яндоли, ковганки, ступки) та інші вироби хатнього вжитку на Полтавщині, Київщині, Чернігівщині та Гуцульщині інколи оздоблювались плоскою та тригранно-виім-

частою різьбою геометричних мотивів у вигляді ламаних ліній і розет (рис. 30).

Багато народних майстрів-кріпаків і міських цехових різьбярів у XVII—XVIII ст. працювали при спорудженні палаців і замків магнатів і поміщиків і вклали в них своє мистецтво. В одних будинках застосовувалася тригранно-виїмчаста різьба (палац польського короля Яна Собеського у Львові, нині Львівський історичний музей), в інших — рельєфна різьба у вигляді квітів та гірлянд, що прикрашали кесонові перекриття великих залів (палаці в Жовкві та Яворові). А в замку Синявських у Бережанах на Тернопільщині стеля одного залу мала вигляд небозводу, на якому були розміщені позолочені різьблені і малювані небесні планети.

Велику майстерність виявляли столяри-різьбярі при виготовленні різноманітних меблів для панських палаців, які часто оздоблювалися рельєфною і круглою різьбою або інкрустацією в ренесансному, барочному стилі та стилю рококо (рис. 31).

Особливою різьбою виготовлялися в ті часи дерев'яні дошки для вибійки та пряників, виробництво яких було зосереджене в основному в містах. На західних землях України орнаментика вибієчаних дощок мала геометричні мотиви, а на східних — переважали рослинні узори, які часто поєднувалися із зображенням тварин.

Пряничні дошки з геометричною, рослинною і тваринною орнаментикою були широко розповсюджені на східних землях України (рис. 32). Часом на таких дошках вирізали різні написи орнаментального характеру. Інколи на них були зображені людські постаті.

Крім орнаментальної різьби в XVII—XVIII ст. на Україні розвивалася кругла скульптура як побутового, так і культового призначення. Цікавими зразками скульптури побутового призначення були вулики для бджіл у формі людських постатей або тварин. Наприклад, вулик XVIII ст., що зберігався в Чернігівському музеї, мав вигляд погруддя монаха з клобуком на голові, а вулики з Конотопського музею прикрашені в нижній частині скульптурними зображеннями левів.

Майже в усіх музеях України зберігаються цікаві зразки круглих скульптур культового призначення. Особливо характерні фігури різних святих, у зображенні яких народні майстри йшли від реального життя.



Рис. 32. Форма для пряників. Київщина. 1755. КІМ.

РІЗЬБА ПО КОСТІ І РОГУ

Серед творів українського мистецтва XIV—XVI ст. певне місце належить художньо оздобленим виробам з кості: гребеням, ручкам ножів, посудинам з рогу. Художня обробка рогу та кості найкраще виявлена в XVII—XVIII ст. Майже однакові за формою ці пам'ятники дуже різноманітно оздоблені.

На давніх порохівницях з Київщини, Полтавщини і Чернігівщини найбільш поширеною була орнаментальна обробка, основним елементом якої є малий кружечок з крапкою посередині. З кружечків будуються смужки, кола, зірки тощо, доповнювані неглибокими рисками у вигляді частин кіл різного діаметра.



Рис. 33. Декоративний ріг. Полтавщина. XIX ст. КДМУНДМ.

У такому здебільшого геометричного характеру орнаменті виступає небагато окремих рослинних зображень, виконаних з ритованих ліній. В обробці кості на Гуцульщині, мистецтво якої зберегло найбільше архаїчних рис, переважає саме цей вид орнаменту, який побутував там до кінця XIX ст. і був тісно пов'язаний з орнаментикою різби по дереву.

Характерним засобом оздоблення виробів з кості, зокрема порохівниць, було гравірування, яке особливого розвитку набуло на Центральній та Лівобережній Україні.

Гравірування тонкими і дрібними лініями орнаментальних і сюжетних зображень є вершиною давньої обробки рогу та кості. З сюжетних композицій на порохівницях зустрічаються зображення козака з списом, верхи на коні, мисливця на полюванні, різних диких тварин — оленя, ведмедя, вовка, церковних і фортечних споруд. Написи на деяких різблених порохівницях вказують на те, що орнаментальною різбою по рогу і кості займалися як запорізькі, так і гетьманські козаки. Витримані в стилі українського мистецтва XVII—XVIII ст. гравюри дуже виразно виступають на поверхні матеріалу завдяки заповнюванню заглиблень різби чорною фарбою або смолою. Багато таких порохівниць мають на собі дати з XVII та першої половини XVIII ст.

Улюбленими орнаментальними мотивами на старих козацьких порохівницях були соковиті українські рослинні узори з мотивами пишних квітів та виноградних гронів, дуже близьких до народних рушникових вишивок, настінного та керамічного розпису.

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА МЕТАЛУ

Як і інші види прикладного мистецтва, художня обробка металу на Україні зростала на ґрунті мистецьких традицій древньої Русі, зазнаючи постійного впливу з боку народного мистецтва, а також панівних мистецьких стилів.

Одним з найдавніших металообробних ремесел на Україні було ковальство. Міські цехові ковали зберігали ті технічні та художні особливості, що виробилися у сільському ковальстві протягом довгих століть. При цьому вони завжди виходили з природних властивостей матеріалу, зокрема його своєрідних пластичних якостей. Властивості темного в'язкого заліза вдало використовувалися коваля-



Рис. 34. Замок. Слюсарство. XVIII ст. ЛМХП.

ми як у вирішенні форми, так і при орнаментативній виробі — завіс до дверей, хрестів, флюгерів та деяких інших приналежностей архітектурного обладнання.

Дуже мальовничими були суцільні окуття дверей та брам, які покривалися поверх бляхи решіткою м'яко прикованих штаб, нерідко прикрашених складним узором. Такі решітки в сполученні з великою кількістю широких опуклих голівок цвяхів, якими набивалось окуття до дерев'яного полотнища дверей, створювали своєрідний ефектний орнамент.

Чимало художнього хисту вкладали ковалі у виготовлення надбанних хрестів, які є справжніми шедеврами старого українського ковальства. Народні майстри вміли створювати справжнє мереживо чорних ліній тонко кутого заліза. Графічна композиція українських надбанних хрестів має мало спільного

з хрестами церковного вжитку. Зате вона зберегла в собі чимало елементів солярних дохристиянських знаків. Промениста розета надбанного хреста нерідко сполучена з зображенням півмісяця, паростків-квіток, що зв'язано з мотивом широко відомого в народному мистецтві «дерева життя».

Міські ковалі виготовляли складні архітектурні деталі — віконні та дверні ґрати, найрізноманітніше окуття до візків, саней, карет.

Хоча ковалі найчастіше виконували свої роботи в ренесансних або барочних формах, в їх творчості завжди зберігались елементи народного мистецтва.

Великою майстерністю відзначалися виробники міських цехових слюсарів, зокрема різноманітні складної форми замки до важких дверей крамниць, церков, міських брам тощо. Нерідко на них ми бачимо то дуже виразні людські постаті, то чудову орнаментику, нанесену карбуванням гравіровкою та іншими засобами. Навіть частини механізму мають декоративну обробку (рис. 34).

Справжніми мистецькими творами є такі слюсарно-ковальські вироби, як скрині для грошей та інших цінностей. Зовні вони прикрашалися окуттям складної конструкції, замки ж скринь з внутрішнього боку віка також багато оздоблювалися металевими вирізками та гравіровкою.

Досить розвиненим на Україні було художнє лиття.

Початки українського художнього монументального лиття сягають XIV ст. Найдавнішою пам'яткою його є дзвін Юрського монастиря у Львові, відлитий в 1341 р. майстром Яковом Скорою. В суворій простоті його відчувається своєрідність форми. Пасмо напису є одночасно і засобом декорування дзвону.

Рис. 35. Гармата. Лиття 1713 р. Чернігівський історичний музей.





Рис. 36. Майстер Олексій Іванович. XVIII ст. Дзвін. Лиття. Чернігівський історичний музей.

З XV—XVI ст. поряд з литтям дзвонів починається виробництво гармат. Поверхні їх прикрашались орнаментом, написами, гербами, різними зображеннями. Головним осередком художнього лиття до XVII ст. був Львів, де працювали такі майстри-ливарники, як Конрад Вейсе, Леонард та Мельхіор Герле, майстер Юрко, ціла родина Франковичів та інші. Крім дзвонів та гармат відливали також скульптурні твори, до яких належить бронзовий нагробок Жолкевського початку XVII ст., олов'яні нагробки Сенявських 30-х років XVII ст., статуя Михаїла-архангела, що прикрашала портал Львівського арсеналу, побудованого в 1638 р. Всі ці вироби свідчать про високий розвиток художнього лиття на західноукраїнських землях у XIV—XVII ст.

Розвиваючись головним чином у Львові, художнє лиття зазнало впливу стилевих елементів готичного ренесансного та барочного мистецтва. Проте це не зменшує його мистецької оригінальності, бо міські ремісники широко використовували і мотиви народного мистецтва.

Після визвольної війни під проводом Б. Хмельницького центр художнього лиття переміщається до Києва та Лівобережної України. Організація постійного українського

війська на возз'єднаній з Росією території України вимагала виробництва зброї, зокрема гармат. Особливо відомою була ливарня в Глухові, де працювали прославлені майстри Йосиф та Карпо Балашевичі. Гармати та дзвони, відлиті Балашевичами, відзначалися багатою орнаментациєю, написами, гербами. Художній стиль цих виробів був тісно пов'язаний з національним декоративним мистецтвом України кінця XVII та XVIII ст.

Не менш визначними з художнього боку були також вироби ливарників Панаса Петровича, Олексія Івановича (рис. 36) та інших. Українське монументальне лиття розвивалося в тісному зв'язку з російським, що стояло тоді на високому рівні. Серед російських майстрів, які працювали на Україні, слід відзначити Івана Моторіна, який відливав відомий кремлівський «цар-дзвін».

Поруч з монументальним розвивалося дрібне ливарство з міді та олова. З XVI—XVII ст. збереглося чимало різного литого посуду, освітлювальних приладів тощо. Серед цих виробів насамперед привертають увагу різноманітні свічники, люстри. Оформлення їх нескладне, строго підпорядковане практичному призначенню цих речей, які при всій своїй простоті є справжніми художніми творами. Серед олов'яного посуду виділяються цехові кубки з емблемами різних ремесел, пляшки, тарілки, дзбани, прикрашені різними написами, гравірованою та рельєфною орнаментикою.

Посилення кріпосницької експлуатації селянства в XVI ст., пожвавлення торговельних зв'язків сприяло помітному збагаченню феодальної верхівки та міської торговельної буржуазії. Внаслідок цього побут панівних верств стає все розкішнішим, що вимагало коштовного одягу, меблів і дорогоцінних речей ювелірної роботи.

Найвизначнішим осередком ювелірного ремесла в XVI та на початку XVII ст. був Львів. Тут разом з місцевими ювелірами працювали німецькі, шотландські, угорські, італійські майстри. Продукція львівського ювелірного мистецтва вивозилась за кордон, в тому числі і до Росії.

В XVI ст. львівські ювеліри виготовляли золоті філігранні намиста, золоті ланцюжки з емаллю, різні персні, шпильки, серги, браслети, оправляли зброю, зокрема шаблі та мечі, інкрустували золотом та сріблом лицарські обладнання, стремена, шпори, робили книжкові оправи.

Деякі види ювелірних виробів, зокрема срібні пояси, вважалися специфічно львівськими. Вся поверхня досить широкого шкіряного поясу вкривалася срібними, нерідко позолоченими чеканеними або гравірованими бляхами у вигляді кіл або овалів, які чергувалися з прямокутними пластинами, що мали глибокі вирізи з обох боків. Пряжка пояса була виготовлена у формі прямокутної скриньки, в якій часом носили гроші. На клямрах нерідко зображувалися міфологічні сцени. Оздоблення або було гравірованим та чеканеним або виконувалося способом ажурного лиття і у вигляді накладок прикріплювалося до пластинок пояса.

Українські, зокрема львівські, ювеліри виготовляли в XVI—XVII ст. срібні ложки, що нерідко мали на собі ініціали, герби та «гмерки» власників. Тонкий гранчастий держак завершувався литою шишечкою або фігуркою. На місці спайки держака з черпаком ложки вміщувався литий маскарон або зображення тварин чи людської постаті у виразно ренесансних формах, які вказують на час створення подібних виробів. На держачках ложок часто вміщувалися девізи, афоризми, моральні сентенції або прислів'я.

Ювелірних речей церковного призначення збереглося значно більше. Серед них є чимало точно датованих та документованих виробів: книжкові оправы, напрестольні хрести, кадильніці тощо. Оздоблення їх до середини XVII ст. відзначалося скромністю, переважала техніка гравіровки. Нерідко спостерігається поєднання форм місцевого народного мистецтва з готичними та ренесансними елементами, які поширювалися на Україні тогочасними ремісниками, зокрема ювелірами. Чи не найбільш виразно виступає це злиття місцевих та запозичених елементів у видатному творі львівського ювеліра Касьяновича — срібному напрестольному хресті 1638 р. Плоскочеканна поверхня хреста, що має багато спільних рис з мотивами книжкової графіки львівських братських видань, доповнена пуклею і седесом пізньоготичних форм.

Особливо широко в художній обробці металу XVI—XVII ст. на Україні застосовувалися готичні мережки, можливо тому, що цей мотив має найближчі аналогії в народному мистецтві:

Після воз'єднання України з Росією першість у розвитку ювелірного ремесла та інших видів художньої обробки металу переходить до Києва і таких міст Лівобережної України, як Ніжин, Глухів, Чернігів.

На основі складної взаємодії принципів народного мистецтва, певних елементів ренесансної та барочної орнаментики складається та розвивається новий декоративний стиль. Колишня стриманість поступається перед щедрістю декоративних форм, багатою рослинною орнаментикою, що має чимало спільного з рослинною орнаментикою в народному мистецтві.

В 70-х та 80-х роках XVII ст. зростає пишність церковного ювелірного ремесла, урізноманітнюються його технічні засоби. Поруч з гравіровкою та накладним декоративним литтям все ширше застосовується різноманітна чеканка, особливо для фігурних зображень.

На кінець XVII та першу половину XVIII ст. припадає епоха найвищого розквіту старого українського ювелірного ремесла. В цей час працювало чимало відомих ювелірів, серед яких особливо відзначилися Недільський у Львові, Ясінський, Білецький та ряд інших майстрів у Києві.

Блискуча доба київського ювелірного ремесла зв'язана з іменем Івана Равича, з верстата якого протягом більш як півстоліття зійшло багато прекрасних виробів (рис. 37).



Рис. 37. І. Равич. Чайник. Карбування. Київ. 1716 р. Київський історико-культурний заповідник у Лаврі.



Рис. 38. Деталь окладу ікони кінця XVII ст. Чеканення. Чернігівський історичний музей.

Равич в першу чергу був видатним майстром орнаменту, мотиви якого утворюють урочисті декоративні композиції. В ряді творів Равич виступає як досконалий майстер дрібної пластики. Так, у клеймах до книжкової оправи 1717 р. він з винятковим хистом передає не тільки постаті в прекрасно виконаних драпіровках, але й вирішує такі складні завдання, як передача глибини і простору композиції. Його м'яка і разом з тим чітка манера чеканки досягла тут найбільшого ефекту.

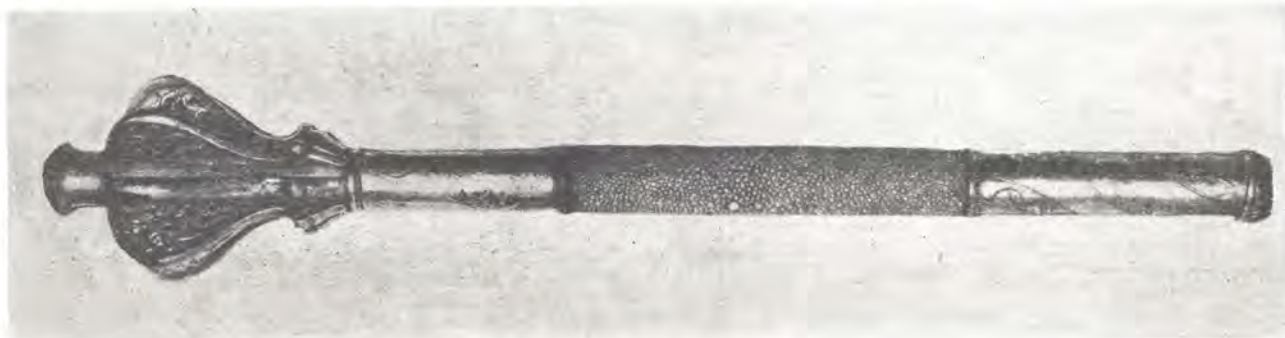
Поряд з Равичем слід назвати Юревича — автора «царських» дверей та срібного престолу великої церкви Києво-Печерської лаври, зроблених ним у 1751 р. Юревич — справжній ювелір-монументаліст, кращий представник групи майстрів, які створили такі шедеври старої української чеканки, як срібні «царські» двері Софійського собору у Києві,

оклад Чернігівської ікони богородиці та ін. В останньому творі привертає увагу майстерне зображення фортеці з валами, бастіонами, артилерією військового табору, деревами біля нього (рис. 38). Для всіх цих малюнків знайдено технічні прийоми, які прекрасно виявляють декоративні якості дорогоцінних металів.

Крім церковного на воз'єднаній Україні широко розвивалося і світське ювелірство. Однак пам'яток його збереглося порівняно небагато. Певне уявлення про вироби XVII ст. дає столове срібло, блюда, ложки, чарочки, стопки, бокали, що експонуються в музеях.

Особливе місце серед виробів старого українського ювелірства займають клейноди — емблеми влади: булави, перначі та інші інсигнії (рис. 39). Вони звичайно виготовлялись

Рис. 39. Полковницький пернач. Початок XVIII ст. Чернігівський історичний музей.



із золоченого срібла і нерідко прикрашалися самоцвітами. Таку булаву бачимо на відомому портреті Богдана Хмельницького роботи Гондіуса.

Українське ювелірне ремесло в епоху його розквіту мало тісні зв'язки з російським ювелірним ремеслом. Нерідко замовлення з України за зробленими тут рисунками виконували в Росії і навпаки. Про зв'язки з російським, зокрема з північноросійським, художнім промыслом свідчить використання київськими ювелірами прийомів устюзького чернення по сріблу. Порівнюючи твори українського та російського ювелірта, знаходимо вияви різноманітних взаємовпливів при яскраво вираженій своєрідності і оригінальності обох видів декоративного мистецтва.

Важливою галуззю художньої обробки металу було бляхарство, тобто виготовлення з мідної бляхи різного посуду (дзбанки, кухлі, шафлики, кварта, горщики). Маючи в своїх формах багато спільного з народним гончарним посудом, мідний посуд відзначався оригінальними чеканними прикрасами. На дзбанках зустрічаємо зображення різних тварин, побутові сцени, багату орнаментику, на цеховому посуді — ремісничі емблеми, пам'ятні написи та зображення. До найпишніших бляхарських виробів слід віднести настінні рефлектори — багато прикрашені рослинною орнаментикою бляхи з вигнутим диском у центрі, що відбивав і посилював світло свічок (рис. 40).

В цілому розвиток художньої обробки металу протягом довгих століть являє собою багату і складну картину. Ті його види, що були тісно зв'язані з суспільною верхівкою, наприклад ювеліртво, додержувалися головним чином світових мистецьких стилів — готики, ренесансу, барокко, рококо. Бляхарство та ковальство, які обслуговували потреби середніх верств, мали вже помітні зв'язки з народною мистецькою основою.

КЕРАМІКА.

Напади монголів у XIII ст., що привели до занепаду ремесла феодальних міст, не внесли, однак, істотних змін у характер сільського ремесла, в якому продовжували жити давні традиції. З його надр народні умільці йшли в міста, які відбудовувалися і розвивалися.

Важливу роль у міському гончарстві відіграли цехи, що з'явилися в XIV ст. і протя-



Рис. 40. Настінний рефлектор. Чеканення. Львів. XVIII ст. Львівський історичний музей.

гом двох наступних століть поширилися по всій Україні. Вироби цього часу — горщики, миски, кухлі, чарки, свічники, як і раніше, обдимлювалися, були сірого кольору і прикрашалися ритованими смужками і кривульками. Для XV—XVIII ст. характерне витискання орнаментальних смуг на горщиках і глечиках, на вінцях макітер, берегах полумисків за допомогою коліщатка, штампика або орнаментального валика (рис. 41).

Вже у XVI ст. міські гончарі починають широко застосовувати свинцеву поливу, яка одержала назву шкливо, а пізніше поливо. Відтоді полив'яний посуд поступово витісняє традиційний сивий. На зміну ритованим прикрасам приходить кольоровий розпис. Запроваджується техніка описки — малювання зовні підсушених виробів глинами, забарвленими окисами заліза широкої гами кольорів: від вохри і цеглясто-червоного до темно-бурого і чорного. Ця фарба, яку гончарі звуть опискою, була відома вже майстрам трипільської культури. Крім неї, вживалась і біла глина — «побілка». Поверхню горщиків, береги та внутрішню поверхню мисок, полумисків, вінця макітер, кухлі, чарки покривали смуги гео-

метричного орнаменту, утворювані комбінаціями найпростіших елементів — рисок, кривуль, крапок.

Наприкінці XVI ст., щоб отримати біле тло, столовий посуд починають обливати розчином білої глини (обливання). Облитий (ангобований) предмет розписували кольоровими глинами, після висушки випалювали, поливали шкливом і випалювали вдруге. Ці виробы називають народною майолікою.

В українській народній майоліці розрізняємо декілька видів техніки розпису: заливання, або затіків, ріжкування, ритування та урізу (вирізування).

При техніці заливання предмет після покриття рідкою кольоровою глиною негайно розписують. Смуги, кривулі, риси, капки (великі круглі плями) проникають в обливку. Після накладання двох-трьох фарб їх розтягають за допомогою шпильки, дроту, створюючи специфічну, характерну лише для народної майоліки систему орнаменту — фляндрівку. Вже у XVII ст. фляндрування було загальновідомим і сформованим способом розпису.

Техніка ріжкування — це виконання ріжком контуру рисунка і заповнення утворених площин кольоровими глинами.

При техніці ритування предмет з червоної глини суцільно покривається білою глиною, після того, як вона висохне, рисують жолобки. Проритований візерунок за допомогою ріжки розписується коричневою глиною і випалюється. Потім предмет малюють підполивними фарбами, вкривають свинцевою поливою і випалюють вдруге.

При техніці урізу (сграфіто) знімаються цілі площини верхнього кольорового шару до поверхні черенка.

Міський столовий посуд того часу вражає багатством і різноманітністю форм дзбанків, кухлів, свічників, широких полумисків, розписаних кольоровими глинами, та нижніх фляндрованих прикрас (рис. 42). Як виявили розкопки міст на півдні України, у XIV—XV ст. майстри застосовували тут ритовані розписи. Про це свідчать, зокрема, експонати музеїв Одеси та Білгорода-Дністровського.

Гончарам феодального періоду було відоме також виробництво різних видів будівельної кераміки: керамічних вставок, плиток, кахлів, цегли та черепиці. У фризах і капітелях храмів та цивільних споруд другої половини XVII—початку XVIII ст. знаходимо рельєфні вставки, розписані кольоровою



Рис. 41. Дзбанок. XVI ст. Чернівецький історико-краєзнавчий музей.

Рис. 42. Тухва. XVII ст. ЛМХП.



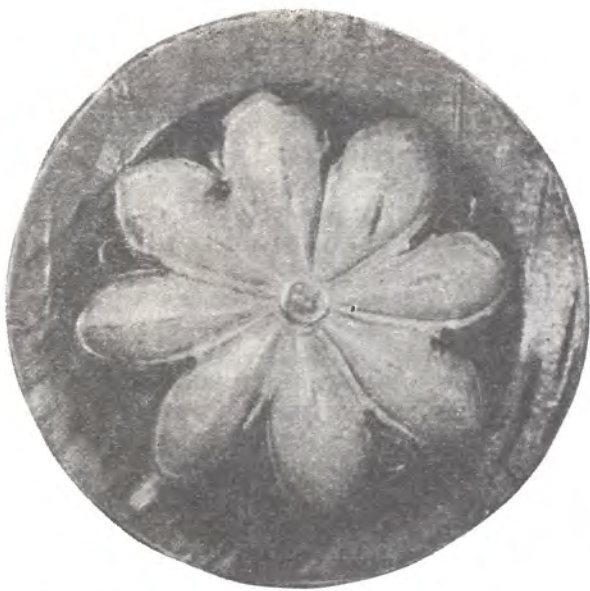


Рис. 43. Керамічна вставка. Київ. XVII ст.



Рис. 44. Кахля XV ст. з с. Підгороддя коло Рогатина (нині Івано-Франківської області). Приватна збірка.

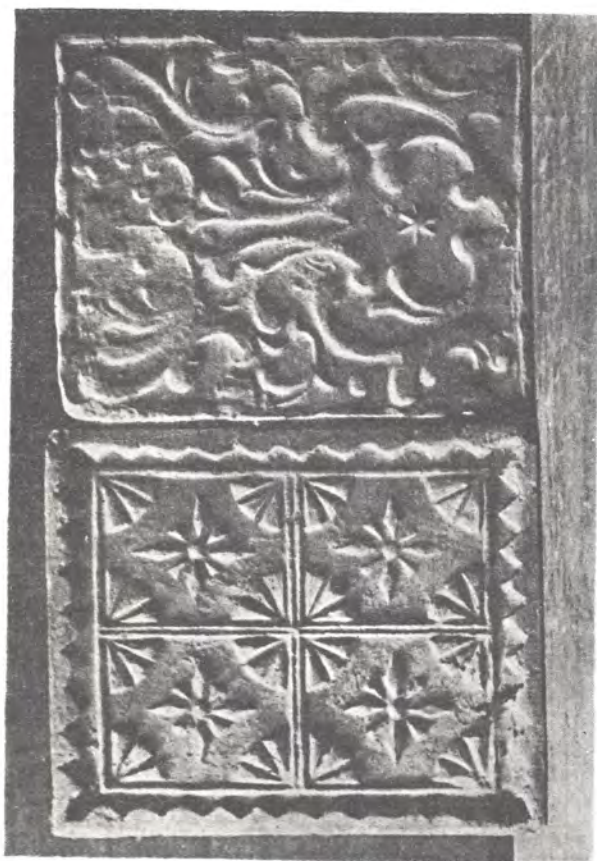


Рис. 45–46. Кахлі теракотові. XVII–XVIII ст. Полтавщина. ПКМ.

емаллю. Це здебільшого великі круглі квітки (рожі) (рис. 43) або горельєфне зображення на релігійні теми. Широко застосовували XVII—XVIII ст. неполив'яні теракотові деталі, які замінювали стюкові рельєфи в екстер'єрі споруд. Керамічні блоки, вкриті розкішним орнаментом, утворюють капітелі, а також тригліфи і метопи на фризі дзвіниці Києво-Печерської лаври, спорудженої в 1718 р.

Кахлі почали робити наприкінці XIV—початку XV ст. в Києві, Луцьку, Острозі. Вони були видовжені, циліндричні, з отвором, якому надавали форми квадрата, зірки або круга. Всі кахлі другої половини XV і початку XVI ст. мають сірий черепок. Плитки кахлів прикрашені випуклими горельєфними композиціями, що зображають вершників, звірів, рожі та інші квіткові мотиви (рис. 44).

Кінець XVI і XVII ст. — період поширення кахлевих печей. Крім теракотових (жовтих, рожевих) виготовлялися полив'яні зелені кахлі. На них бачимо зображення рослин з симетрично розміщеними гілками, квітами, листям. Проте найбільш типовою є центральна побудова, при якій з середини в чотирьох напрямках розходяться гілки і листя. Значне місце займають фігурні жанрові сцени, зображення вершників та мотиви народної геометричної плоскорізьби у вигляді розет і зубців. Прикраси виводилися низьким та високим рельєфним рисунком.

У другій половині XVII ст. на Лівобережній Україні та Київщині поширився новий художній напрямок в архітектурі, образотворчому мистецтві та художньому ремеслі, який можна назвати українським стилем XVII—XVIII ст. Він мав деяку спільність з європейським барокко. Цей стиль позначився і на кахлях. Вони набувають прямокутної форми, їх розміри збільшуються, криса стає нижчою. Плитки покривалися рельєфними (рис. 45 і 46), а пізніше мальованими рослинними орнаментами. Інколи бачимо сцени з козацького життя. Ускладнилися форми печей. Їх прикрашали карнизи, ніші, арки, невеликі колони, кронштейни.

На Чернігівщині та Львівщині у XVIII ст. робили товстостінні кахлі з шамоту, що мали невелику коробчасту крису. Їх відзначає підполивний розпис по білій емалі, схожий на модні тоді голландські плитки та кахлі. У соковитому барочному обрамленні на них зображувалися міфологічні та жанрові сцени, пейзажі з вітряками, постаті мандрівників,

групи людей в одязі давніх епох. Печі цього типу поширювались також у Росії, Білорусії, Польщі та Молдавії. На Україні зроблено, зокрема, кахлеві печі, поставлені в Коломенському царському палаці у XVIII ст.

ГУТНЕ СКЛО

Українське гутництво XVII—XVIII ст. вписало яскраву сторінку в історію художнього промислу. Найважливішим осередком його стала Чернігівщина, де на початку XVIII ст. налічувалося понад 120 підприємств.

В українських гутах майже виключно застосовувалась одна з найдавніших у скляному виробництві техніка вільного видування. Вона давала можливість максимально використовувати властивості скла, відзначалася простотою та відсутністю готових форм чи шаблонів. Кожен складув мусив бути одночасно і техніком, і художником.

Форма виробу зумовлювалася його практичним призначенням. За цим принципом створені всі кращі зразки старого гутного посуду — від найпростіших скляниць і до фігурного скла. Багатство і неповторність форм гутних виробів посилювалися широким використанням колориту скла, яке полягало в основному у забарвленні самого матеріалу і поліхромній декоративній обробці готової продукції. В деяких випадках ці способи поєднувалися.

Висока майстерність складувів виявлялась у простоті художніх прийомів. Стиль українського скла визначають декоративна природа матеріалу, його скромний і разом з тим живописний колорит, нескладні форми та органічно поєднані з ними прикраси.

Основним продуктом виробництва гут був побутовий посуд для зберігання рідких та сипких речовин. Багатий асортимент його задовольняв потреби різних верств суспільства.

Великою різноманітністю відзначався посуд для пиття. У народному побуті були поширені скляні чарки, питуни, братини, стопки, шкалики, рюмки, склянки, пивні кухлі, глечики, барильця (рис. 48) тощо. Ці прості, але красиві, зручні для вжитку виробу нерідко оздоблювалися в народному стилі. Для заможних верств суспільства — козацької старшини, магнатів, духовенства — на гутах виготовлялися коштовні кубки, келихи, пугари, бокали, вузькі та видовжені бокали-флейти, «вівати» та інші питні посудини.

Рис. 47. Штоф.
Гутне скло. 1796 р.
КДМУНДМ.



Рис. 49. Фігурний гутний посуд. XVIII ст. ЛМEXII.

Рис. 50. Ведмедик. Гутне скло. XVIII ст.
ЛМEXII.



Рис. 48. Борильце. Гутне скло. XVIII ст. ЛМEXII.

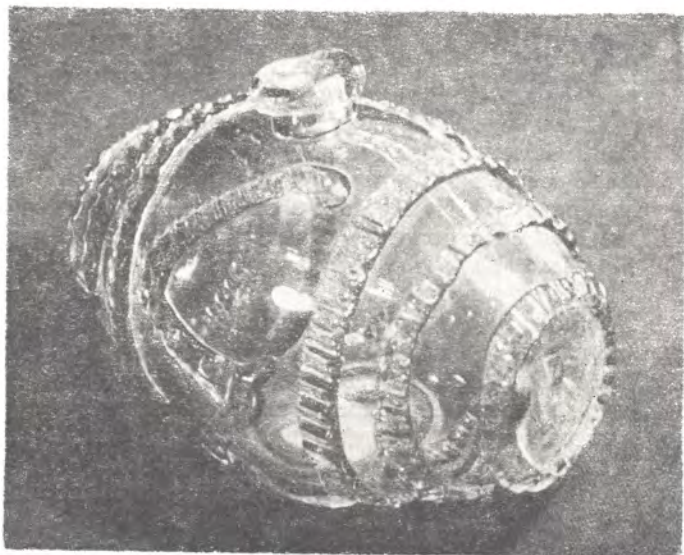




Рис. 51. Штоф. Гутне скло. Західна Україна. XIX ст. АМХП.

Окрему, найбільш цікаву, групу складають скляні вироби, які мають форму тварин (рис. 49). Вони свідчать про високу майстерність складувів і вміння використовувати декоративні властивості вільновидувного скла. Гутне фігурне скло слід розглядати як цілком самобутнє і національно своєрідне явище в історії мистецтва українського народу.

Фігурний гутний виріб, призначений для зберігання рідин, являє собою кулевидну або циліндричну пляшку, рідше барильце, що має вигляд корпусу тварини, якому доробляють голову і кінцівки. Але таке поєднання ніколи не було механічним нагромадженням різних елементів форми. Майстрові допомагала природа скла, завдяки якій можна було зв'язати окремі композиційні частини в органічне ціле.

Майстри надавали великого значення реалістичному зображенню тварин, одним з засобів якого було, зокрема, кольорові співвідношення матеріалу. Формування посудин ґрунтувалося на уважному спостереганні природи і знанні повадок тварин. Складуви створювали гротескні образи тварин і птахів, співзвучні їх зображенню в українському фольклорі, і вони сприймаються як живі, характерні

персонажі народних казок, переказів і прислів'їв.

Найулюбленішою фігурною посудиною українського народу є пляшка-ведмедик (рис. 50), форма якої на відміну від форм інших фігурних посудин, що відзначаються значною вільністю більш-менш постійна. В усіх варіантах таких посудин ведмедик обов'язково стоїть на трьох опорах, двома лапами тримаючись за голову. Відображення його в українському народному мистецтві має давню історію. Дуже ймовірно, що це один із проявів пережитків ведмежого культу ранньослов'янського часу. Скляна пляшка-ведмідь — необхідний атрибут старого сільського весілля.

Український скляний фігурний посуд істотно відрізняється від подібних закордонних виробів. Так, наприклад, венеціанське і німецьке фігурне скло — це потішні посудини, вжиткова цінність яких відходила на останній план, а оздоблені ліпними фігурками тварин бокали набирали чисто декоративного характеру.

Віртуозністю виконання, вибагливістю форми відзначаються вазы у вигляді кошачки, які найчастіше зустрічаємо серед волинських гутних виробів. Їм властива тонка декоративна обробка ліпним склом, яка іноді є самостійним засобом витворення форми. Тоді ці посудини здаються зробленими з казкового прозорого мережива.

Тонкостінні вироби з пляшкового зеленого і рідше з безколірного скла нерідко розписувалися емаллями. Для розпису вживалися густі, непрозорі фарби: молочно-біла, жовта, синя, коричнево-червона. Дуже поширеним був рослинний орнамент та в меншій мірі — тематичні зображення. Типовими є монохромний розпис білою фарбою і багатоколірні візерунки. Колористичне трактування квіток і листя відзначається деякою умовністю — іноді бачимо ромашку, намальовану зеленою фарбою, або ж червоні чи сині листя та стебла (рис. 51). Найбільш поширеним візерунком була симетрично розгалужена стеблина з однією або кількома квітками.

Крім рослинних орнаментів зустрічаються зображення журавля і оленя. Серед сюжетних композицій на дзбанках найчастіше бачимо сцени вечірок, фехтування танців. На гранчастих пляшках збереглися зразки портретного живопису.

Художня обробка скла засобом гранування та гравіровки мала на Україні обмежене

поширення. Гранування спостерігаємо переважно на ніжках бокалів. Обриси гранованих деталей добре узгоджуються з плавними лініями тонкостінної видувної чаші. Вироби з «півкристалів», кристалю або переплавлено бою привізного кристалевого посуду гранувались «ямками» і «сложками», тобто круглими і овальними заглибленнями. З цих двох геометричних форм майстри створювали своєрідні орнаменти з квіток без стеблин типу соняшника або ромашки, які рівномірно заповнювали поверхню скла.

Гравіровка сюжетних зображень, як вже зазначалося, зустрічається рідко. Вкажемо на витончені контури оленя і фігуру вершника. Гравіроване скло вживалося переважно у шляхетському і поміщицькому побуті, тому в його оздобленні певна роль належить геральдичним мотивам. Виконувалися геральдичні зображення за наданим зразком, через що вони позбавлені тієї свіжості і невимушеності, якими відзначаються народні рисунки. Те саме можна сказати про гравіровані написи. На панських кубках не було сповнених гумору і глибокої народної мудрості висловів, які виписувались на емальованих виробах. Їх місце займали шляхетські заклики «Віват» тощо.

Про позолочену орнаментику українського скла доводиться говорити лише на підставі письмових даних. У музеях зберігається велика кількість скляних виробів, на яких видно сліди позолоти вінець і зовнішньої по-

верхні гладкими смужками, квітковими візерунками і написами. Ці оздоблення не закріплювалися випалюванням і швидко стиралися. Виготовляли також посуд, золоті і срібні прикраси на який наносились у процесі видування і тому були значно тривкіші. Центром такого виробництва було Вільхівське староство на Поділлі. На місцях, де колись знаходилися гути цього староства, виявлено фрагменти позолочених пляшок та іншого посуду.

Вживання скла яскраво ілюструє соціальну і економічну нерівність класового суспільства на Україні у XVIII ст. Персонажі «Енеїди» І. Котляревського, які уособлюють українських поміщиків,— боги, герої, вожді випивають з дорогих бокалів, кубків, тоді як простий народ «кружляє сивуху» чарками і поставцями. Декоративна обробка багатьох пам'яток старого скла також вказує на те, для яких верств населення вони призначалися. Відомі, наприклад, вироби «з гербами архієрейськими», вензелями, коронами і написами, які побутовували серед шляхтичів або козацької старшини.

Посудом з квітковими візерунками, а також у вигляді тварин користувалися трудящі маси.

Різноманітне оформлення скляних виробів, мотиви якого черпалися з навколишньої дійсності, багата, яскрава орнаментика скла свідчать про реалізм народного мистецтва, про притаманне народові розуміння краси.

Наприкінці ХVІІІ—в першій половині ХІХ ст. тривав процес розкладу феодально-кріпосницького ладу і розвитку капіталістичних відносин. У країні розвивалися товарно-грошові відносини, зростав суспільний поділ праці, що вів до постійного збільшення міського населення за рахунок сільського.

Характерний для міського ремесла періоду феодалізму цеховий лад, що відзначався замкнутістю та бар'єрами, в міру виникнення мануфактур, зростання торговельного капіталу та розширення ринків стає гальмом у дальшому піднесенні промисловості і торгівлі. Тому, починаючи з кінця ХVІІІ ст., структура ремісничих організацій змінюється. В першій половині ХІХ ст. цеховий лад був остаточно скасований і міські ремісники поступово злилися з сільськими.

В першій половині ХІХ ст. на Україні почався розвиток капіталістичної промисловості, що мав три етапи: дрібне товарне виробництво (переважно сільські промисли), капіталістична мануфактура, фабрика (велика машинна індустрія).

Вже наприкінці ХVІІІ ст. з'являються перші фарфорові та фаянсові заводи. У ХІХ ст. виникає ряд текстильних підприємств, скляних заводів та інших художньо-промислових майстерень, на яких працювали здебільшого робітники-кріпаки.

У 1861 р. було скасовано кріпосне право, внаслідок чого, як вказував В. І. Ленін, «...розвиток капіталізму в Росії пішов з такою швидкістю, що за кілька десятиріч відбулися перетворення, які зайняли в деяких старих країнах Європи цілі століття»¹.

В умовах поглиблення кризи кріпосницької системи і зародження капіталістичних відносин завершується процес утворення української народності в більш стійку, історично сформовану спільність людей — у буржуазну націю.

Протягом ХІХ—початку ХХ ст. в усіх галузях української культури тривала гостра боротьба демократичної культури проти дворянсько-поміщицької та буржуазної. «Є дві національні культури, — говорив В. І. Ленін. —

¹ В. І. Ленін. Твори, т. 17, стор. 90.

Є великоруська культура Пурішкевичів, Гучкових і Струве, — але є також великоруська культура, яка характеризується іменами Чернишевського і Плеханова. Є такі ж дві культури в українстві, як і в Німеччині, Франції, Англії, у євреїв і т. д.»¹

Провідну роль у розвитку демократичної української культури відіграла культура трудових мас, народна творчість, пісня, музика та мистецтво, які були невід'ємною частиною побуту і праці селян.

Народне прикладне мистецтво в післяреформенний період мало здебільшого характер кустарних промислів. На першому етапі капіталістичного розвитку художні промисли ще зберігали високий творчий рівень, продовжували реалістичні традиції минулого. Саме в цей період були створені видатні пам'ятки народного прикладного мистецтва в усіх його видах — в народному одязі, килимарстві, художній різьбі по дереву, кераміці, вишивці тощо, які в значній мірі збереглися до нашого часу. Але згодом, наприкінці XIX і особливо на початку XX ст., на художніх промислах почав позначатися негативний вплив капіталістичного виробництва і буржуазної культури.

Капіталізм з його нещадною експлуатацією трудящих зводив цехового майстра чи сільського ремісника до рівня виконавця, витісняв творче начало в самому процесі праці. З другого боку, він насаджував у побуті буржуазії лжемистецтво, завданням якого було демонструвати багатство і розкіш. Творчість народу оголошувалася не вартою уваги.

Велику роль у підтримці, збереженні та правильній оцінці народного мистецтва відіграли прогресивні кола художньої інтелігенції, зокрема революціонери-демократи. Відзначаючи велич народної творчості, Іван Франко говорив: «Швидше поет здужає написати найвеличнішу оду, ніж людову пісню. Я вважаю написання такої пісні за найвищий доказ поетичної майстерності».

Значний внесок у вивчення та пропаганду народного прикладного мистецтва зробили художники С. Васильківський, В. Кричевський, І. Левинський, М. Самокиш, П. Слэціон, О. Кульчицька та ін.

Для збереження народних художніх промислів вживалися деякі заходи з боку земств та окремих заможних любителів-меценатів.

¹ В. І. Ленін. Твори, т. 20, стор. 15.

У Полтаві, наприклад, у 1904 р. було засновано так званий кустарний склад, який займався реалізацією творів народного мистецтва на комісійних засадах. При складі існував музей, який поряд з постійною експозицією влаштовував виставки кустарних промислів, що неодноразово демонструвалися за кордоном. Полтавським земством було засновано також кілька учбово-кустарних майстерень та шкіл.

На Київщині народними промислами займалося Київське кустарне товариство, очолюване М. Біляшевським, Г. Павлуцьким та Д. Щербаківським. Воно організувало кустарні склади, влаштувало декілька виставок. Твори народного мистецтва поширював також магазин товариства «Просвіта» в Києві.

Певну роботу було проведено і на західноукраїнських землях, що входили до складу Австро-Угорщини. Після першої Галицької сільськогосподарської виставки 1877 р., один з відділів якої присвячувався кустарним промислам, було створено так звану Сталу комісію для промислових справ, яка сприяла відкриттю декількох шкіл та майстерень, організації товариств і об'єднань, що виробляли та збували кустарні вироби.

Ці заходи, хоч і принесли деяку користь, проте в умовах капіталістичної системи не могли зробити суттєвого впливу на стан художніх промислів, які напередодні Жовтневої революції перебували у занепаді.

Чудові традиції народного прикладного мистецтва були відроджені і отримали всебічний розвиток лише в радянський час. Велика творча спадщина народу лягла в основу культурного будівництва країни соціалізму.

Одяг

Народний одяг XIX—початку XX ст. — яскрава сторінка матеріальної і духовної культури українського народу. Він відзначається багатством форм, красою художнього оздоблення. Так само, як і в попередній період, для виготовлення його в основному використовувався різноманітний саморобний матеріал. З полотна шили сорочки, з сукна — верхній плечовий, з художньої тканини — жіночий поясний одяг, шкіра йшла на взуття, а подекуди — на деякі предмети одягу.

Наприкінці XIX—початку XX ст. в побут починають входити фабричні вовняні та бавовняні тканини. Вони, безперечно, виклика-

ли зміни форми одягу, його силуету та складових частин. Це позначалося в першу чергу на святковому вбранні, своєрідною рисою якого стають ряснота та різноманітність прикрас. З поширенням фабричних тканин на село щораз більше проникають міські форми одягу. Насамперед вони вплинули на чоловічий одяг. Жіночий виявився більш стійким. Зміни зазнали в основному головні жіночі убори: повсюдно почали носити фабричні хустки. Притаманне народному одягу оздоблювання замінюють узористі різноколірні фабричні тканини.

В XIX—на початку XX ст. на Україні склалися кілька регіональних комплексів одягу, які відзначалися своїми художніми особливостями.

Комплекс одягу центральної — лісостепової зони характеризується різноманітністю форм жіночого поясного і верхнього одягів з доморобної вовняної тканини. На середньому Подніпров'ї з лівобережними і степовими районами, наприклад, до комплексу жіночого одягу входили уставкові сорочки, різноколірні клітчасті запаски, плахти, дерги — не сшиті чотирикутні куски вовняної тканини, гкими жінки обгортали талію або припоясували їх до стану (рис. 52).

Композиційну єдність одягу доповнювала керсетка яка довго побутувала тут навіть тоді, коли плахту замінили фабричні ситцеві спідниці. В різних районах Подніпров'я вона мала свої особливості у крої, характері та колориті прикрас (рис. 53). Зимовий верхній одяг виготовлявся з овечих шкур (кожушанки і кожухи). З доморобного сукна різних кольорів шили юпки, які іноді покривали фабричними тканинами. На початку XX ст. домінуюче місце зайняла крамна юпка.

Голови жінки покривали переважно хустками, пов'язуючи їх різними способами (рис. 54). Поширені в минулому столітті намітки стали тільки святковим убором літніх жінок. Дівочим святковим головним убором були квіти, вінки — «теремки» і «надбрівники». Комплекс жіночого одягу завершували прикраси: намисто, коралі, бурштини, гранати з дукачами місцевої роботи.

Чоловічий одяг складався з вишиваної сорочки, яка носилася поверх широких штанів, свитки білого або коричневого кольору, кобеняка, киреї, чемерки, каптанки, куртки, куцини і кунтуша (рис. 55). Чемерки, каптанки, куртки і куцини різнилися між собою тільки кроєм. Взимку носили широкі та довгі



Рис. 52. Одяг селянки. Полтавщина. Кінець XIX ст.

кожухи з високими комірами, що в залежності від погоди відкидалися на спину або піднімалися вгору.

Головні убори чоловіків відповідно до пори року диференціювалися на баранячі високі і низькі круглі шапки, кучми, ярмулки, брилі і капелюхи.

Приналежністю жіночого та чоловічого одягу були пояси. На Полтавщині і Київщині вони були переважно червоні, прикрашені різноколірними смужками.

Взуттям чоловікам служили чоботи і постолі. Жінки носили кольорові, переважно червоні, сап'янові чоботи.

Для одягу центральних районів характерна опрацьованість і викінченість форм. Силует його дзвоноподібний, донизу поширений зборками або клинами, талія обрисована. Колорит багатобарвний. З метою оздоблення використовувалася вишивка технікою вирізування, листвою, мережкою, прутиком, хрестиком (на сорочках), аплікація шнурком (на білих свитах), узорні орнаменти (на кожухах).

Одяг південно-причорноморської смуги за своїми типовими формами, стильовими і ко-

лоритними ознаками має багато спільних рис з одягом центральної лісостепової зони.

На Волині жіночі сорочки і поясний одяг виготовляли з білого льняного полотна, з прикрасами, переборами червоного кольору. Поширені були вовняні червоні запаски, перетикані кольоровими смугами, або білі полотняні з червоним орнаментом. Поряд з намітками—старовинним головним убором—жінки носили вишивані домоткані хустки. Верхнім одягом служили свитки, білі або сірі куртки з доморобного сукна, взуттям—плетені личаки (рис. 56).

До складу чоловічого одягу входили сорочка, полотняні штани, вовняний тканий або плетений пояс. На голові солом'яний бриль або шапка. Взимку цей одяг доповнювався свитою з білого або сірого домотканого сукна, а влітку білим полотняним каптаном (рис. 57).

У порівнянні з волинським комплексом поліський характеризується більшою однорідністю і простотою. Жіночі сорочки прикрашені вишивкою червоного кольору. Жінки носили смугасті спідниці, кольорові керсетки з глибоким вирізом на грудях. Вовняні, доморобні свити, однакові щодо крою для жінок і чоловіків, оздоблювались яскравою вишивкою і підперізувались різноколірними поясами. Незаможне населення користувалося переважно поясами з нефарбованої вовни (рис. 58).

У північних районах Чернігівщини як поясний жіночий одяг вживали запаски, плах-

ти, спідниці. Поясний і верхній одяг підперізували тканими поясами. Чоловіча сорочка була двох видів: у більш давній час—з розрізом посередині, стоячим низьким коміром і чохлами, а пізніше—з вишиваною манишкою і коміром, що застібався з лівого боку. Сорочку заправляли в штани. Крамні сорочки носили поверх штанів, непідперезаними. Верхнім чоловічим одягом крім жупана були свита, кирея з кобеняком, кожухи з чорного смушку, головним убором—різних форм сукняні картузи з козирками.

Типовий силует північно-поліського комплексу одягу—злегка приталена лінія плечових частин (керсетки і свитки) і поширена до низу—набедрених. Як в літньому, так і в зимовому одязі переважав білий колір. Для орнаменту вишивок і узорнотканих матеріалів характерні побудова горизонтальних смуг та зіставлення червоного і невеликої кількості чорного або синього кольорів (на сорочках, андараках, запасках, хустках і свитках).

На Поділлі носили широкі зі складками сорочки з вишиваними поличками, вузьким коміром і суцільними рукавами, що збиралися на зап'ясті у смужку і підв'язувалися вище ліктя. Поясним жіночим одягом були полотняні або ситцеві спідниці і вовняні запаски. Стан щільно підперезували червоним поясом. У південних районах Поділля спідницю заміняла чорна обгортка (горботка), рідше з кольоровими нитками, яка прилягала до талії. Головним убором служили очіпок—кап-

Рис. 53–55. Селянський одяг. Київщина. Кінець XIX ст.





Рис. 56–58. Селянський одяг. Волинь і Полісся. Друга половина XIX ст.

тур з круглим дном, намітка і хустка, яку складали по діагоналі в трикутник (рис. 59).

Чоловічі сорочки довгі, тунікоподібні, зі стоячим коміром, шилися з доморобного полотна, одягалися поверх полотняних штанів і підперізувалися крайкою або шкіряним поясом. Святкові сорочки оздоблювалися вишивкою.

Верхнім чоловічим і жіночим одягом були виготовлені з домотканого сукна різних кроїв свити (чугай, чугуїна, чемера). В непогоду носили тунікоподібного крою манту з сірого сукна, прикрашену по швах кольоровим шнурком. Заможніші селяни вбирали кожухи і свити. Верхній одяг жінок відрізнявся від чоловічого відкладним коміром у свиті відсутністю каптура. Взуттям служили постолі-самоходи або чоботи.

На Тернопільщині побутували короткі сорочки з стоячим коміром, вишивані чорними, червоними і жовтими хрестиками; узори — геометричні. Спідницю носили вибійчану, а під кінець XIX ст. — з фабричної тканини. Запаска — полотняна, з одного куска тканини, прикрашена вишивкою і тороками. Голову пов'язували невеликою хусткою і шаллю. Верхнім одягом служили короткі, до колін, ватовані каптани з чорної тканини і кожухи, вишивані червоною заполоччю.

Подільському типові одягу властивий своєрідний колорит. У ньому переважає чор-

на барва з невеликою кількістю жовтої і червоної. З прикрас характерна вишивка — різноколірна або білими льняними нитками по білому та чорними — низько (сорочки, кожухи, манти).

У Прикарпатській зоні, до якої входить територія сучасних західних областей України, на особливу увагу заслуговують комплекси одягу Північного Прикарпаття, Буковини, Покуття, Закарпаття та гірські райони Карпат.

Для комплексу жіночого одягу Північного Прикарпаття характерні сорочки з уставками, з пазушками посередині, полотняні або вибійчані спідниці, зібрані в поясі та вкладені в складки суцільні або пошиті з двох частин запаски, хустки з доморобного полотна, прикрашені вишивкою, рідше тканим узором.

Верхнім одягом служили полотнянки, короткі каптани, лейбики, кабати, білі або темно-коричневі свити, що підперізувалися тканим поясом, опанчі та сукмани. Під кінець XIX ст. їх місце займають короткі куртки, спенсери, каптани з рукавами, оздоблені аплікаціями із шнурків.

В чоловічому одязі Північного Прикарпаття переважає тунікоподібна вишивана сорочка, на всіх швах мережана, що підперізувалася широким вовняним узоротканим поясом, і довгі полотняні штани, інколи попере-

но зібрані. Поверх сорочок носили кожушки. Головний убір — солом'яний капелюх, прикрашений стрічками, квітами з різноколірних намистин, плетених герданів тощо. Для комплексу одягу Північного Прикарпаття характерне дрібне рясування сорочок, спідниць, запасок, штанів. Локальні особливості деталей виявляються в колориті, узорах і техніці вишивок.

Жіночий одяг Придністров'я (Буковини і Покуття) складався з дводільної довгої сорочки, тканой вовняної опинки (горботки), запаски і короткого кептаря (до стану), який надавав силуетові одягу стрункості і дещо видовженої лінії. На Буковині жіночі сорочки багатше прикрашені вишивкою — сухозліткою і кольоровими намистинами. Колорит одягу з перевагою темних кольорів гармонійно поєднує всі його частини в єдиний художній ансамбль (рис. 60). В одязі Покуття панує червона барва. Оздоблення багате й пишне (перемітки з заборами, вишивка на сорочках).

Для комплексу вбрання південно-західних районів Закарпаття характерні короткі сорочки з розрізом збоку або на плечах. Основною прикрасою їх є морщення і брижі, оздоблені різноколірними нитками. Як поясний одяг вживалися широкі спідниці з кольорової тканини, пошиті в зборки, і фартухи — плати. Верхній одяг — безрукавні кожушки (бунди), а з давніших форм — гуні з білого сукна, з довгим ворсом, вільні і прямоспинні, або куртки з сірого сукна.

Своєрідними художніми особливостями, мальовничістю і багатством прикрас відзначався одяг українських верховинців-гуцулів, бойків, лемків.

Вбрання жінки-гуцулки — це дводільна сорочка з уставками, дві запаски (замість спідниці), кептар з різноколірною аплікацією, постолои, капчурі ручної в'язки. Взимку одягали сердак з чорного доморобного сукна з яскравою вишивкою, у святкові дні — гуглю з білого сукна (на розпашку). Чоловіки носили короткі підперезані поясом сорочки поверх довгих широких штанів з грубого білого полотна (поркениці) або червоного сукна (крашаниці), інколи поверх чорних або білих сукняних холошнів — гачі. Верхнім одягом служив вовняний сердак. З головних убірів найбільш поширені були чорні повстяні капелюхи (кресані) (рис. 61).

Багатство прикрас особливо виявляється у вишивці, плетінні, аплікаціях з сукна і



Рис. 59. Селянський одяг. С. Гермаківка (нині Тернопільської області). Кінець XIX ст.



Рис. 60. Селянський одяг. Буковина. Кінець XIX ст.



Рис. 61. Гуцульський одяг.
С. Дора (нині Івано-Франків-
ської області). Кінець XIX ст.

сап'яну, виробак з металу. Ансамбль одягу доповнюють різні декоративні предмети. Для одягу гуцулів характерний яскравий колорит, в основному різні відтінки теплих кольорів.

Форми гуцульського жіночого і чоловічого вбрання дуже давні, що підтверджується наявністю несшитих предметів жіночого одягу (запасок, поясів, опинок), простотою ліній, пошиттям кептарів і сердаків з доморобного сукна. Аналогії цих форм знаходимо в одязі ранніх слов'ян і скіфів.

Якщо одяг гуцулів виготовлявся з вовни, то бойки поряд з сукном вживали і полотно. Жінки носили білі вишивані сорочки дрібно-рясновані, низом вишивані білі спідниці з домашнього полотна і запаски. Поверх сорочок одягали лейбики — безрукавки з чорного сукна, обшиті білими шнурками. Вбранням чоловіків влітку були полотняні штани — гаті, а взимку холошні з білої вовни. Головним убором влітку служили круглі повстані капелюхи й плетені з соломки кресані, взимку — баранкові шапки. У святкові дні ходили в чоботах, а в будень — у постолох (ходаках).

Силует бойківського одягу відзначається меншою колоритністю порівняно з гуцульським, пануванням чорного і білого кольорів. З декоративних технік виступає вишивка (хрестиком по брижах) на сорочках, спідницях і запасках, аплікація з сукна і обшивання на безрукавних лейбиках та вибійка, яка широко використовувалася, зокрема на спідниці (мальованки). З жіночих прикрас харак-

терна узорна селянка з різнокольорових намистин.

У комплексі одягу лемків поряд з домотканими тканинами вживалися й фабричні. Жіночі сорочки з льняного полотна вишивалися напереді й на уставках хрестиком. Ситцеві спідниці і запаски з дрібними узорами по низу оздоблювали кольоровими стяжками. Поверх сорочки і безрукавки носили горсети, прикрашені вишивками. Невід'ємною частиною жіночого вбрання була льняна хустка, накинута на плечі. Зимовий одяг складався з гуньки-катанки або сердака, білого кожуха, прикрашеного вишивкою з різноколірних ниток і аплікаціями із шкіри. Завершувався комплект жіночого вбрання — намистом, коралями або скляними пацьорками. Взуттям служили постолои (керпці) і сап'янові кольорові чоботи.

Специфічним предметом лемківського верхнього одягу є чуганя, або чуга, — довгий до колін плащ з коричневого сукна з великим коміром, що спадав на плечі і правив за капюшон. Чуганя, подібно до гуцульської гуглі, була обрядовим одягом, який вбирали під час весілля (рис. 62).

В колориті лемківського верхнього одягу переважав синій колір. З декоративної техніки використовується вишивка хрестиком та біла і кольорова гладь.

Як бачимо, одяг України характеризується великою різноманітністю форм та прикрас. Слід підкреслити, що, незважаючи на регіональні відмінності, він має виразні національ-

ні риси, які виявляються у спільності комплексів, силуетів окремих предметів, у способі ношення, в характері матеріалу тощо.

Для селянського одягу характерна простота матеріалу, багатство творчої уяви народних майстрів, їх досконала технічна майстерність та високорозвинений естетичний смак. Не коштовні шовки та оксамити, а льон, вовна і шкіра віками були основним матеріалом народного одягу українців та його прикрас. Простим був і крій. В ньому багато вишуканого смаку та вміння підкреслити привабливість жіночої постаті, статечність чоловічого силуету тощо.

Своєрідними рисами відзначався одяг міського населення, зокрема робітників. Спочатку він мало чим відрізнявся від селянського. Потім в ньому поступово почали відмирати окремі елементи, які виявилися недоцільними для роботи в шахтах і на заводах.

У силу специфічних умов праці і використання фабричних матеріалів змінювався і крій одягу: з широкого він став вужчим, жіночу сорочку почали шити значно коротшою, широкі рукави її поступилися місцем перед коротким, до ліктя. У святкові дні носили вовняні приталені кофти з великим стоячим коміром, з фалдами, що розходилися на спині, з широкими рукавами, які звужувалися до зап'ястя, і вовняні (а менш заможні — ситцеві) спідниці. Ця так звана «парочка» була переважно одноколірною. Голову пов'язували хусткою. Змінився і верхній нагрудний жіночий одяг. До спідниці із ситцю або сатину почали носити такі ж кофти різних фасонів (на ваті).

Змінився і чоловічий одяг. Поряд із селянською сорочкою почали з'являтися косо-воротки, принесені на шахти і заводи України російськими робітниками. Полотняні сорочки заправлялися в штани. У святкові дні поверх білої сорочки надягали іншу — темного кольору, як правило, з ситцю або сатину. Характерним став костюм, що складався з піджака, штанів і жилетки з фабричних матеріалів («трійка»). Молоді робітники у вихідні дні старались одягатися більш чепурно — у плисові штани, ситцеву або сатинову сорочку і піджак. Взуттям служили чоботи. Верхнім чоловічим одягом були піддъовки типу легкого пальта міського крою. Проте найчастіше носили піджак. На початку ХХ ст. поширився одяг на ваті, що кроєм нагадував піджак (московка). Головним убором став картуз.

І. Франко залишив такий опис селянсько-міського одягу робітників Бориславського нафтового району: «Чорні, зароплені кафтани, лейбики, сіряки та чорні такі ж сорочки, переперезані то ремнями, то шнурками, то ликом... пошарпані та закопчені шапки, капелюхи, жовнярські «гольцимици» (шапки, які приносили з війська висушені солдати або купували на базарі у торгівців старим одягом), бойківські повстяні з крисами та підгірські солом'яники».

Святковий одяг бориславської робітниці І. Франко змальовує так: «Червона шалінова хустка на голові і спідничка перкалева, не нова вже, то правда, але зашанована сорочка «картанова» (з фабричного полотна), білеська червоним шовком стебнована в звідочки. Чоботи пасові і кармазинова крайка».

Рис. 62. Лемківський одяг. Се-
ніцька округа. Кінець ХІХ ст.



Поряд з побутовим формувався робочий одяг, який відповідав характеру виробництва. Металурги носили на заводах фартух з полотна, підпоясаний мотузкою. На голову влітку надівали картуз, узимку — хутряню шапку — папаху, звичайно із суконним верхом, а на ноги взували лапті з полотняними онучами, рідше — чоботи. До постолів для ізоляції від гарячої долівки прикріпляли дерев'яні дощечки. Руки оберігали від опіків суконними рукавицями, підшитими шкірою.

У комплекс робочого одягу шахтарів Донбасу входили брезентові сорочка «шахторка» і штани; верхній одяг — піджак на ваті, чуні або чоботи. При спуску в шахту на ноги взувалися чуні, обмотані грубими онучами. Їх виплітали з конопляних мотузків спеціальні майстри — чунники.

У цілому процес формування нових видів робочого одягу на Україні проходив на базі збереження більш доцільних і практичних частин селянського одягу в поєднанні з елементами міського.

Міщанський одяг в основному зберіг тип давнього українського народного одягу, проте в ряді районів дещо запозичив з шляхетського вбрання. Значний відбиток на нього наклала та обставина, що міщанство поповнювалося за рахунок ремісників та дрібних торговців, які поряд з своєю провідною виробничою діяльністю часто займалися землеробством і тваринництвом. В колориті одягу переважали білі, чорні і червоні барви.

Чоловіки-міщани носили виготовлену з тонкого полотна сорочку зі зборками і широким коміром; рукави — з клинами і подвійними плечима (прирамками) з дудами або лиштвами при зап'ясті. Шию завжди пов'язували шовковою або бавовняною хусткою. Штани підперезували ремінцем, заможні міщани — литими поясами, тканими золотом і сріблом. Узимку носили суконні голубі штани (шаровари) з кишенями по боках. У деяких місцевостях західних областей України побутовали шкіряні штани (плюдри).

Основними формами міщанського верхнього одягу були довгі до колін жупани з фабричної тканини. Вони виготовлялися з вузькою талією зі зборками, з стоячим або відкладним коміром і прикрашалися кольоровими накладками з червоного сукна. Жупани характеризували матеріальне становище людини. Не даремно приповідка каже: «Убрався в жупан, то гадає, що пан».

Довшою і просторнішою за жупан була капота, поли якої заходили одна на одну.

З верхнього одягу були поширені також рукавні півжупанчики із легкої тканини зі стоячим коміром, поверх якого викладався комір сорочки. На початку ХХ ст. міщани в більшості носили суконні або бавовняні безрукавки (камізелки).

Крім цих основних форм верхнього одягу у міщан побутовали чимари (чемерки), пишні оздоблені кольоровими нашивками по швах, навкруги кишень. Під кінець ХІХ ст. у побут ввійшли короткі каптани — куртки або чекмани.

Заможні міщани носили лисячі півшубки, бідніші — чорні тулупи або шуби, звичайно покриті сірим сукном. На Поділлі вживали бекеші на хутряній підкладці, покриті фабричним сукном. У невеличких містечках побутовали тулупи, овечі кожухи з різноколірними аплікаціями зі шкіри.

Головним убором служили шапки з суконними верхами («шапки на завісах»), а влітку чорні або білі капелюхи (кайстрові капелюхи). Крій взуття був двох видів — угорським і руським. При першому з них чобіт складався з двох кусків передника — пришив і зап'ятка, зшитих по боках. Пришиви і холяви часто кроїлися з одного куска шкіри. При руському крої пришиви викроювалися з окремого куска, а холяви були з одного куска зшитої шкіри. Такі чоботи побутовали також серед селян.

До жіночого комплексу одягу входили льняна та перкалева сорочки зі шлярочками при зап'ясті та довга, до самих п'ят спідниця (сподниця) зі зборками навкруги поясниці і прорізом збоку. Ззаду спідниці зав'язувалися тороками з тієї самої тканини. Заможні міщанки виготовляли їх з дорогих вовняних золототканих тканин і обшивали шовковими тасьмами, фальбанями. Узимку носили спідниці, пошиті разом з керсеткою, так звані куцбайки. На переді спідниці прикривалися білими запасками або кольоровими фартушками. У святкові дні міщанки вибиралися в атласні кольорові спідниці.

Плечовим одягом були шовкові, на підкладці, керсетки з клапанами довкруги талії. Напереді вони застібалися шнурками. Керсетки завжди виготовлялися з тієї самої тканини, що і спідниці, і колоритно створювали художній ансамбль. Підлітки носили сукні без рукавів (душки).

У свята одягали шовкові катанки на підкладці з відкладним коміром і великими ви-



Рис. 63. Вишивка. Волинь. ХІХ ст. ЛМХП.

логами напереді. Бідніші міщани шили катанки з синьої вовняної тканини.

Головним убором служили хустки, а в деяких місцевостях західних областей України рантухи. Як прикраси вживали багате намисто, дукачі, заушниці, срібні персні тощо.

На ноги міщанки взували чорні чобітки, черевики з високими каблуками на корках, а також ціжемки, які були значно вищі за черевики. Необхідним компонентом взуття були нитяні панчохи.

Локальні особливості одягу міщан відбивалися в колориті і деяких прикрасах. Так, наприклад, міщани Миколаєва на Львівщині носили опанчі, або жупани, ясно-голубого кольору з червоними нашивками. В Яворові і Янові тулупи і капоти були зелені, в Куликові — сині, в Угнові — зелені, в Болехові — темно-коричневі. В Косові вбирали ясно-сині жупани або чорні сердачки, в Кутах — сині куртки, в Бучачі — голубі. У Тереховлі побутовали зелені та голубі кунтуші і чорні та гранатові жіночі халати. Потелицькі міщани носили каптани, не підперезувані поясом. На Харківщині одягалися в плісові півкаптани і темні свити, які також не підперезувалися; міщанки вбиралися в каламайкові спідниці, вибійчані шушони, кожухи з білих смушків і парчеві очіпки.

На початку ХХ ст. цей традиційний одяг почав зникати. Вживався він лише при різних ремісничих цехових церемоніях. Типовим все більше став одяг загальноєвропейської міської форми.

ВИШИВКА

На відміну від попереднього періоду пам'ятки народної вишивки ХІХ—початку ХХ ст. збереглися в значній кількості і з усіх районів України.

Найбільшу групу становлять волинські вишивки. Їх єднає спільність узорів, кольорів та техніки. Найдавніші типи народних узорів збереглися у північній частині Волинської і Ровенської областей, у так званому Поліссі. Саме для поліських вишивок характерні спрощено геометричні узори, такі, як рядки поодиноких або по декілька вписаних один в один ромбів, часом з видовженими кінцями, іноді зі зрізаними знизу і зверху кутами або тільки половинками ромбів (рис. 63). Трапляються хрестикові фігури або зірки у різних композиціях.

Найбільша різноманітність узорів вишивок зв'язана з середньою смугою Волині. Тут вони також переважно геометричні, але нерідко з рослинними мотивами. Поширена вишивка восьмикутних зірок.

У південній частині Волині вишивки, особливо на манишках чоловічих сорочок, будуються з досить простих, головним чином геометричних мотивів. Основу їх становлять звичайні або витягнуті ромби, укладені в шаховому порядку або скісними рядками, що іноді сходяться посередині манишки під кутом. Часто такий орнамент побудований на зорі восьмикутної зірки в багаторазовому повторенні, виконуваної як гладдю, так і хрестиком. Рослинний орнамент має вигляд

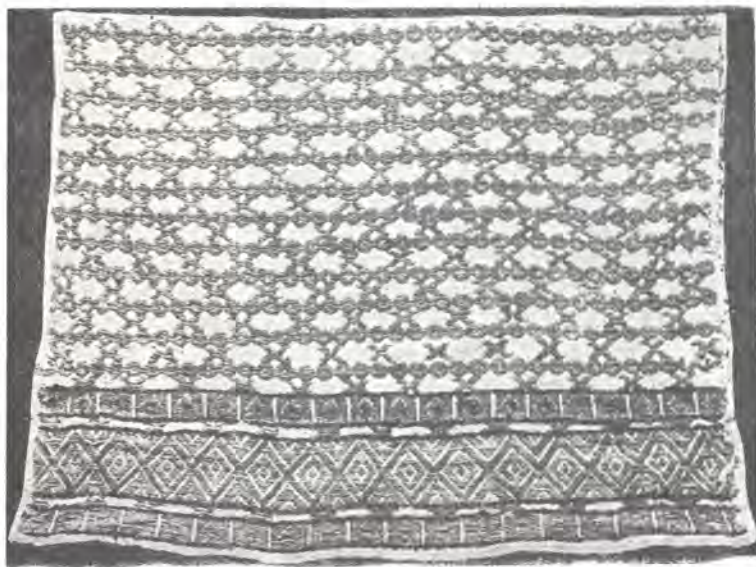


Рис. 64. Вишивака. Ровенщина. XIX ст. АМХП.

реалістично трактованих рож, рідше інших квітів з гілочками і без них.

Всі ці узори дуже прості за задумом, не вражають чимось надзвичайним і разом з тим приємні своєю обдуманною стриманістю, скромністю і влучним застосуванням.

Основним кольором на Волині і особливо на Поліссі був червоний. Інколи до червоних вишивок, виконаних технікою занизування, по боках узору, а іноді і посередині додавалася тонка чорна або синя смужка в одну або дві нитки. Значно рідше зустрічається один чорний колір. Вишивали також тільки вибіленими льняними нитками, вдвоє суканими, що давали приємний полиск. Багатоклірність була випадковим і пізнішим явищем.

Чимало узорів поєднують у собі різні види техніки. Найбільш поширеним було занизування. Застосовувалася також хрестикова техніка, переважно у вишивках з рослинним орнаментом.

На Волині, як і скрізь на Україні, вишивками прикрашалися різні предмети зимового, літнього чоловічого та жіночого одягу. Особливо складні узори і в більш вишуканих композиціях підбирали для сорочок. У чоловічих сорочках вишивалися досить широкий прямокутник на грудях (манишка) та стоячий комір і манжети (чохла). Жіночі сорочки багатші вишиваними прикрасами. Зосереджені вони головним чином на рукавах.

Для Київщини характерні вишивки з геометричним або згеометризованим рослинним орнаментом. Узори порівняно вузькі, але складні, чітко і оригінально побудовані. Звичайно вони червоного кольору з чорним, іноді з малим додатком жовтого. Білий фон полотна підкреслює рисунок і надає вишивкам ясного вигляду. Часом білі вишивки урізноманітнюються невеликою кількістю червоної і ще менше чорної ниток. Вишивки на декоративних рушниках звичайно червоного кольору, складних композицій.

Найбільш уживані на Київщині види техніки: хрестик, гладь, набирання, стебнівка, шов поза голку.

На Чернігівщині були поширені більш геометричні узори. Переважали червоний і білий кольори. Інколи вживався синій з червоним на білій основі.

Високими художніми якостями відзначаються декоративні рушники. Найчастіше їх прикрашали рослинним узором, технікою гладі в червоному, часом з невеликим додатком синього кольору.

Для Чернігівщини типові такі види техніки: качалочка, гладь, набирання (човникова техніка), вирізування з листвою, штапівка (стебнівка), мережка, хрестик тощо. Використовувалася комбінація кількох видів техніки вишивання, що дає цікаві ефекти.

Одноколірними вишивками славилася Полтавщина. Чудове враження справляють жіночі сорочки, білі рукави та інші деталі яких суцільно вкриті геометричним орнаментом, виконаним небіленою ниткою. Тонка робота, поєднання різних технік — листви, вирізу, вивоку, зернового виводу, верхоплуту, мережок — створюють красу і багатство полтавських вишивок. При використанні двох або трьох кольорів — темно-голубого, синього і зеленкуватого або сіро-голубого, ясно-бежевого і коричневого, — особлива увага приділялася гармонійному, спокійному підбору цих кольорів.

Любили полтавські майстрині і рослинний орнамент. Досить стилізований, виконаний в одному кольорі, найчастіше в червоному або блакитному, він не поступається своєю красою перед геометричним.

Вишивки на території сучасної Дніпропетровської області мають багато спільного з вишивками Полтавщини. Проте на відміну від останньої тут були популярні поліхромні вишивки півхрестиком та дрібним хрестиком. Часто півхрестикові вишивки виконувалися

грубою ниткою і справляли враження рельєфних. Узори переважали геометричні і згеометризовані рослинні.

Звертають на себе увагу ажурні манишки чоловічих сорочок, прикрашені білим узором і обведені по краях чорними або кольоровими смужками. Смужки виконувалися стебнівкою, швом поза голкою, хрестиком та низзю. Подібний спосіб оздоблення зустрічаємо і на рушниках. Особливою декоративністю відзначаються вишивки на корсетках, які шилися з чорного сукна або оксамиту. На їх темному тлі яскраво виділяється кольорова гладь соковитих рослинних узорів з зубчастих листків та дуже стилізованих квіток рожі.

Цікавими і різноманітними є вишивки Східного та Західного Поділля. В них переважають геометричні узори. Рослинні мотиви, як правило, дуже стилізовані. Серед численних видів техніки вишивання головне місце займає низинне шиття (рис. 65).

Кількість кольорів подільських вишивок обмежена. Є багато одноколірних червоних, чорних або вишитих одною небіленою ниткою, а також двоколірних — червоно-чорних, рідше з синім або жовтим кольором.

Чудові вишивки, виконані однією білою або кремовою ниткою, їх звали весільними. В с. Клембівці на Вінниччині вишивали срібною і золотою ниткою.

Своєрідні вишивки побутували на півдні Тернопільщини. Особливу увагу звертають на себе вовняні чорні вишивки зі згущеним стібом, високим рельєфом та кольоровим ефектом, що досягається обведенням окремих площин вишивки яскравими кольоровими нитками. Іноді такі вишивки нагадують палахкотіння кольорових вогників.

У Галичині серед багатой спадщини різних узорів виділяється ряд оригінальних, властивих тільки цим місцевостям типів. У Городку і навколишніх селах був поширений дуже своєрідний тип вишивки, відомий під назвою городоцького стіба. Він відзначається смугастою побудовою, кожна смуга складається з різних елементів дрібного узору — пальметок, зірочок, відомих в народі під назвою «місячки», «півзірочки» («півмісячки»). Кожна категорія узору виконується іншою технікою, але завжди в червоному кольорі з малим вкрапленням білих, темно-синіх та червоних ниток. Такі вишивки прикрашали уставки, манжети, коміри на жіночих сорочках та хустки, на яких оригінально розв'язано композицію вишитого кута.

На Яворівщині вишивали льняною небіленою ниткою, натертою для міцності воском, по білому або сірому полотну технікою стебнівки — рівними густими смужками. Коли такі смужки виконувалися рідким стібом (скаканка), поміж них давали рядки кривульок та ромбиків. Найчастіше такими вишивками прикрашали коміри, манжети і пазухи чоловічих сорочок, а також запаски і жіночі кабати, де вони виступають поруч з чорним або червоним узором хрестикової вишивки.

Незважаючи на зовнішню простоту, цей вид шиття вимагає кропіткої праці, уваги і технічної вправності. Добротність виконання, тонкість кольорових сполук вишивок свідчать про високий художній смак їх творців.

Мальовничо виглядають вишивки кольоровою гладдю, на яких зображено барвисті квіти. Вони прикрашали сорочки і жіночі кабати (рис. 66).

Типовою для Галичини була також вишивка гладдю на бавницях — головних убо-

Рис. 65. Вишивка. Вінниччина. XIX ст. АМЕРП.





Рис. 66. Вишивка. Львівщина. Початок ХХ ст. АМЕХП.

рах заміжніх жінок. Їх узор komponувався так, що між широкими ясно-червоними смугами йшла шовкова мережа дрібного геометричного узору в сполуках жовтого, синього, зеленого та червоного кольорів.

Для південно-західних районів Львівщини характерна відмінна за стилем група чорних хрестикових геометричних вишивок із частково зашитим фоном. Пожвавляють їх невеликий додаток червоної нитки та тонкі просвіти полотна у вигляді смуг ламаних ліній або рослинних згеометризованих узорів. Переважає тридільна композиція уставки: центральний узор замикає з двох боків легке мереживо зубчиків, піврозеток або квіток, що пом'якшують контрасти переходу від темних кольорів вишивки до білого полотна сорочки.

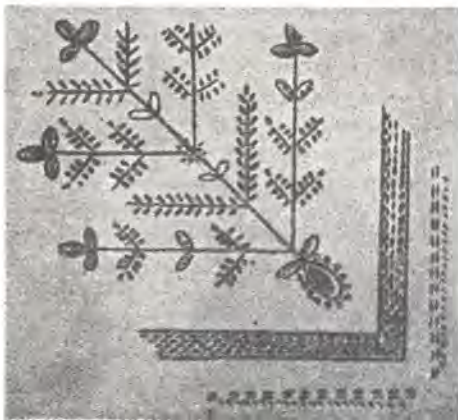


Рис. 67. Лемківська вишивка. Прикарпаття. Початок ХХ ст. АМЕХП.

Особливістю цих районів є також уставки на рукавах чоловічих сорочок. Вони цілком відрізняються від жіночих як своїм нескладним орнаментом, так і простою розцвіткою. Узори утворюються пересіченням поздовжніх і поперечних смужок, різних за довжиною прямокутників, які на кінцях уставок часто виконуються хрестиками, зірочками та іншими мотивами. Основні кольори — синій і синій з чорним, до яких додається зелений, рідше жовтий та червоний.

Характерними для названих районів, зокрема для Бойківщини, були вишивки на брижах. Широкі рукави жіночих сорочок біля уставки або манжетів збиралися рівномірними зморшками, які скріплювалися між собою стібом, і одночасно вишивався узор, що доповнював основний орнамент на уставках або манжетах.

У такий же спосіб вишивалися зморшки навколо коміра та на спідницях (трохи нижче пояса).

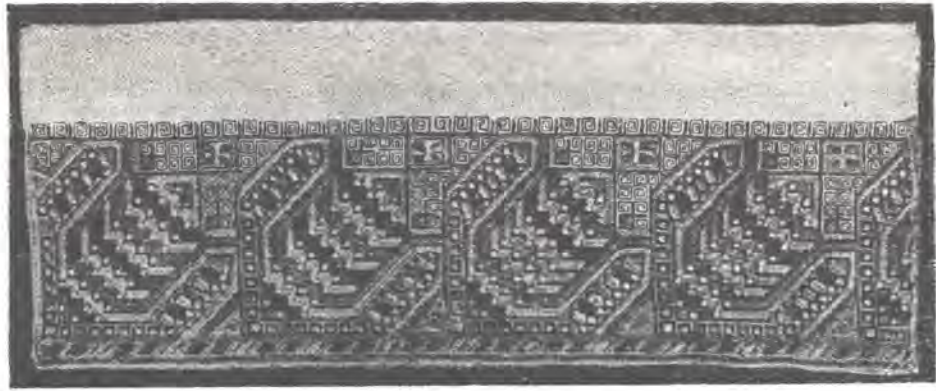
Оригінально виглядають жіночі сорочки, на яких спереду коло самої шиї на смузі густих зборок шириною в п'ять пальців майстерно вишито геометричні узори. Подібні нагрудні вишивки називаються «рамами» або «на рамах». Так само вишиваються зборки коло манжета. Зрамовання виконується двома голками одночасно. Одною з них перетягається нитка, як при тканні, а другою, більш тонкою, — укладаються різні узори. Подекуди таке вишиття на зборках гладевим стібом називають «сотане».

Своєрідними рисами відзначаються вишивки лемків — українського населення, що проживає в районах річки Сяну. Цілком оригінальні за композицією лемківські узори стилізованої гілки з трьома або більше паростками. Стеблинки простолінійні, причому середня, від якої симетрично розходяться бічні, найдовша. Завершуються вони квітками. Квіти й листя зображені схематично стебнівкою й стібом поза голкою (рис. 67).

У лемків Закарпаття найбільш поширена хрестикова техніка, якою вишивали безпосередньо на полотні (без канви). Рідше зустрічаються стебнівка і стіб поза голкою, а на речах верхнього одягу — ланцюжковий стіб. Як і в бойків, традиційною барвою була червона з невеличким додатком синьої або чорної. Часом уживалося трохи зеленої нитки.

Високохудожні пам'ятки вишивки ХІХ — початку ХХ ст. збереглися на території Івано-Франківщини. Вони мають переважно геомет-

Рис. 68. Вишивка. Станіславщина. XIX ст. ЛМХП.



ричний орнамент (рис. 68). Більшість з них — одноколірні, але є й багатобарвні. Переважають ясні веселі насичені кольори: ясно-червоний, оранжевий, жовтий кількох відтінків, ясно-зелений, синій, рожевий, фіолетовий і бордовий. На перше місце виступають червоні і зелені кольори. Чорна нитка найбільше вживалася в шитті низзю.

Вишивальниці з великим смаком і вмінням оперували цими кольорами. З однаковою майстерністю розв'язували вони як простіші, так і складні зіставлення фарб. Вражає також надзвичайне багатство техніки вишивання.

На Гуцульщині побутував оригінальний тип сполученої мережки між двома краями полотна на штучно підкладених грубих нитках. Місця її стику з полотном маскувалися кіскою, виробленою скісною гладдю. Краї завершувалися зубчиками верхоплуту. Звичайно такою мережкою прикрашалися уставки рукавів сорочок.

В окремих районах Прикарпаття вишивки мали локальні особливості. Для Косова і його околиць, наприклад, типовими є складні вишивки низзю — найрізноманітніших узорів дрібного тонколінійного рисунка і живих кольорів. Вони прикрашали цілі рукави святкових жіночих сорочок, головні убори перемітки, чоловічі сорочки та інші предмети одягу. Слід згадати також косівську вишивку вовняними нитками. Характер узору й рельєфність шиття часто роблять їх подібними до різьби.

Космацькі вишивки виконувалися густим, без просвітів тла, дрібним хрестиком в ясно-червоно-золотистому колориті. Введені інколи у невеликій кількості чорні і зелені нитки служили для підкреслення основних кольорів — червоного, оранжевого, жовтого — та посилення глибини тону.

З розвитком капіталістичних відносин у другій половині XIX—на початку XX ст. у

деяких районах вишивка виходить за рамки хатнього промислу і набуває форми кустарної промисловості, в якій безземельне та малоземельне селянство шукало допоміжного заробітку. Відповідно до невисокого художнього смаку замовників вишивки подекуди виконувалися за низькопробними альбомними зразками і втратили свою безпосередність і чистоту народного орнаменту.

В 70-х роках XIX ст. прогресивні громадські кола звернули увагу на високу художню цінність народних українських вишивок. Починається їх колекціонування та вивчення. Після першої кустарної виставки, що відбулася в Петербурзі у 1902 р., вироби українських вишивальниць знайшли збут за кордоном (Англія, Німеччина, Данія). Не раз одержували вони нагороди як на російських, так і на закордонних виставках.

Прогресивна частина земства мала на меті затримати занепад та відновити традиції і художню якість народних вишивок. Зокрема, були організовані школи і курси. Однак ці заходи не дали помітних наслідків і не змогли оборонити народну вишивку від міщанського безсмаку та антихудожніх впливів тодішньої фабричної продукції.

НАРОДНІ ТКАНИНИ

У XIX—на початку XX ст. художньо оформлена народна тканина широко застосовувалася в побуті як одягова, інтер'єрна і для господарських потреб. Завдяки тому, що народні тканини виготовлялися майстрами, які одночасно були і художниками, і ткачами, їх декоративне оздоблення завжди органічно пов'язувалося з технікою ткання, з вжитковим призначенням і мало високі мистецькі якості.

Вже у матеріалі, з якого виготовлялися народні тканини, закладені різні декоративні



Рис. 69. Скатерть. Покуття. Початок XIX ст. АМУМ.

можливості, які вміло, з тонким смаком використовувалися ткачами. Наприклад, по-різному скручена вовняна, льняна та конопляна нитка — грубше чи тонше, рівно чи гладко — має значення в художньому оформленні і надає тканині різної фактури: тугості, пухнатості, лискучості.

Комбінування вовни і льону, вовни і бавовни, коноплі та бавовни, коноплі і вовни — створює цікаві поєднання, в яких нитки підкреслюють декоративні властивості кожного матеріалу, взаємно доповнюючи і збагачуючи одна одну. Особливо часто зустрічається комбінування різних матеріалів на покривалах (рядна, верети, джерги), а також в народних одягових тканинах.

Під кінець XIX ст. в народному ткацтві починають застосовуватися нові фабричні матеріали — бавовняна і шовкова нитки, фабрична волічка, сухозлітка, які компонувалися з доморобними матеріалами в красиву цілість. Фабричні матеріали надають тканинам нових художньо-декоративних ознак. Вони значно полегшують тканину, роблять її гнучкішою, податливішою, утончують і здрібнюють ткацьке сплетіння та відкривають широкі можливості у підборі кольорів. Насамперед фабричні матеріали вводяться в одягові тканини, а згодом і в інтер'єрні — скатерки, пошивки, рушники.

На декоративність народної тканини в значній мірі впливає техніка ткання. Кожне сплетіння створює свій декоративний ефект. Наприклад, гладке і рівномірне сплетіння вражає спокійною ритмічністю; різні види скісного (чиноватого) ткання («качельця», «смерічка», «луска») покривають тканину дрібними фігурними мотивами, які мерехтливо вирисовуються блискучими контурами і надають їй нарядності. Чиновате ткання повсюдно застосовувалося в одягових тканинах — вовняній і полотняній (опинки, запаски, пояси, хустки), а також в інтер'єрних та господарських тканинах.

Серед різних способів ткання виділяється перебірне, яке дає пластичні, подібні до плоскої різьби узорі. Виконані перебором орнаменти поєднуються з гладким або скісним тканням полотна і укладаються чітким рельєфом, що надає тканині оригінальної фактури. Народні майстри знаходили найкращі співвідношення пластичного перебірного декору з розмірами та призначеннями тканини і вміли поєднати в цільні композиції фактурні та орнаментально-колористичні ефекти.

Народна тканина. Івано-Франківська обл. Початок XX ст.



Чудові зразки перебірного ткання зустрічаємо у всіх областях України. Вражають красою і монументальністю кролевецькі рушники з крупними мотивами червоно-багряного кольору по білому полотнищу, верети з Покуття, на сіро-білому полі яких ритмічно укладені узористі пасма з темно-коричневої нефарбованої вовни.

Особливо характерна перебірка тканини для Полісся. Тут з графічною чіткістю виступають геометричні орнаменти з гострокутних фігур і ламаних ліній, виткані червоною ниткою на сірому льняному полотні. Ткані перебором орнаменти є чудовою прикрасою поліського народного одягу.

В деяких районах перебір впроваджувався для доповнення і поживлення гладко витканого орнаменту. У такий спосіб виконувалися різноколірні стрічкові узористі розетки і клинці. Особливо цікаві зразки цього роду зустрічаємо в одягових та інтер'єрних тканинах Станіславщини, Тернопільщини, Буковини та Закарпаття (рис. 69).

На Лівобережжі та Київщині поширені плахти — узористі одягові тканини човникового і перебірного ткання, які мають тут давні традиції місцевого виробництва. Плахти характерні тим, що усе їх полотнище виткане дрібним клітчастим орнаментом з різнобарвними геометричними мотивами, які заповнюють окремі поля кліток. Все це зумовлює узорчату мерехтливість та переливи кольорів, і тканина міниться, як дорогоцінна парча. В різних місцевостях — на Полтавщині (Великі Сорочинці, Решетилівка), Сумщині (Охтирка і Кролевець), Чернігівщині (Дігтярі) та в інших — плахта має свої особливості в орнаменті та колориті і відзначається багатством узорів.

Особливістю гірських південно-східних районів Станіславщини, Закарпаття та Буковини є ткання вовняних ліжників з довгим ворсом. Рідко переплетена тканина з грубої вовни, збита у фолюші, дістає характерну тугість і пухнатість і вживається верховинцями.

У всіх тканинах незалежно від способу ткання орнаментальні композиції спираються на біжучий лінійний ритм і являють собою укладені в певній черговості широкі й вузькі смуги гладких та узористих пасм. Багатство орнаментальних варіантів визначається різними співвідношеннями і пропорціями в розміщенні смуг та кольорових ліній і плям. Народні майстри з величезною фанта-



Рис. 70. Верета. С. Семенівка. Покуття. Початок XX ст. АМУМ.

зією оперують небагатьма засобами декорування і створюють дуже цікаві та неповторні зразки тканин.

Значна роль у декоруванні народних тканин належить колористичним рішенням. Характерною їх рисою є зведення кількох барв і відтінків до одного панівного тону. Такий прийом відбитий у народних назвах: наприклад, плахта — «чорнобрива», «синятка», «рябенька», «червонятка», «золотиста» тощо. Гарно зливаються різнодібрані кольори в тканинах Покуття, Карпат і Буковини, загальний колорит яких завжди визначається основним кольором тла (рис. 70). Свій домінуючий колір часто виступає в одягових тканинах навіть сусідніх сіл. Наприклад, для Космача притаманний золотисто-оранжевий колір, для Жаб'я — зелений, для Ворохти — фіолетовий, для Ясені — синій і т. п. У покутських селах понад Дністром панівним є багряно-малиновий колір, у селах Наддніпрянського Поділля та Буковини переважають темні кольори, що згущуються до чорного тону. Кольористість тканин помітно зростає наприкінці XIX ст., коли у виробництво їх вводиться все більше фабричних ниток.

Для пошиття одягу і прикрашення житла застосовувалися також тканини з вибивним узором ручної роботи. Узори різьбилися на дошках і відбивалися фарбою на льняному полотні. Майстри-вибійники виконували замовлення односельчан у себе вдома, а також мандрували з відповідними знадобами від села до села.

Вибивні тканини поширювалися і як заміники фабричних матеріалів серед біднішого населення. У своїх узорах вони наслідували фабричні вироби.

Різноманітні та складні узори, здебільшого з квіткових мотивів — галузок, гірлянд квітів, характерні для вибілок Наддніпрянщини. Одяговим тканинам притаманні вільні композиції у кілька кольорів, настінним панно, скатертям, покривалам — цікаві, звичайно центрично побудовані композиції.

Значно скромніші вибілки («мальованки», «друкваниці») Львівщини та Тернопільщини, які призначалися головним чином для одягу. Найбагатшими з них є «друкваниці» з гірських районів Львівщини, прикрашені рельєфними узорами з галузок смереки, папороті та інших мотивів. Їх оздоблення дуже подібне до різьби по дереву цих місцевостей. Рослинні узори укладалися на полотні повздовжніми смугами. Західноукраїнські ви-

білки переважно одноколірні: чорні, сині, рідше зелені або коричнево-жовті.

Наприкінці XIX—початку XX ст. фабрична промисловість все більше витісняє домашні народні тканини. Одна за одною зникають традиційні форми одягу (плахти, головні убори, пояси та інші). Найдовше вони збереглися у віддалених від промислових центрів і шляхів місцевостях серед зубожілого населення (гірські райони, Полісся, Поділля, Придністров'я та інші райони). Більш стійкими виявилися інтер'єрні тканини, які виготовляються і понині.

Наприкінці XIX—початку XX ст. вживаються деякі заходи, щоб зберегти чудові традиції народного художнього ткацтва: організовуються ткацькі школи та виробничі майстерні на Полтавщині, Київщині, Чернігівщині, Поділлі та Прикарпатті. В цій справі беруть участь провідні митці того часу художники — П. Сластіон, С. Васильківський, М. Самокиш, О. Кульчицька, М. Сосенко. Проте в умовах капіталістичного виробництва ці заходи не могли дати бажаних наслідків. Багаті традиції народного узорного ткацтва відроджені і набули дальшого розвитку лише в радянський час.

КИЛИМАРСТВО

В першій половині XIX ст. килимарство набуває дальшого розвитку. В поміщицьких маєтках засновуються нові килимарські майстерні та фабрики. Особливо багато їх було на Лівобережжі. Зростає килимарський промисел у містах. У середині XIX ст. у Харкові щороку вироблялось до 25 тис. килимів і тканин вовняних узорних попон.

Славилися килимами давні осередки народного килимарства Лівобережжя, Наддніпрянщини, Східного і Західного Поділля і Волині. Воно поширюється далі на захід України, включаючи Прикарпаття і Буковину, а також південь України, на пізніше заселені простори Катеринославщини, Херсонщини, Одещини. Килими виготовлялися не лише для власного користування, але й на продаж. Ними селяни нерідко відбували панщину.

З другої половини XIX ст. спостерігається помітний занепад килимарства. Так, у Харкові в 1879 р. залишилося лише 75 коцарок, які виготовляли 4 тис. килимів на рік, тобто виробництво їх за неповних 30 років скоротилося більш як в шість разів. А в

1902 р. дослідник В. А. Бабенко відшукав у Харкові лише одну коцарку. Це було зв'язане з розвитком капіталістичних відносин у промисловості, з ліквідацією більшості майстерень, які раніше трималися на даровій кріпацькій праці. Не зайве згадати, що з інтенсифікацією хліборобства в другій половині XIX ст. значно зменшуються пасовиська, а значить і відгодівля овець.

На розвитку народних художніх промислів, в тому числі і на килимарстві, особливо негативно позначилася діяльність скупників та лихварів, які за безцінь скуповували виробниці народних майстрів, доводячи їх до крайнього зубожіння. «Із ткача не буде багача, з швачки — багачки», — говорить в народній поговорці. Місце килимів в селянському побуті все частіше почали займати звичайні конопляні рядна й веретя.

Наприкінці XIX—початку XX ст. для збереження килимарського промислу вживаються деякі заходи з боку земств та окремих можливих любителів-меценатів. Полтавське земство, наприклад, відкрило учбові майстерні, забезпечувало збут готової продукції, збирало колекції кращих старих килимів. У 1905 р. організував ткацьку учбову кустарну майстерню В. І. Ханенко в с. Оленівці Васильківського повіту на Київщині, де майстри спочатку проходили підготовку в дворічній школі. На Тернопільщині в с. Вікні у 1886 р. заснував килимарську школу й майстерню В. Федорович, в якій намагався культивувати місцевий геометричний та рослинний орнамент.

Звичайно, ці заходи не робили суттєвого впливу на відродження килимарського промислу, бо і земства, і багаті меценати більше дбали про одержання прибутку, ніж про піднесення народного мистецтва.

І все ж посилення уваги з боку окремих діячів прогресивної інтелігенції до народного мистецтва мало певне значення для розвитку килимарства і підвищення його художньої якості.

На початок XX ст. килимарство найкраще збереглося на Лівобережжі, зокрема в Миргородському, Зіньківському, Роменському, Полтавському і частково Прилуцькому повітах Полтавської губернії. На Київщині, за даними земського обслідування 1912 р., килими виробляли в Таращанському і Липовецькому повітах.

Заходами художниці О. І. Прибильської у 1913 р. була організована кустарна майстер-

ня, що виготовляла килими в с. Скопцях Київської області, де зростали відомі народні митці Ганна Собачко і Наталія Вовк.

На півдні України килимарство розвивалося в Новомосковському повіті на Катеринославщині, в Херсонській губернії, а також в поселеннях молдаван та болгарів. Порівняно добре зберігся цей вид декоративного мистецтва на Поділлі, зокрема в Балтському і Ямпільському повітах, а також на Тернопільщині — в Збаражі, Заложцях, Товстому і Вікні.

Разом з тим наприкінці XIX—початку XX ст. під безпосереднім впливом західно-подільського промислу виникають нові осередки килимарства у деяких пунктах Галичини. У 1890 р. в Глинянах на Львівщині килими починає виготовляти так зване ткацьке товариство, організоване у 1886 р. Згодом, у 1894 р., для підготовки майстрів товариство відкриває ткацьку школу, яка у 20-х роках XX ст. була перетворена в килимарську фабрику.

На початку XX ст. було засновано кілька килимових майстерень на околицях Косова, в Тернополі, Чорткові, Збаражі, Жидачеві, Львові, які проіснували недовго.

Про розвиток килимарства в XIX ст. на Закарпатті документальні відомості відсутні. Проте з розповідей літніх майстрів можна зробити висновок, що наприкінці XIX ст. в деяких місцевостях, здебільшого гірських, килими уже виробляли. У 1905 р. на базі об'єднання ткачів-кустарів було створено килимарську майстерню в с. Ганичах Тячівського повіту. Згодом така майстерня була відкрита в с. Арданово Іршавського повіту.

Як свідчать збережені до нашого часу зразки з першої половини XIX ст., Буковина вже тоді мала добре розвинене килимарство. В 20-х роках у м. Атаках була заснована килимарська школа.

Отже, у XIX—на початку XX ст. килимарський промисел був поширений майже на всій Україні.

Килим XIX—початку XX ст. не вніс істотних змін у ті риси, які сформувалися в ньому раніше. В технічному відношенні, за якістю матеріалу, вживаного для основи, утка, барвників, за добротністю виконання він дещо поступається перед зразками попереднього століття. Все частіше для основи замість міцних пружних льняних чи конопляних ниток стали вживати бавовняні нитки, м'які і рихлі. Менше уваги приділяється підготовці вовня-

ної пряжі, яка в значній мірі втрачає свою тонкість, м'якість і еластичність. З другої половини XIX ст. природні рослинні барвники поступово витісняються синтетичними, аніліновими фарбами, які характеризуються нестійкістю кольору, м'якістю і мертвенністю тону. В XIX ст. на Поділлі і в західних районах України горизонтальні ткацькі верстати повністю витісняють кросна. Поступово припиняється виготовлення ворсових килимів, які потребували значно більше вовни, ніж гладкі килими, і були трудомісткішими у виробництві.

Зниження технічного рівня килима не могло не відбиватися і на його художній якості. Проте вироби XIX ст., особливо його першої половини, ще не втратили художньої вартості, своєї краси і привабливості. Більше того, поширившись територіально, вони стали різноманітнішими, збагатилися орнаментальними узорами, розширилася їх кольорова палітра.

Килими досліджуваного періоду так само, як і у XVIII ст., за характером оздоблення можна поділити на дві великі групи: прикрашені рослинними мотивами і з геометричною орнаментикою. Кожна з цих груп має певну територію поширення, хоч важко вказати на якийсь килимарський осередок, де б не виготовлялися одночасно рослинні і геометричні килими. Виробництво рослинних килимів далі продовжується в старих осередках Лівобережжя і Правобережжя, де воно розквітало і в попередню епоху, а також поширюється на Катеринославщині, в північній частині Херсонщини, на Східному і Західному Поділлі, Буковині. Геометричний килим переважає в більшій частині Поділля, в Галичині, на Волині, Буковині та Закарпатті.

В рослинній орнаментіці лівобережних килимів спостерігається зрушення в бік більш природного трактування рослинних мотивів, більш симетричного і строгого їх розміщення.

Основу рослинного орнаменту тут, як і раніше, складають окремі мотиви у вигляді соковитої з досить плавним контуром крупної квітки або квітів з гілкою й листям, які розміщуються на полі килима рядками чи в шаховому порядку. Мотиви, як правило, повторюються, але завжди в них що-небудь змінюється: величина, силует, кількість пелюсток тощо, що надає виробу особливої привабливості. До речі, ця риса характерна для всіх осередків побутування рослинного килима. Повторюється також властиве для

попереднього періоду групування рослинних узорів навколо одного центрального мотиву або поєднання їх у два-три великі розкішні букети, що займають усю площину килима. Інколи рослинні композиції (правда, значно рідше, ніж у XVIII ст.) збагачуються зображеннями кошиків, глечиків, бантів.

В композицію килимів з рослинним орнаментом вводяться також своєрідні трактовані зображення птахів, тварин і навіть людських фігур.

У рослинному килимі Лівобережжя порівняно з попереднім періодом більшої ролі набуває кайма, яка заповнюється рослинною гірляндою або рядком не з'єднаних між собою рослинних, а інколи і геометричних мотивів. Контури кайми набувають подекуди криволінійного характеру.

Рослинний килим Лівобережжя не однорідний. Він має виразні локальні відмінності. Так, цілком окреслену групу становлять килими Золотоніського, Кременчуцького повітів. Для неї характерний потяг до стилізування і геометризму рослинних мотивів, до побудови їх у вигляді складних з численними паростками пальмет, як це властиве килимарству XVIII ст. Кайма в килимах цієї групи часто оздоблена дуже геометризмованими квітками або й виключно геометричними мотивами. Натомість у північно-східних районах Лівобережжя, зокрема на Чернігівщині, відчувається потяг до більш природного трактування рослинних мотивів як на основному полі, так і в каймі.

Найвизначнішу особливість лівобережних квіткових килимів становить їх напрочуд вміло підібраний колорит. Зіставлення ніжних ясно-коричневих, голубих, золотисто-жовтих, білих, приглушених зелених, синіх і чорних з коричневатим відтінком кольорів дає завершену в мистецькому відношенні кольорову гаму. У забарвленні фону світлі кольори ясно-голубий і ясно-сірий, характерні для XVIII ст., поступово замінюються темними — коричневим і чорним. Лівобережний рослинний килим — видатне досягнення українського народного мистецтва минулого, яскраве свідчення невичерпної художньої фантазії народних умільців, переконливий доказ їх високого декоративного хисту.

Килими з геометричною орнаментикою не набули значного розвитку на Лівобережжі. Як і в попередній період, геометричним орнаментом прикрашали переважно вузькі килими, якими застеляли ослони. За компози-

ційним розміщенням орнаменту геометричні килими можна поділити на два типи: з загальним фоном і розбитим на смуги. У виробках з загальним фоном геометричні узори — зубчасті і східчасті ромби, восьмикутні розети, так звані звізди, — розміщені рядками, в шаховому порядку або групуються навколо одного центрального мотиву. Особливо гарне враження справляють килими, в яких фон помережаний густою сіткою з ромбовидними або восьмикутними клітинами, в які вписано розети і «звізди».

Другий тип килимів характерний тим, що вся площа виробу розбита на ряд смуг, що йдуть у напрямку утка. Кожна смуга, ширша або вужча, складається із суцільних кольорових пасів або рядка геометричних узорів. Загальний фон у таких килимах відсутній. До типу смугастих слід віднести також килими, оздоблені поперечними, розтягнутими на всю ширину зубчастими ромбами. Ці вироби досить часто зустрічаються на Лівобережжі й своїм виглядом нагадують гуцульські ліжники.

Колорит геометричних килимів менш вибагливий, ніж рослинних, поєднання фарб контрастніше. Характерне зіставлення коричневих, зелених, червоних і білих тонів.

Про художнє оздоблення коців, стрижені килими з довгим ворсом, які виготовлялися головним чином на Лівобережжі, говорити досить важко. Незважаючи на те, що ці вироби наприкінці XVIII—в першій половині XIX ст. були досить поширеними і ще в середині XIX ст. виготовлялись у великій кількості, до нашого часу збереглися дуже погано. Як свідчать зразки¹, в оздобленні коців використовувався рослинний і геометричний орнамент. Рослинний орнамент дуже стилізувався і геометризувався. Композиція будувалася на зразок гладких килимів — кайма і основне поле. Колорит коців дещо інтенсивніший і контрастніший, ніж гладких килимів. Наприклад, на коці з Миргорода (XIX ст.), що добре зберігся, геометрична орнамента виконана досить яскравими насиченими кольорами: червоним, зеленим, рожевим, фіолетовим, жовтим. Коці з Опішні (кінець XVIII—початок XIX ст.), який прикрашено дуже стилізованими рослинними пальметами, зафарбований у яскраво-жовтий



Рис. 71. Коц. М. Опішня (нині Полтавської області). Кінець XVIII—початок XIX ст. ПКМ.

(кайма) і глибокий синій (основне поле) кольори (рис. 71).

До лівобережних близькі за своїм характером килими правобережної Київщини, в оздобленні яких переважає рослинний орнамент. Специфічну особливість рослинного орнаменту київських килимів становить потяг до здріблення і витягування квіток і листя у сторони, загострення їх контурів, групування окремих елементів у розложисті гілки. Ця особливість уже помітна в килимі 1801 р. з с. Росішок на Уманщині, але завершеного характеру набула в середині XIX ст. у виробках Сквирського повіту, які добре збереглися до нашого часу і в ряді випадків точно датовані. Сквирські килими справляють незабутнє враження. Чорний з коричневим відтінком фон, площинно трактовані крупні гілки, розміщені вертикальними рядками або в шахматному порядку, широка інколи подвійна або навіть потрійна кайма з безперервної в'юнової гірлянди, яскраві барви з перевагою теплих тонів, надають сквирським килимам виняткової декоративності і мистецької завершеності (рис. 72).

¹ Кілька коців зберігається у фондах Полтавського краєзнавчого музею.



Рис. 72. Килим. М. Сквиря (нині Київської області). Середина XIX ст. АМХІП.



Рис. 73. Килим. Фрагмент. С. Ратне (нині Волинської області). XIX ст. КДМУНДМ.

Геометричні мотиви в оздобленні київських килимів, як і на Лівобережжі, займають незначне місце. В багатьох випадках вони являють собою не що інше, як сильно згеометризовані рослинні узори. З власне геометричних мотивів найчастіше зустрічаються восьмикутні розетки і східчасті ромби.

В розфарбуванні київських килимів основними кольорами є чорний, коричневий, червоний, білий і жовтий. Фон здебільшого чорний і темно-коричневий, іноді червоний.

Своєрідними рисами відзначаються волинські килими. В оздобленні виробів Східної Волині переважає рослинний орнамент, Західної — геометричний. Рослинна орнаментика частини килимів Південно-Східної Волині тяжіє до орнаментики київських килимів. Для неї властиве здріблення мотивів, розміщення їх правильними рядками на чорному, білому або рожево-малиновому тлі. Характерним зразком такого роду виробів може бути майстерно виконаний килим з Халаїмгородка (датований 1861 р.) Житомирського повіту, в якому білий фон, рівномірно заповнений своєрідно стилізованими рослинами, чудово гармоніює з яскраво-оранжевою каймою. В килимах Північно-Східної Волині відчувається потяг до значного стилізування і геометризму мотивів, наближення їх до композиції килима з геометричними узорами. Набуває поширення рослинний горизонтально-орієнтований килим вазонного типу, в якому дуже стилізовані рослинні мотиви часто поєднуються з геометричними, зокрема зірчастими.

Як уже зазначалося вище, для Західної Волині характерні килими, оздоблені переважно геометричними узорами. Витримані в синьо-рожевих тонах побудовані на кількох крупних виразних мотивах, вони справляють цілком враження. Особливо слід відмітити килими з Ратного та Кременця, звичайні геометричні мотиви яких — ромби і восьмикутні розетки — отримали багату декоративну розробку (рис. 73).

Визначним осередком українського килимарства XIX—початку XX ст. було Поділля. В подільському килимі розвивалися обидва види орнаменту — рослинний і геометричний, але переважав останній.

Рослинні килими Східного Поділля можна поділити на два види: в одному з них рослини розміщені окремими елементами, в іншому — посаджені у вазони. В килимах першого типу узору, як правило, крупні, масивні, роз-



Рис. 74. Килим. С. Яланець (нині Вінницької області). XIX ст. КДМУНДМ.

міщені не густо, в основному зображуються пуп'янки. Фон здебільшого чорний або темно-коричневий. Ступінь стилізування і геометризмування досить значний.

Найцікавішими і найбільш високохудожніми на Східному Поділлі були килими вазонного типу. Килими такого типу на Україні досить поширене явище. Як уже згадувалося, вони зустрічалися на території Східної Волині, побутували в південно-західній Київщині, становили своєрідну групу на Збаражчині і Буковині. Ці вироби займали значне місце також у килимарстві сусідньої Молдавії. Проте класичного вигляду на території України вони набули на Поділлі, зокрема в Ольгопільському і Ямпільському повітах.

Саме в горизонтальних килимах вазонного типу Східного Поділля найяскравіше проявилися закладені в них великі декоративні можливості. В кращих з них своєрідної форми набувають не тільки рослини, але й самі вазони, які інколи перетворені у вигадливий орнаментальний мотив. Композиція в цих килимах, які мають значну довжину (деякі досягають 6 метрів), розгортається по горизонталі. На площині розміщуються в ряд три, п'ять, шість чи сім вазонів з рослинами. Інколи між основними великими вазонами зображуються додаткові, менші, які служать для заповнення вільних проміжків. Нерідко місце вазонів займають великі, цікаво трактовані геометричні мотиви. Як правило, розглядувані килими мають широку, чітко виражену кайму, забарвлену в колір, протилежний кольору фону. На деяких зразках кайма відсутня або розбита галузками, що підіймаються з вазонів.

Характерною особливістю східноподільських килимів вазонного типу є введення в їх композицію фігур птахів, тварин, людей і цілих жанрових сцен. Іноді зображуються кінні і піші солдати в парадних мундирах з рушницями під час виконання військових вправ або маршу (рис. 74). Трапляються зображення музикантів, які грають на народних інструментах, та сцени з селянського життя, іноді сповнені глибокого соціального змісту. Наприклад, на килимі 1871 р. з м. Бершаді Ольгопільського повіту виткано лірника з поводирем і селян, що з худобою і клунками йдуть на базар, на іншому килимі — кріпака, якого б'є пан. У розфарбуванні цих килимів характерні поєднання кількох контрастних кольорів: чорного, червоного, синього, фіолетового, білого і яскраво-жовтого. Трапляється і м'якіший колорит.

Велику групу на Східному Поділлі становлять геометричні килими. У західному напрямку геометричні мотиви поступово збагачуються, поповнюються новими елементами, ускладнюється їх композиційна будова. Помітна також зміна в розфарбуванні килимів: від теплих коричневих, жовто-зелених і сірих на сході до холодних рожево-червоних і синіх на заході. Геометричні килими південно-східної частини Поділля характеризуються обмеженою кількістю мотивів, переважно великих ромбів, восьмикутних розет, розміщених, як правило, на спільному тлі. В оздобленні килимів Вінниччини, зокрема Ямполя і Немирова, бачимо складніші геометричні мотиви, які густіше заповнюють килим. На виробках переважають червоний і синій кольори.

Найбільш складною композицією і багатством мотивів відзначаються килими з центральної частини Поділля, зокрема з с. Кудринців. Їх характерний прийом — членування площі виробу на горизонтальні смуги і заповнення їх геометричними узорами. В деяких килимах збільшеними розмірами і характером орнаменту виділяється середня смуга. В орнаменті появляються ромби з гачкуватими виступами, широко використовуються східчасті і зубчасті мотиви у вигляді клинців тощо.

Не менш рясно оздоблені килими Західного Поділля, насамперед його основного осередка — околиць м. Збаража. Збаразькі геометричні килими досить різноманітні за своїм орнаментом та композиційною будовою. Особливо цікавими є вироби з червоним тлом і такою ж каймою, на яких рівномірно розміщені восьмикутні розети «звізди», забарвлені найчастіше в синій, коричневий, блідо-зелений і білий кольори. Іноді розети основного поля вписані у восьмикутники.

Рослинні килими Збаражчини виступають у двох варіантах. У найдавніших зразках рослинні мотиви мають вигляд розміщених по кільку в ряд на всю висоту килима розложистих галузок, інколи посаджених у невеликі вазони. Тло таких килимів найчастіше яскраво-червоне з оранжовим відтінком або біле.

Збаразькі рослинні килими початку ХХ ст. характеризуються великими геометричними трояндами, які виділяються яскравими контрастними плямами на глибоко-чорному тлі. Поеднання геометричного і рослинного орнаментів дає цікавий художній ефект. Великим смаком відзначаються килими, в яких основне поле прикрашене восьмикутними розетами «звіздами», а кайма — в'юнким рослинним бордюром.

На Тернопільщині, зокрема в Токах, Вікні, виготовлялися килими, прикрашені оригінальним рослинним орнаментальним мотивом — галузкою з двома-трьома листочками і такою ж кількістю площинно трактованих зображень круглих плодів, подібних до яблук.

Вище відмічалось, що килимарство на Прикарпатті, зокрема на Косівщині і в Глинянах, виникло під безпосереднім впливом західноподільського килимарського промислу. Це багато в чому визначило художнє обличчя косівських і глинянських килимів. Цікаво відмітити, що тут був поширений лише геомет-

ричний орнамент, споконвіку властивий місцевому узорному ткацтву. Засновуючи, а можливо відроджуючи новий вид ткацької продукції — килим, місцеві майстри мали змогу звертатися безпосередньо до орнаментального багатства місцевого ткацтва — ліжників, верет, наволочок, переміток і доповнювати ним подільські зразки. Завдяки поєднанню подільських геометричних мотивів з місцевими узорами косівські і глинянські килими стали оригінальними і багато орнаментованими творами.

Найбільш поширеним був смугастий тип килима. Позбавлений спільного тла, він розбитий на кільку (три, п'ять, сім) смуг, заповнених геометричними фігурами: ромбами з східчастим або зубчастим контуром, своєрідними мотивами — «пилами», «рачками», «кочильцями», «кучерями», «гребінцями».

Килими, орнамент яких розміщено на спільному полі, на Прикарпатті зустрічаються рідко. Композиція таких килимів найчастіше будується з нез'єднаних між собою ромбовидних фігур, оточених каймою з дрібніших геометричних мотивів.

Косівські і глинянські килими поліхромні. Переважають теплі тони — ясно-коричневі, золотисто-кремові, червоні, оранжові. Як другорядні виступають зелений, рожевий, білий, жовтий кольори.

На Буковині в минулому столітті побутував рослинний і геометричний килим. Про характер найдавніших буковинських рослинних килимів можна скласти уявлення на підставі існуючих публікацій. В альбомі «*Tapis Roumains*» знаходимо два килими, датовані 1835 і 1851 рр. В першому з них привертають увагу два невеличких вазони збаразького типу, розміщені на чорному полі між раменами великого хреста. У вертикально-орієнтованому килимі 1851 р. на всю висоту зображено дерево з товстим зеленим стовбуром, посаджене в келихоподібній вазон. На гілках дерева попарно з двох боків сидять своєрідно стилізовані птахи.

Цікаві зразки буковинських килимів ХІХ ст., оздоблених стилізованим рослинним орнаментом, дійшли до наших днів. Кілька з них зберігаються у фондах Львівського музею етнографії і художнього промислу.

В невеличкому настінному килимку з с. Бабина Кильминецького повіту, який виткала Катерина Голошняк, на суцільному чорному тлі густо розміщені своєрідно трактовані вазони, розфарбовані в яскраві зелені,

рожеві і білі кольори. Привертає увагу також килим скорця, витканий у 1899 р. Замфірою Гурилюк з с. Волоки Чернівецького повіту. Стилiзований рослинний орнамент в ньому вдало доповнений геометричними узорами і цікавими мотивами птахів.

Більшість буковинських килимів, які збереглися до нашого часу, оздоблені геометричним орнаментом. Це переважно вузькі і довгі килими скорці, які призначалися для оббивання стін над лавками або по-під стелею. Найчастіше вони прикрашені густою сіткою з'єднаних між собою квадратоподібних ромбів, зафарбованих у контрастні чорний, жовтий, червоний і фіолетовий кольори.

Геометричним орнаментом на Буковині прикрашали також настінні килими звичайних розмірів (рис. 75). Композиція їх будується за зразком рослинних. Звичайно вони облямовані каймою, яка інколи на вужчих сторонах килима подвійна. Центральне поле здебільшого оздоблюється безперервним рапортом узору, який утворюється з повторення восьмикутних розет або ступінчастих ромбів, розміщених прямими, скісними рядами або в шахматному порядку. Фон поля коричневий, білий або жовтий. Чудові зразки таких килимів можна бачити у Львівському музеї українського мистецтва.

Про оздоблення закарпатських народних килимів можна говорити лише на підставі окремих випадкових відомостей. Ті зразки, що подекуди збереглися в побуті селян гірських районів, дозволяють зробити припущення, що основним видом старих закарпатських килимів були килими з каймою і основним полем. Їх прикрашували своєрідно трактовані геометричні і стилізовані рослинні мотиви, забарвлені в яскраві контрастні кольори.

Народне килимарство ХІХ—початку ХХ ст.—яскрава сторінка в історії українського народного мистецтва. Чудові квіткові килими Лівобережжя і Київщини з їх надзвичайним багатством рослинних узорів, різноманітністю композиції і вишуканістю колориту; захоплюючі своєю декоративністю килими вазонного типу Східного Поділля, барвисті, вражаючі вигадливістю і досконалістю розробки геометричних мотивів килими Західного Поділля і Прикарпаття, своєрідні, високохудожні килими Волині та Буковини належать до кращих здобутків українського декоративно-прикладного мистецтва минулого.

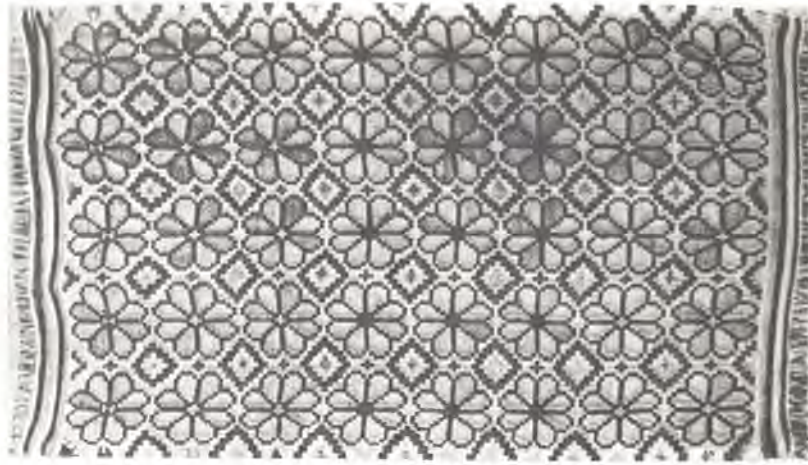


Рис. 75. Килим. Буковина. ХІХ ст. ЛМУМ.

МЕБЛІ

Українські народні меблі ХІХ—початку ХХ ст. дуже різноманітні за своїми формами. Вони найтісніше зв'язані з планом сільської світлиці, який не зазнав змін протягом століть. Спосіб розташування меблів був традиційним — довгі лави під двома віконними стінами, стіл чи скриня в кутку поміж ними — «на покуті», ліжко — «постіль» під глухою стіною та жердка над ним і, нарешті, мисник біля вхідних дверей.

Найдавніші за походженням предмети сільського обладнання — це саркофагові скрині з віком у формі двосхилого даху. Вироблялися вони в Карпатах, на Підкарпатті і Західному Наддністров'ю до середини ХХ ст. з колених і тесаних сокирою здебільшого букових дощок. Найдавнішим типом декору, що зберігся в закарпатських скринях, було карбування (або «цифрування») простою сокирою мотивів «смерічки». Ритований орнамент у формі квадратів з діагоналями і шестилишковими розетами в колі, які розміщувалися звичайно в двох рядах на горішній та долішній дошках передньої стінки, походить з давніх часів.

Середня, звичайно вузька, дошка цієї стінки прикрашалася ритмічним чергуванням скісних двосторонніх рисок.

На базі скрині з плоским віком виникли скрині-столи. Вони такої ж будови, що і скрині з двосхилим віком, лише вищі і накріті довгою, товстою столовою плитою — стільницею, не прикріпленою до коробки. З часом для вжиткової вигоди глибина коробки зменшується, стіл видовжується, а стояки-ніжки скріплюються внизу підніжками.

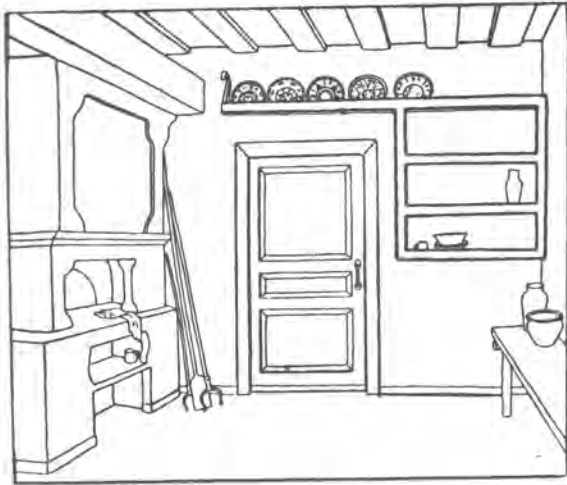


Рис. 76. Фрагмент інтер'єра сільської хати з мисником. Полтавщина. ХІХ ст.

Дещо інші скрині-столі побутували в районі м. Солотвина та в околицях Станіслава (нині Івано-Франківськ). Одні з них характерні вирізними стояками-ніжками та випалюваними прикрасами з геометричними і рослинними мотивами. Інші мають прямі ніжки, а глибока коробка скрині-стола вкрита виїмчастою різьбою у формі шестилисткових розет та інших геометричних мотивів. Цікава форма скринь-столів з вигнуто-тесаними ніжками поширена в районі м. Тлумача. Ці столи оздоблені виїмчастою різьбою або не мають жодних прикрас.

Скрині-столі застосовувалися також на Поділлі, Причорномор'ї, Буковині.

Крім саркофагових скринь та скринь-столів майже на всій території України були поширені «ковані» скрині. В різних районах вони мали різні пропорції, силует, однак воно також вирішувалося залізне окуття.

На Київщині, Полтавщині, Катеринославщині, Волині та Львівщині скрині нерідко прикрашалися живописом.

Найстаріші сільські столи, що збереглися на Україні, мають дві підпори у формі перехрестя, сполучені поздовжньою балкою. Форма цього стола виникла в давні часи і побутувала в селах Західних Карпат (на Лемківщині) до ХХ ст. Стільниця його спочиває безпосередньо на підпорах (без царги).

Дещо пізніший тип стола, поширений ще в першій половині ХІХ ст. на Київщині і Поділлі, складався з двох паралельних, сполуче-

них на кінцях (внизу і вверху) поперечками стояків, на які спиралася столова плита. На Гуцульщині стояки таких столів разом з передньою декоративною дошкою, що імітувала царгу, рясно прикрашувалися випалюваним орнаментом. Столи подібної конструкції мали дошкові підпори з силуетно вирізними контурами, які скріплювалися внизу плоскою прямокутною рамою, що служила одночасно підніжком.

Найбільш поширеним у сільському інтер'єрі України ХІХ—ХХ ст. був тип царгового стола. Часом царга досить глибока і вказує на споріднення з найдавнішим типом скринь-столів. Нерідко вона різьблена (на Київщині, наприклад, з мотивами шестилисткових розет). У деяких місцевостях на Гуцульщині (с. Криворівня та ін.) царга декорована невеликими дощинами (паркетом), укладеним «в смерічку» з паралельними струганими різьчаками по краях. Ніжки царгових столів звичайно сполучені внизу підніжками, іноді різьблені в горішній частині.

Найменше на Україні типів ліжок. Це зв'язане з тим, що в багатьох місцевостях аж до половини ХХ ст. втрималася найпримітивніша форма широкого сімейного місця для снання — піл або постіль. Ця непорушна споруда складалася з дошок, вкладених на простій підставі, прикріпленій до стіни.

Переносні ліжка мали дві форми. Перша з них — високе ліжко на дошкових стояках, завершених угорі одним або двома декоративними кружками. Такі меблі, часто декоровані плоскою різьбою, збереглися в карпатських селах. Другий тип ліжок відзначався досить високими чоловими частинами (заголомком і приніжком), вигнутими на зразок класицистичних диванів на зовнішню сторону. Такі ліжка поширені на Поділлі і в Карпатах. В інших етнографічних районах — чолові частини ліжок завершуються по-різному. Найчастіше верхня частина оздоблена багатою різьбою (хвильки з силуетами пташиних голівок тощо). На Полтавщині, наприклад, верхки чолової плити ліжка вирізувалися у формі силуетних зображень кінських голів. Над ліжками підвішувалися жердки для тканин. Жердки іноді прикрашувалися різьбою.

До найдавніших предметів сільського інтер'єра належав також мисник, або «полиця». Спочатку мисник являв собою важку споруду, що складалася з двох тесаних вертикальних товстих, постійно зв'язаних із конструкцією стіни бічних. У прорізані горизонтальні

поперечні рівці вставлялися дошки-полиці. З часом мисники стають значно легшими. Вони виготовляються з колених і тесаних дощок як окремих предметів, що вшався в стіні. Для стабільності «полиці» підтримували підпорами. Часто верхня полиця мисника продовжувалася понад вхідні двері і служила для зберігання оздоблених мисок (рис. 76).

Мисники зазнають змін і в долішній частині. Спершу нижня клітка мисника в деяких районах завішувалася тканиною. Потім висота її збільшилася, і вона почала закриватися двокрилими дверцями. Цей досить важкий мисник спирався одним кінцем своєї цокольної частини на лаву, другим — на окремий столик або на кронштейн. Пізніше мисник розділювався на дві частини — долішню шафку і верхню — власне мисник, що закривався скляними двокрилими дверцями. В такому вигляді він майже не відрізняється від міського серванту чи буфету.

Художнє оформлення мисника різне. Найчастіше він оздоблювався контурним вирізуванням по краях. Судячи по характеру контурів, ці вирізування-прикраси споріднені з мистецтвом другої половини XVIII ст. Контурний декор притаманний горішній полиці, поділеній на окремі «віконця». На Полтавщині верхня полиця мисника часто прикрашена вирізними силуетами кінських голів.

Тип декору початку XIX ст. скромніший. Накладне обрамлення (вертикальне і горизонтальне) мисника було стругане і вкривалося вузькими паралельними рівчачками. Найновіший тип мисника-серванту зберігав за традицією контурне обрамлення (в дверцятах), а в деяких районах (наприклад на Сокальщині) завершувався фронтоном з різьбленим рослинним орнаментом, іноді з центральним мотивом у вигляді стилізованої людської фігури.

В східних районах України мисники найчастіше були мальовані. Особливо багаті кольорові композиції рослинного орнаменту на мисниках з шафкою внизу. На Київщині та Чернігівщині побутували різьблені мисники.

До найдавніших непересувних предметів сільського хатнього обладнання належать також лави. Спершу — це широкі товсті витесані з середньої частини дерева дошки, прикріплені на кінцях до настінних кронштейнів. Пізніше їх почали класти на підпори з хвилястим вирізуванням на передній частині. Лави накривалися декоративною тканиною — «полавниками».

В хатах з біленими стінами лави виготовляли з підпорами для спин — заплічками. Це відкрило ширші можливості для художнього оформлення лави. Верхня дошка заплічка мала різноманітні різьблені силуетні рисунки. Підпори-балясини, що з'єднують заплічкову дошку з сидінням, також багаті вирізуваннями або точеними формами. Від лави, які служили для сидіння, але завдяки значній ширині дошки вживалися інколи для спання, пішли лави-ліжка «бамбетлі». Це були невеликі ліжка з заплічком і боковими підпорами (підлокітниками), близькі за формою до міських лав-диванів. Широке сидіння їх підносилося, наче віко в скрині, відкриваючи місце для спання (в коробці лави). Лави-ліжка дуже різноманітні за формою і декором. Полам для прикрас служив заплічок і подекуди бічні підпори.

З предметів міського типу наприкінці XIX ст. село запозичує шафу для одягу. В приміщеннях старого типу, з давнім укладом меблів, вона не мала місця в світлиці і найчастіше стояла в коморі. Тому шафа лише зрідка отримує художнє оформлення, яке зводиться найчастіше до декоративного виконання завершення (фронтона).

Предметом обладнання сільського житла, занесеного з міського інтер'єра, стало крісло. Найдавніші поширені в селах України крісла мали прості, часом точені ніжки, дошкове сидіння і дошковий заплічок, який іноді був вкритий різьбленим декором.

Інтер'єр сільської хати був функціонально продуманим, а вмале поєднання простих за конструкцією меблів з барвистими тканинами, вишивками, керамікою робило його художньо виразним.

РІЗЬБА ПО ДЕРЕВУ

В XIX і на початку XX ст. основними осередками художньої обробки дерева були Полтавщина, Київщина, Поділля, Гуцульщина та Лемківщина. На Полтавщині, Київщині і Поділлі розвивалася в основному тригранно-виїмчаста різьба та ажурне вирізування, на Гуцульщині — плоска різьба та інкрустація, а на Лемківщині — рельєфна та кругла скульптура.

Тригранно-виїмчастою різьбою та вирізуванням прикрашувалися деякі частини будинків, хатне обладнання, сільське знаряддя. Плоскою різьбою декорувалися в основному

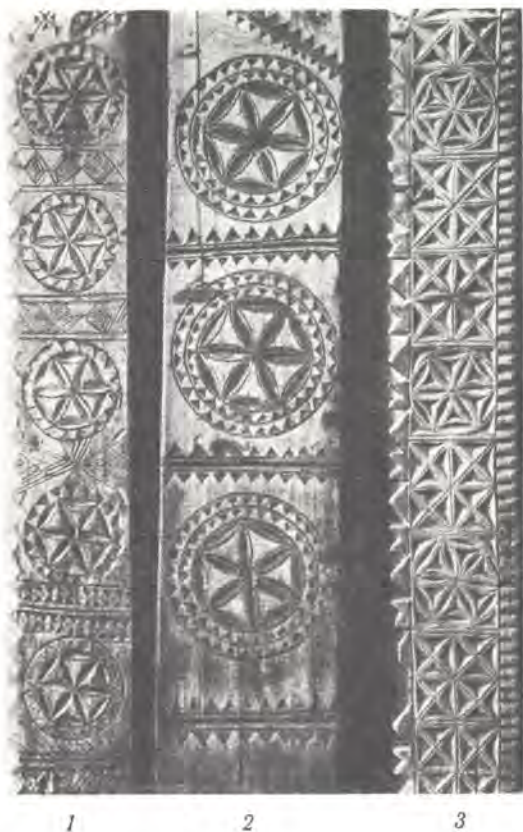


Рис. 77. 1) Полічка. Переяславський повіт. КІМ. 2) Полічка. Переяславський повіт. КІМ. 3) Полічка. С. Кобиця Чернігівської області. КІМ.

предмети господарського і хатнього вжитку, рельєфною — посуд, а в круглій різьбі виконувалися фігурні зображення.

Своєрідною різьбою відзначалися зовнішні і внутрішні архітектурні деталі сільських хат у східних районах України. Виступи дахів спиралися на коники-кронштейни, первісні форми яких утворилися із видовжених кінців зрубу. Найпростіший кронштейн мав тільки невеликі профільовані вирізки. Пізніше ця форма на Полтавщині ускладнювалась і часто уподібнювалась до кінської голови, від чого і пішла назва — коники. В деяких місцевостях кронштейни покривалися тонким шаром глини і білилися.

Виступи дахів — піддаштя, що йшли вздовж передньої стіни хати, дахи веранд і ганків підтримувалися дерев'яними стовпами — сохами, які бували дуже цікаво профільовані, а їх капітелі покривалися різьбою нескладних геометричних мотивів.

Верхні частини віконних наличників — віконниць на Чернігівщині, Полтавщині, Київ-

щині, Харківщині та Гуцульщині відзначалися різноманітними формами і часто прикрашувалися геометричними мотивами плоскої або накладної різьби, а іноді і контурними зображеннями домашньої птиці і тварин. На деяких віконницях складну профільовану форму мали також бокові частини. Визначними чернігівськими майстрами такої різьби були В. А. Романовський, І. А. Шапаренко та Р. Г. Клішко.

Цікавими мотивами ажурної різьби, побудованими на ритмічному чергуванні однакових геометричних прорізаних мотивів, прикрашувалися дошки-лиштва, що йшли навкруги піддаш, підсінь, рундуків, галерейок, балконів, фасадів і т. п.

В селянському інтер'єрі Центральної України важливу роль відігравали різьблені полиці для ікон — «божники» та мисники для посуду. Найрясніше декорувалася передня частина полиці. Вона оздоблювалася смугою геометричних мотивів (зубці, квадрати, розети, хрестики тощо), виконаних тригранно-виїмчастою різьбою (рис. 77). Оздобі мисників іноді мали вигляд кінських голів або коней з вершиками.

Ніжки столів, лав, стільців і т. п. в деяких місцевостях України були профільовані і вкривалися геометричною різьбою.

Майже на всій території України прикрашувалися різьбою центральні балки — сволоки, що піддержували стелю в хаті. Особливо вигадливо оздоблювалися вони в Гуцульщині, де традиційні хрестовидні мотиви поєднувалися з різними елементами і орнаментальними смугами плоскої і тригранно-виїмчастої різьби. У східних районах на сволоках крім хрестів вирізувалися написи, що розповідали про власника хати і рік її спорудження.

Поширеною була різьба на хатньому посуді, зокрема глибоких і широких мисках — яндолах. На зовнішній стороні цих мисок прикріплювалися два або чотири круглих вушка та розміщувалися орнаментальні мотиви і написи.

Різнманітними формами відзначалися дерев'яні невисокі круглі посудини для пиття — коряки — з однією або двома ручками по боках. Передня частина їх була дещо видовженою, дуже зручною для пиття. Коряки оздоблювалися скромно, при самому дні (з зовнішньої сторони).

Багатством форм відзначалися високі круглі культові дерев'яні чарки на невисоких ніжках, прикрашених тригранно-виїмчастою різь-

бою нескладних геометричних мотивів. Іноді на боках цих чарок вирізувалися хрести.

Дерев'яні ложки склалися з овальних черпаків і плоских держаків, що часто оздоблювалися різьбленими геометричними мотивами або закінчувалися хрестиком чи якимось контурним зображенням. Великою вигадливістю відзначалися держакі ложок, створених різьбярами м. Груні Зіньківського повіту на Полтавщині. Верхня частина часто мала форму риб, кінських голів, рук і т. п. Нижня частина прикрашувалася геометричними мотивами у вигляді прямих і скісних ліній, зубців, розет тощо. Іноді держакі груньських ложок закінчувалися людськими зображеннями на зразок пам'ятних ложок, зроблених різьбярами Київсько-Печерської лаври.

Із дерев'яних предметів домашнього вжитку, які декорувалися різьбою, треба згадати валки для гладження білизни — рублики. На верхній частині їх бачимо геометричні мотиви тригранно-виїмчастої різьби. Композиція цих оздоблень має багато спільних рис з прикрасами валків у Росії.

Простіше прикрашувалися дерев'яні праники для прання білизни. Основними мотивами були розети.

Своєрідною різьбою відзначаються вибійчані дошки — «манери», якими вибивали узори, найчастіше на білому домотканому полотні. Орнаментика їх на Західній Україні мала звичайно геометричний характер, а в східних районах переважали рослинні мотиви, що іноді доповнювалися зображеннями тварин та птахів. Цікавим зразком цього типу є вибійчана дошка з с. Нового Білоуса на Чернігівщині. Вся вона вкрита мотивами листочків і розет, що чергуються з зображенням голубів з розпростертими крилами (рис. 78).

Багато декорувалися форми для пряників-медяників, які були дуже поширені в побуті українського народу і мали різні назви: весільні, прощальні, подарункові і т. п. Найдавніші з них оздоблені геометричним орнаментом у вигляді прямокутників, квадратів, кіл, зубчиків, кривулок і т. п. Пряничні форми з рослинним орнаментом у вигляді вазонів з квітами та окремих галузок виготовляли народні різьбярі з сіл Устивиці, Великих Будищ та Яреськів на Полтавщині. На одній з них (з с. Великих Будищ) невідомий умілець створив складну вертикальну композицію. В нижній частині дошки зображена вазочка, з якої виростає лоза винограду з незрозумілим ще пуп'янком, а обабіч неї вкла-

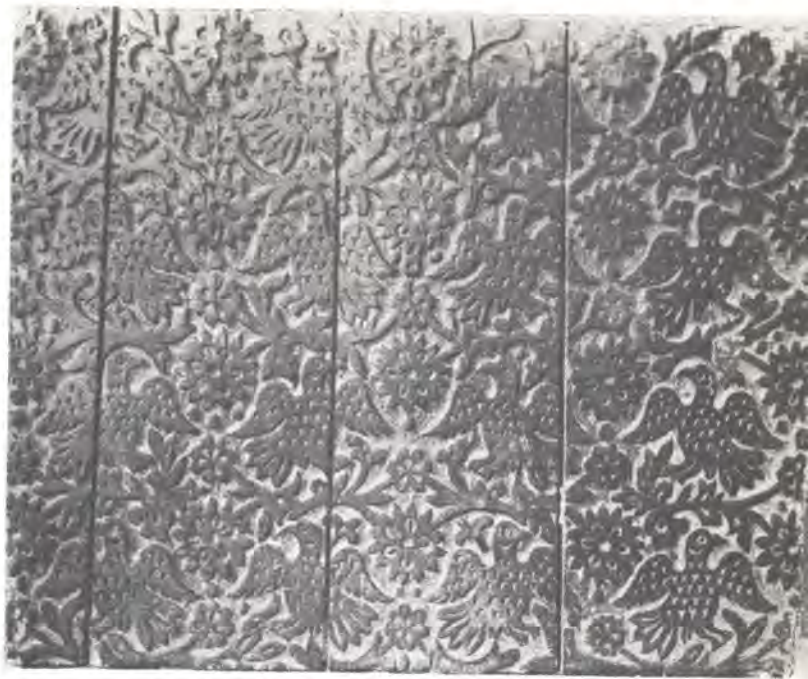


Рис. 78. Дошка для вибійки. С. Новий Білоус на Чернігівщині. КІМ.

дені попарно в симетричній композиції пагінци, що закінчуються китицями винограду, п'ятилицими квітками, листками і трилицими бутонами квітів. Невеличка кайма, складена з геометричних мотивів у вигляді зубців і прямокутників, своїм контрастним характером підкреслює центральну композицію. В м. Золотоноші виготовляли пряничні дошки з зображенням тварин і птахів: півнів, гусей, качок, баранів, коней і т. п.

Окрему групу становлять пряничні дошки з зображеннями військових, панів, чиновників, в яких часто можна бачити їдку сатиру на експлуататорів. Такі пряники мали відповідні назви: «барині», «солдати», «вершники», «миколайки», «юрасики» тощо.

Іноколи зустрічалися пряничні дошки з вирізьбленими мотивами народних пісень і казок, як, наприклад: «Козак коня напував, Дзюба воду брала» і т. п.

На деяких пряничних дошках різьбилися різні написи, букви яких творили орнаментальну кайму.

Подібною технікою заглибленої різьби гуцульські різьбярі виготовляли форми для сира — фірмаки, яким були властиві переважно геометричні мотиви.

Музичні дерев'яні інструменти, особливо сопілки, денцівки і флюяри на Гуцульщині,

прикрашувалися плоскою різьбою, а полтавські бандури — тригранно-виїмчастою. На зворотній стороні бандури звичайно вирізалася велика шестилиста розета, обведена концентричними колами: краї її оздоблювались нігтьовидними вирізками, які органічно пов'язувалися з сферичною площею.

Деякі частини возів та саней — передники, задники, глинці, люшні — на Київщині, Полтавщині та Чернігівщині прикрашувалися тригранно-виїмчастою різьбою у вигляді прямих, скісних і хвилястих ліній, зубців, розет та інших геометричних мотивів.

Особливо нарядною різьбою відзначалися предмети транспорту в Зіньківському, Золотоноському, Миргородському повітах на Полтавщині.

На Східному Поділлі, в околицях Умані, народні майстри оздоблювали сани різьбленими та мальованими геометричними, рослинними і тваринними мотивами. Найбільше славилися сани, які виготовлялися в селах Літині і Поташі на Уманщині. Цікаву форму і багато прикрас мали виїзні сани — «залубні»; оригінальні передники їх — козирки — часто оздоблювалися з внутрішнього боку.

Тригранно-виїмчата різьба з притаманними їй геометричними мотивами покривала ярма для волів і хомути для коней на Київщині, Полтавщині, Чернігівщині та Гуцульщині. Славилися своїми мережаними ярмами с. Липове Кременчуцького і с. Білики Кобиляцького повітів на Полтавщині. В с. Пеньках на Чигиринщині круглою різьбою закінчували занози.

Наприкінці XIX ст. у деяких місцевостях України виникають приватні майстерні по виготовленню прикрашених різьбою дерев'яних виробів. Зокрема, в Полтаві, Зінькові, Кобеляках, Кременчуку і Переяславі робили різноманітні меблі на замовлення поміщиків, купців і чиновників, прикрашуючи їх пишною різьбою в стилях ренесансу, барокко, рококо та класицизму. Дехто з майстрів намагався додержуватися народного стилю і зберігав традиційні прийоми декорування та обробки дерев'яних виробів (батько і син Федот і Прокіп Юхименки з с. Великих Будищ Зіньківського повіту на Полтавщині та їх учні Гарбуз, Кремпоха і Рева).

У 1878 р. у Полтаві було засновано губернське ремісниче училище, що мало столярсько-токарський та різьбярський відділи, а в 1911 р. — столярсько-різьбярську майстерню. Тут працювало багато різьбярів, які намага-

лися в своїй творчості розвивати надбання українського народного меблярства. Найкращі вироби експонувалися на Всеросійській виставці 1913 р. в Києві і були відзначені золотою медаллю.

Заслугою Полтавської столярсько-різьбярської майстерні, як і інших земських майстерень художніх виробів, було поширення професійно-технічних знань серед багатьох народних умільців. Однак слід відзначити і те, що, будучи залежними від ринку з його дрібнобуржуазними смаками, ці майстерні не мали істотного впливу на відродження і розвиток народних художніх традицій.

На початку XX ст. індивідуально працювали також такі визначні різьбярі, як Петро Верна з Борисполя на Київщині, Яків Халабудний з с. Жуків, Василь Гарбуз з с. Малих Будищ та Яків Усик з м. Миргорода на Полтавщині. Петро Верна створив у 1912 р. погрудні портрети Т. Г. Шевченка і М. В. Гоголя, а в 1915 р. — автопортрет, які можна зарахувати до найкращих портретних зображень дерев'яної скульптури того часу. Талант цих народних різьбярів по-справжньому розквітнув тільки після Великої Жовтневої соціалістичної революції.

Широкого розвитку в другій половині XIX—на початку XX ст. набула плоска різьба та інкрустація на Західній Україні. Гуцульські майстри оздоблювали свої вироби плоскою різьбою («писанням»), інкрустацією різноколірним деревом, металом, бісером і перламутром («викладанкою»), та набиванням кольорової бляхи («завиванням»). Всю декоративну площу вони поділяли звичайно на менші поля, в яких розміщували орнаментальні композиції. Орнаментика мала нескладні плоскі геометричні форми, що склалися з ліній, чотирикутників, кіл і півкіл. Всі мотиви гуцульської різьби та інкрустації на дереві покривали вироби в ритмічному (круглі форми поверхні) або симетричному (прямокутні) порядках.

Різнманітність поєднань орнаментальних елементів та мотивів давала можливість майстрам створювати велику кількість оригінальних композицій. Глибоко продумана ритміка ліній і форм забезпечувала гуцульській різьбі високі декоративні якості.

Найвидатнішими гуцульськими різьбярями того часу були Юрій, Василь та Микола Шкрібляки з с. Яворова на Гуцульщині. Вдосконалюючи технічні та художні прийоми плоскої різьби по дереву, вони створили

Рис. 79. 1) Ю. Шкрібляк. Рахва. 2) М. Шкрібляк. Пляшка. 3) В. Шкрібляк. Чарка. С. Яворів (нині Івано-Франківської області). ЛМСХП.



1

2

3

багато чудових творів, що були відзначені найвищими нагородами на виставках у Львові, Кракові, Відні та Трієсті (рис. 79).

Ю. Шкрібляк був майстром дуже мілкої різьби, акуратно виконаної, органічно пов'язаної з формою виробу. Декоративні мотиви подані на фоні «ільчетого письма». Ю. Шкрібляк вперше виробив систему композиції, за якою вся декоративна площа виробу розподіляється на менші поля, в яких потім розміщуються узори.

Старший син Шкрібляка Василь майже у всьому наслідував батька, тільки різьблення окремих елементів робив значно глибші. Молодший син Микола впровадив так звану січену різьбу, яку добре видно на центральних мотивах пляшок. Його різьба ще глибша, а фон часто вибраний. Для поживлення «сухої» різьби він застосовував інкрустацію з різнобарвного дерева і бісеру.

Значний внесок у розвиток гуцульської різьби зробили народні умільці Марко Мегединюк з с. Річки та Василь Девдюк з с. Старого Косова. Перший з них почав прикрашувати дерев'яні вироби лише різноколірним бісером — кораликами, другий впровадив оздоблення інкрустацією різноколірним деревом, бісером, металом і перламутром та полірування виробів (рис. 80).

Традиції плоскої різьби по дереву збагачували відомі майстри Петро Гондурак, Василь Якіб'юк, Іван Семенюк, Іван Лугов'як, Федір Дручків, Микола Медвідчук та багато інших.

На початку ХХ ст. традиції кольорового прикрашування дерев'яних виробів продовжували Юра та Семен Корпанюки в с. Яворові, Яків та Микола Тонюки в с. Річці та ряд інших умільців.

Розвиткові плоскої різьби та інкрустації по дереву сприяла столярсько-різьбярська школа в м. Вижниці на Буковині, де працювали визначні митці В. Шкрібляк та В. Девдюк. Протягом свого існування (1905—1915 рр.) школа випустила близько 100 різьбярів.

У другій чверті ХХ ст. цей вид мистецтва значно підупав. Багато молодих майстрів, потураючи міщанським смакам, загубили простоту і ясність гуцульської різьби, почали без міри перевантажувати свої вироби декором. Тільки група найкращих митців — Корпанюки, Тонюки, Кіщуки, Медвідчуки, В. Девдюк, М. Тимків, В. Гуз та інші — зберегли високі традиції Шкрібляків і Марка Мегединюка та донесли їх до наших днів, значно вдосконаливши технічні і художні прийоми обробки дерева.



Рис. 80. М. Мегединюк. Шкатулка. Інкрустація бісером. С. Річка (нині Івано-Франківської області). Косівське училище прикладного мистецтва.



Рис. 81. В. Бідула. Статуетки селян. С. Лапшин (нині Тернопільської області). АМЄХП.

Наприкінці XIX і на початку XX ст. на Тернопільщині прославилися народні скульптори Василь Бідула (с. Лапшин) (рис. 81) та Дмитро Білинський (с. Колендяни), які створили низку оригінальних скульптур на теми, зв'язані з побутом і культурою своїх односельчан. В м. Яворові біля Львова тоді ж працював народний скульптор Іван Лісовський, який різбив з дерева фігурки домашніх тварин своєрідних узагальнених форм. Починаючи з 1905 і аж до 1945 р., він передавав свій багатий досвід учням Яворівської деревообробної школи.

В Західних Карпатах, на Лемківщині, в той час широко розвинулася рельєфна різьба в селах Вільці і Балутянці. Народні митці прикрашали свої вироби — хлібниці, підноси, попільниці, рамочки, палиці, іграшки тощо — рельєфним орнаментом у вигляді листя винограду, каштану, клену, соняшника і т. п. Художньою майстерністю відзначалися роботи Павла Одрехівського, Івана Кіщака, Василя Красівського, Михайла Барни, Івана Ориси́ка, Миколи Шалайди та інших. Деякі різьбярі займалися також круглою різьбою малих форм, виконуючи твори на релігійну та світ-



*Тарілка. Інкрустація. Майстер
М. Г. Пітеляк. с. Бростурів
Івано-Франківської обл. 1964 р.*



*Писанки. Івано-Франківська
обл. Початок ХХ ст.*

ську тематику (Ф. Коцяба, В. Потоцький, М. Шалайда та М. Орисик).

Творчість частини лемківських різьбярів перебувала під сильним впливом еклектичної псевдонародності та західноєвропейського модернізму, які насаджувала в цьому районі деревообробна школа в м. Риманові.

М. В. Орисик першим збагатив творчість лемківських різьбярів революційною тематикою, створивши скульптурну групу «Червоногвардійці», в якій передав пафос Великої Жовтневої соціалістичної революції. Цей твір, що відзначався реалістичною трактовкою подій, хвилював глядачів.

Кращі риси мистецтва народної різьби були відроджені в радянський час і розвиваються далі в творчості українських митців.

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА МЕТАЛУ

Виробництво предметів побуту з кольорових металів в селах і містечках у період капіталізму не набуло широкого розвитку. Воно зберігало форму домашнього промислу, що обслуговувало сільське господарство і задовольняло побутові потреби населення.

Колекції виробів художнього металу, що експонуються в музеях, дають неповну, але досить чітку картину розвитку цієї галузі художнього промислу на Україні в XIX—на початку XX ст. Незважаючи на суто побутове призначення, вироби з кольорових металів, що виконані технікою литва, холодної ковки, золочення, вражають багатством асортименту, вибагливістю форм, декоративністю, технічною майстерністю. Вони свідчать про велику творчу обдарованість, фантазію і винахідливість народних майстрів, про високо розвинуте в них почуття краси.

На Полтавщині, Харківщині, Чернігівщині, Катеринославщині виготовлялися різні прикраси: персні, обручки, сережки, підвіски, ободки до дукачів, хрестики, ланцюжки, гудзики, гаплики, пряжечки, окуття люльок тощо. Обручки були гладкі, інколи з тонким різьбленням, персні з вставленим кольоровим склом — «очком». На Полтавщині побутовали різновидні сережки з срібла і нейзильберу, так звані рогатки з вставленим червоним граненим склом, і сережки у вигляді шестигранного хреста. Вироблялися також сережки у вигляді коліщаток та вужика — «гадючки», прикрашені у центрі кружком.

На Харківщині сережки з латуні склада-



Рис. 82. Дукач. Придніпров'я. Середина XIX ст.

лися з двох частин: штампованої розетки чи зірочки з червоним склом і підвіски у вигляді серця або овального коліщатка з чеканим стилізованим рослинним чи геометричним орнаментом. На Чернігівщині виготовляли срібні дуті сережки округлої форми з підвіскою з жовтого скла. Позолочені сережки склалися з трьох частин — верхньої розетки у вигляді шестипелюсткової квітки з вставкою з червоного скла в центрі, стрічки-пластинки з такою ж вставкою і довгої конічної підвіски. Сережки Катеринославщини нагадують сережки Харківщини. Вони мають форму серця, двох чи трьох листочків з підвіскою з голубого скла чи скла, що імітує бурштин. Поширені були підвіски у вигляді петлі, загощеної краплі, вгнутого круга з намистиною всередині з нарізуванням на зовнішній стороні.

Решітки для підвішування дукачів виконувалися зі срібла або міді, позолочувалися і прикрашувалися кольоровим склом (рис. 82). Чернігівські, зокрема ніжинські, дукачі мають вигляд банта, завершеного металевою пластинкою — короною. Сам дукач обведений крученим дротиком.

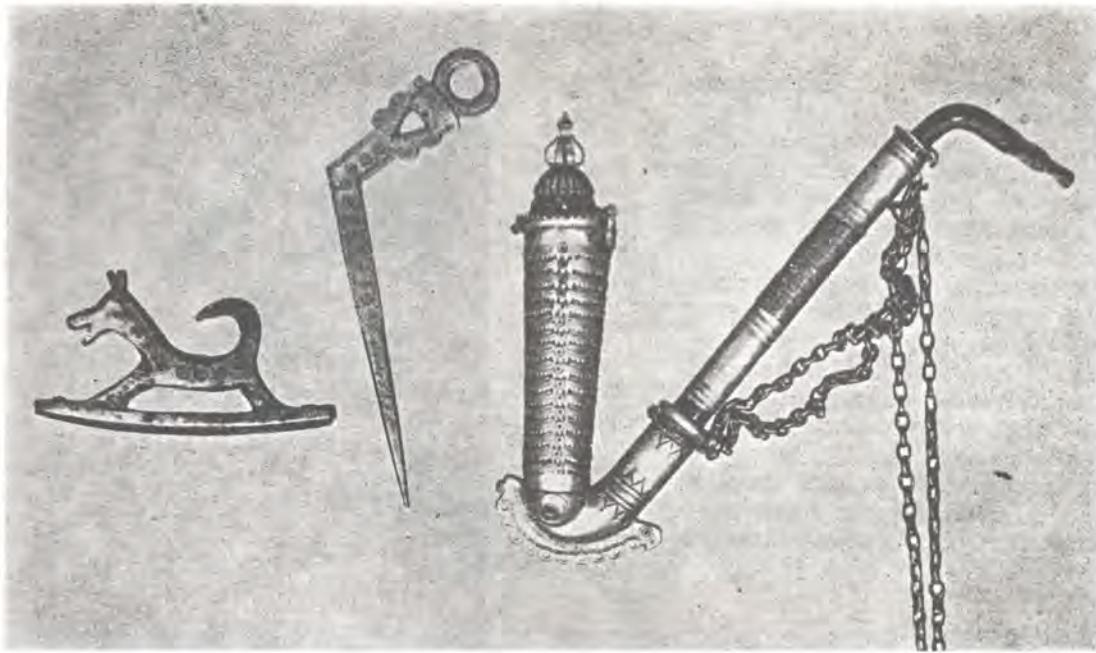


Рис. 83. Курильне приладдя. Кресало, проколювач, люлька «путилівка». Гуцульщина. Друга половина XIX ст. ЛМЄХП.

Кращими золотарями Чернігівщини наприкінці XIX—початку XX ст. були К. Плациндар та І. Москвичов. З розвитком промисловості, яка стала постачати значно дешевші вироби, народне золотарство на Наддніпрянщині почало занепадати. В районах Східних Карпат у силу своєрідних соціально-економічних умов народна обробка кольорових металів продовжувала розвиватися і в другій половині XIX та початку XX ст. З цього осередку зберігся один виріб, який датується ще 1698 р. Це «бартка», прикрашена ритим орнаментом. Заслужують на увагу також чоловічі палиці — топірці, виготовлені у 1834 і 1840 рр. народним майстром Лукином Дудчаком з с. Брустурова — першим відомим латунником-«мосяжником» у районі Східних Карпат. Народні майстри Східних Карпат виготовляли вироби з міді, латуні і нейзильберу за допомогою литва, гарячої та холодної ковки, а також з латунної й нейзильберової блях — технікою klepanня, а з латунного дроту — технікою в'язання.

Вироби з металу, що побутовували в XIX ст. і першій половині XX ст. в Східних Карпатах, можна поділити на три групи: речі побутового вжитку, прикраси, кінську зброю.

З предметів побутового вжитку слід назвати прості і складані ножі з ажурною ручкою

(так звані бгані і заbigачі), мисливські ножі, жіночі палиці, люльки, проколювачі, кресала, остроги до чобіт, наклjučники, лускоріхи, гольники тощо (рис. 83, 84).

Високими художніми якістьми відзначаються прикраси: персні, обручки, ковтки, головні прикраси «чільця», персні для стягання хусток на шиї, дукачі, сороківці, чоловічі нагрудні медальйони і хрести, бляхи для обтягування чоловічих капелюхів і поясів, поясні пряжки і кільця, браслети, гудзики тощо.

З предметів кінської зброї майстри виготовляли стремена, вудила, пряжки і кільця для з'єднання шлей, прикраси у вигляді кілець для упряжі.

Виробництво предметів побуту з металів було спадковим і передавалося з покоління в покоління разом з знаряддями праці, технічними навиками, прийомами і традиційними орнаментальними мотивами, які народ зберігав століттями. Яскравих творців народної художньої культури Східних Карпат дали роди Дудчаків з с. Брустурова, Медвідчуків з с. Річки, Федюків з с. Дихтинця.

Вироби Лукина Дудчака простих та суворих форм свідчать про великий хист майстра. Орнамент на них нескладний, часто виконаний від руки. З декоративних мотивів народ-

ний умілець найчастіше вживає дрібну решітку, «ільчете письмо», «мачок», «очка» та ін.

Творчі традиції Лукина Дудчака продовжували його син Никора і племінники — Дмитро та Іван. Вироби Никори Дудчака експонувалися на господарсько-промисловій виставці в Коломиї 1880 р. і дістали високу оцінку.

Свої знання Никора Дудчак передав синові Дмитру, творчість якого припадає на останню чверть ХІХ і початок ХХ ст. Дмитро Дудчак не допускав жодної модернізації. Його вироби щодо форм і орнаменту виконані за давніми зразками. Ножі «бгані», «забигачі», мисливські ножі з виделками, кільця до поясів та інші твори Дмитра Дудчака відзначаються красою візерунків і завершеністю форм.

Широко відомі своїми художніми виробами з металу у другій половині ХІХ ст. були також села Криворівня, Розтоки, Краснолів, Устеріки, Голови, Путила, Селятин.

Серед кращих майстрів цих центрів слід назвати Ілька Кіщука, Федора Якіб'юка, Василя Пітиляка, Василя Девдюка та ін.

Художні металеві вироби народних умільців відзначаються гармонійним поєднанням форм і орнаментів. Прикраси виконувалися гравіруванням, штампуванням, карбуванням, тисненням, вирізуванням. Найскладнішого за

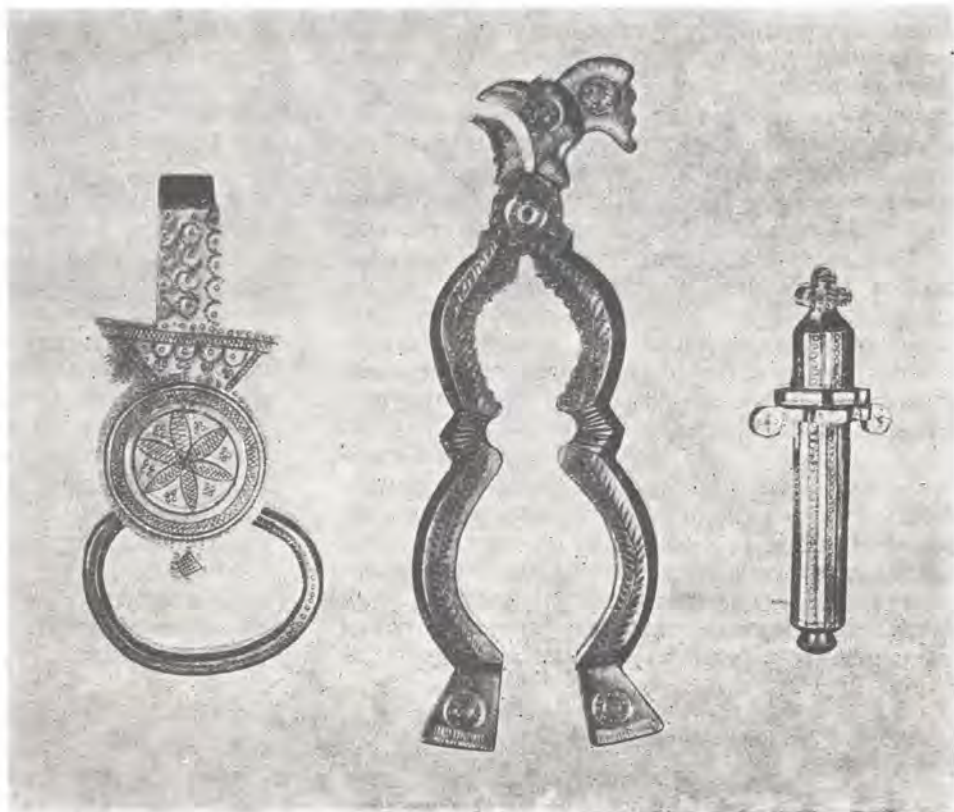
своєю композицією орнаменту майстер досягав простими саморобними знаряддями: пунсонами, різної товщини рильцями, циркулем, долотцем тощо. Надзвичайне багатство орнаментальних композицій створювалося шляхом поєднання кількох ритмічно розміщених простих геометричних елементів: ламаних ліній, трикутників, квадратів, ромбів, прямокутників, кіл, поодиноких і концентричних півкіл, кругів, зигзагів, точок, смужок і спіралей.

Одночасно з строго геометричними мотивами побутували геометризовані рослинні мотиви, які здебільшого втратили вигляд рослин. Перехідною формою від геометричного до рослинного орнаменту є «смерічка», «сосонки», «колосок», «ялинка», «гільця», «огірочок», «квіточка».

На багатьох виробках («чепрагах», топірцях, наключниках та інших) спостерігаємо давній орнамент: шестипелюсткову розетку, так звану ружу.

Велику майстерність народні умільці показували не тільки в орнаменті, а й у своєрідній скульптурній пластиці. Зразками народної скульптури малих форм є невелика, але цікава група художніх металевих виробів. Назвемо хоча б чоловічі палиці з рукоятками у вигляді пари голівок коників, лускоріхи у вигляді півня, рукоятки кресала у вигляді коника, собачки тощо.

Рис. 84. Художні вироби з металу: чольник, лускоріх, наключник. Гуцульщина. Кінець ХІХ ст. АМЕМП.



В попередній період, як уже відзначалося, гончарство поділялося на міське цехове, яке задовольняло побутові та художні запити міського населення та панівних класів, і сільське, яке обслуговувало передусім селян. За капіталізму міське гончарство занепадає і під кінець XIX ст. вже не відрізняється від сільського. Сільське ж гончарство в другій половині XIX ст. зростає, підноситься його технічний та художній рівень, воно успішно конкурує з виробами фаянсових та фарфорових заводів.

Наприкінці XVIII ст. починає входити в ужиток веретенний гончарський круг («волоський») з рухомою віссю — веретенном, який протягом XIX ст. замінив шпигцевий круг («шленський»).

Розвиток гірничої промисловості та прокладення залізниць зумовили здешевлення свинцю, необхідного для виготовлення прозорої поливи. Це стимулювало розвиток підпольних розписів, які практикувалися в XIX ст. майже у 80 осередках. Всього на Україні наприкінці XIX ст. налічувалося понад 500 місцевостей, в яких працювали гончарі. В окремих центрах, де були добрі глини, дрова для випалу, цим промислом займалося по кілька сот дворів.

Однак з розвитком керамічної промисловості, яка почала постачати кращі і дешевші вироби, кустарі поступово припиняють виробництво кахлів, цегли, черепиці, плиток. Дешеві фаянсові миски та зручний емальований металевий посуд починають витісняти з ринку гончарські вироби. Анархія виробництва, конкуренція і діяльність скупників — все це приводило до масового зубожіння майстрів.

Щоб піднести гончарство, наприкінці XIX—початку XX ст. засновують керамічні школи (Миргород, Опішня, Глинське, Коломия, Товсте, Хуст, Ужгород), створюють зразкові гончарські майстерні (Олешня, Постав-Мука, Будзанів, Виноградів), влаштовують виставки кустарних промислів, організують продаж його виробів.

Ці заходи в ряді випадків зробили багато корисного, але в цілому не змогли зупинити повільного занепаду гончарства, яке ні в технічному, ні в економічному відношеннях не могло встояти перед озброєною машинами промисловістю та великим капіталом.

І все ж промисловість поступалася перед гончарством у рівні художньої культури. Са-

ме ця культура, створена зусиллями поколінь народних митців протягом віків визначала стиль, національну специфіку різних промислів та мануфактур.

Найвизначнішим осередком гончарства на Наддніпрянщині вважаються Дибинці з групою довколишніх сіл. Тут здавна робили кахлі, миски, тикви, дзбанки — «бинчики», що мають вухо зверху над отвором, горщики, макітри, фігурний посуд та іграшки. Предмети вкривалися з лицьового боку побілкою, на якій виводили коричневий контур майбутніх малюнків, котрий доповнювали зеленою та червоною фарбами.

Характерною рисою дибинецьких розписів є суцільне заповнення всієї площі кахлі чи миски рясними рослинними орнаментами, великими фігурками чи цілими сценами, що зображують вершників-козаків, музикантів, чумаків, цигана з ведмедем. Вони оточені завитками, листочками, квітами. На краях мисок, горщиків чи дзбанків знаходимо смуги вишуканих геометризаних орнаментів, що чітко виділяються на білому або цеглясто-червоному тлі.

Визначні митці Дибинців Каленик Масюк, Сава Родак, Дмитро Слоква, сестри Тридід та інші на переломі XIX—XX ст. створювали різноманітні предмети, вкриті найвигадливішими розписами. Не захоплюючись багатобарвністю, вони вживали традиційні кольори: білий, зелений, червоний та коричневий. На білому, рідше червоному або рожевому тлі обливки зображувалися великі квіти, легко пов'язані між собою гнучкими гілками. Пелюстки квітів — це широкі плями зеленого, коричневого або білого кольорів, оконтурені бурою або білою смужкою на червоному тлі. Масюк любив асиметричні композиції у формі гілки, вазона, які вільно лягали на споді миски чи дзбанка. Вінця та шийки посудин обперізує легка кривулька чи смужка.

Крім рослинних елементів на мисках часто малювали великих півнів, голубів, риби, фігурні сцени, вершників, цигана з ведмедем, чумака та інше (рис. 85, 86).

На початку XX ст. гончарі Дибинців об'єдналися в артіль, яку очолював К. Масюк. Вироби майстрів експонувалися на виставках, продавалися на внутрішніх ринках, а також експортувалися в країни Західної Європи.

Мистецтво дибинецьких гончарів мало вплив на майстрів Гнильця, Обухова, частково Василькова.



Кахля. Майстер О. Бахматюк. м. Косів Івано-Франківської обл. Кі-
нець XIX ст.

На відміну від по-барочному рясних і пишних дибинецьких орнаментів, розписи на кахлях, створених в найвизначнішому осередку художньої кераміки Чернігівщини Ічні, відзначаються стриманістю, поміркованістю: значна частина площини залишена незарисованою, мотиви розміщені обережно і водночас вишукано. На білих плитках кахлі бачимо зображення птахів, оточених гнучкими гілками і листям, вершників, музикантів, карети, дівчини-пряжи, військових тощо. Розписуючи їх, майстри виводили контури малюнків коричневою глиною на білому тлі, після чого доповняли їх плямами зеленого, жовтого та коричневого кольорів.

У багатьох місцевостях Чернігівщини було поширене виробництво особливих плиток, якими зовні облицьовували стіни дерев'яних будинків. Ці плитки мали прості рельєфні орнаменти у вигляді зубців, рисок, квітів і своїм жовтувато-рожевим кольором гарно виділялися серед зелені, якою багата Чернігівщина. Кожна плитка прибивалася до стіни одним довгим цвяхом.

Майстри найвизначнішого на Полтавщині осередку гончарства Опішні не знали в минулому підполивних розписів, а тонкостінні чепурні жовті горщики, глечики, тикви, миски та полумиски розмальовували тонесеньким шаром кольорової глини: білої («побілки»), червоної («червінки») чи рудої («описки»). Ці прикраси за давньою традицією зосереджувалися на верхній частині посудини, на споді і крилах мисок і полумисків і утворювали стрункі смуги, в яких крапки, риси, кривулі, хвилясті лінії, дуги тощо влучно поєднані в суворі, довершені декоративні композиції.

В середині ХІХ ст. полтавські майстри починають широко застосовувати поливу. Ве-

ликі червоні миски стали прикрашати стриманими фляндрованими орнаментами. Пізніше, наприкінці ХІХ ст., система розпису збагачується зображенням сононок, рибок, квітів та птахів, виконаних способом контурного розпису (ріжкування), які блискуче доповняла вишукана фляндрівка.

У 1894 р. діячі Полтавського земства заснували в Опішні учбову майстерню. Тоді ж були зроблені спроби «створити» власне обличчя полтавській, зокрема опішнянській, кераміці. Не розуміючи, що стиль — не мета, а наслідок творчості, не відчувши глибокого реалізму і витонченої краси опішнянської орнаментики, ініціатори цієї справи почали вимагати від гончарів та учнів Миргородської художньої школи ім. М. В. Гоголя, щоб ті відмовилися від своєї художньої класики і переносили на глину орнаменти вишивки та гаптів.

Саме елементи вишивки бачимо на експонатах виставок 1910—1914 рр. Це вази, дзбанки, куманці, барильця, полумиски, вкриті переважно червоною обливкою та розписані глинами трьох-п'яти кольорів. Орнамент того часу ще сирий і надто нагадує вишивку; його елементи непропорційально великі, вражають строкаті барви.

Славні традиції мали гончарі Поділля. Тут здавна побутував полив'яний розписаний посуд, скульптура, іграшка, куманці тощо.

Підполивні розписи в Бубнівці на Вінниччині першим запровадив Андрій Гончар ще в 60-х роках минулого століття. Тоді почала складатися оригінальна декоративна система, в основі якої лежали рослинні мотиви, збагачені фляндрованими елементами. Білі, зелені та бурі кольори виділялися на вогняно-червоних мисках, полумисках, «вазках» (мисках з високими берегами), дзбанках, куманцях,

Рис. 85. Гончарні вироби. Дибинці, Київщина. Близько 1910 р. КДМУНДМ.



створюваних Афоном і Мусієм Гарасименками та іншими майстрами. В цьому ж колориті, проте з більшим застосуванням фляндрування та дрібніших елементів працювали майстри Жарденівки, Кіблича, Гайсина.

В XIX ст. зародилися і розвинулися особливо вишукані підполивні розписи на мисках у Смотричі — давньому гончарському осередку, відомому сірими обкуреними виробами. Готуючи фон для майбутніх фляндрованих розписів, майстри крім білої часто вживали коричневу або ще й зелену глини (ангоби). Видатні митці Роман Червоняк, Петро Білоокій, Максим Небесний та інші дрібнесенькою фляндрівкою створювали витончені візерунки птахів та риб в оточенні казкової, не знаної ботаніком флори, що пишно розрослася в уяві гончарів.

Такі ж ніжні геометризовані орнаменти наносили на миски та посуд митці Бережан, Підгайців та Товстого на Тернопільщині.

Здавна розвивалося гончарство у Сокалі на Львівщині, де витворилися оригінальні види гончарського посуду. Найхарактернішою формою є видовжена тиква з маленькою шийкою та схожим на петельку вухом. В другій половині XIX ст. в Сокалі працював визначний майстер Василь Шостопапець, який прикрашав дзбанки, миски, кахлі ритованим орнаментом і наступним розписом кольоровими поливами — зеленого, жовтого та коричневого кольорів. Характерними для цього майстра мотивами є великі квіткові гілки, птах на гілці, соняшники, які він кладе окремим жмутком, залишаючи значну частину площі незарисованою.

Найвизначнішим осередком художньої кераміки Підкарпаття, де в XIX ст. склалися неперевершені скарби декоративного орнаментального мистецтва, був Косів з суміжним селом Пистинем. Тут робили кахлеві печі та груби, які понині збереглися в багатьох гірських та підгірських селах. Косівська кахлева піч — це довершений художній ансамбль, розрахований на інтер'єр селянської хати. Піч складається з комина, викладеного 2—3 ярусами кахлів та карнизу. Припічок і запічок також викладено 2—3 рядами кахлів, на білому тлі яких бачимо своєрідні сцени та малюнки, виведені технікою ритуння і витримані в зелено-коричневому колориті. Такими ж барвами відзначаються миски, полумиски, пишні барочних форм свічники, тикви, дзбанки, створені славетними майстрами Косова Олексом Бахметюком, Петром Бара-



Рис. 86. Миска. Дибинці, Київщина. Близько 1910 р.



Рис. 87. О. Бахметюк. Кахля. Косів (нині Івано-Франківської області). Близько 1870 р. КДМУНДМ.



Рис. 88. П. Тимчук. С. Пистинь (нині Івано-Франківської області). Близько 1890 р. Краківський музей етнографії (ПНР).



Рис. 89. Миска. М. Коломия (нині Івано-Франківської області). Кінець XIX ст. ЛМХП.

нюком та митцями Пистиня — сім'ями гончарів Зінтюків, Тимчуків, Кошаків, Волошуків.

Посуд та декоративні предмети здебільшого вкриті смугами геометризаних прикрас, а також рослинними мотивами з вплетеними в них зображеннями звірів та птахів, які нерідко рясно заповнюють стінки предмета. Для кахлів і частково мисок характерні фігурні розписи, що розповідають про події та побут мешканців підгір'я та гір. Це зображення вершників, полонинських пастухів, карпатських опришків, групи військових, панських екіпажів і циркових блазнів, орачів, ткачів, млинарів, а також півнів, левів, оленів, биків, оточених казковою рослинністю, що пишно розквітла в творчій уяві народних митців (рис. 87 і 88).

Незважаючи на те, що техніка ритування дозволяє детально виконувати рисунок, в Косові, як і в Ічні та Дибинцях, у відтворенні фігурних сцен не бачимо й сліду натуралізму. Всі зображення силуетні, двопланові, побудовані за законами декоративного розпису залежно від форми, матеріалу і техніки обробки. Колір локальний.

На початку XX ст. під впливом коломиїської гончарної школи, яка насаджувала псевдонародні смаки, косівська кераміка починає занепадати. Потураючи замовникам і купцям, деякі майстри виготовляють електричні куманці та полумиски, вази та свічники, вкрияючи їх акуратним, іноді виконаним під лі-

нійку і циркуль орнаментом, який хаотично розкидають по всій площі предмета. Ці міщанські сувеніри, чужі й незрозумілі самим майстрам, не мали нічого спільного з струнким народним розписом.

Техніка ритування зацікавила спеціалістів керамічної справи — професора Левинського зі Львова та братів Бучінчаків з Ужгорода, які в своїх майстернях робили експерименти як в галузі поліпшення технології, так і в застосуванні народних орнаментів. Ряд споруд, поставлених І. Левинським у Львові, вкриті керамічними фризами та вставками, які нагадують косівську кераміку.

Здавня славилися гончарі Коломиї та Галича. Гончарський цех Коломиї у XIX ст. об'єднав близько сотні майстрів, що створили художні миски та кахлі, вкриті зеленими смугами, кривулями та коричневими краплями, квітами, завитками та іншими елементами, властивими техніці фляндрування (рис. 89).

Майстри Галича вдало застосовували затілки зеленої та марганцевої поливи, а також вільні затілки різноколірних глин, що утворювали плями, які нагадували прожилки мармуру.

В другій половині XIX ст. з поширенням свинцевої поливи в Хусті та Дубовинці на Закарпатті зародилися оригінальні підполивні розписи. Покривши широкі тикви — корчаги, дзбанки («пивники»), глечики («довжанки»)

та інший посуд рідкою глиною чорного або червоного кольорів, майстри декількома мазками пензля наносили на них мотиви квіток і рослин, які доповнювалися кривулями та крапками.

У XIX—на початку XX ст. широко вироблялися дитячі глиняні іграшки — здебільшого свисточки у вигляді звірків, птахів та фігурок людей, що відзначалися гострою характеристикою образу та високою пластичною культурою. Зручні для транспортування вони бочками вивозилися на далекі ринки Причорномор'я, в Курську і Воронежську губернії. Найбільше славилися іграшки гончарів з Поділля і Полтавщини.

Українському гончарству здавна відоме також виробництво твариноподібних посудин на рідину — лембиків. У деяких місцях створювалися дзбанки, які переростали в погруддя, що в іронічній формі зображали представників експлуататорських класів. Майстри Адамівки та Смотрича на Поділлі в XIX ст. робили дзбанки у вигляді погруддя корчмаря, німця-колоніста, задиркуватого поміщика. Василь Шостопапець з Сокаля зображав товстих монахів, панків та чиновників, нерідко в супроводі написів жартівливого змісту. Вусатих австрійських жандармів відтворював Іван Сименович з Миколаєва.

Твори керамічної скульптури наприкінці XIX—початку XX ст. демонстрував на виставках полтавський майстер Остап Ночовник. Його півнів, баранів, левів відзначало велике почуття пластики, широке застосування наліплюваних валиків та кульок. Свічники з твариноподібними головами, а також лембики у вигляді баранів та левів створювали Павло Калачник з Хомутця та Федір Падалка з Межиріччя на Полтавщині.

Керамічні скульптури масово виробляли митці Цвітної. У Косові та Пистині у XIX ст. побували скульптури у вигляді баранів, цапів. У XX ст. тут у формі тварин почали виготовляти ваони для вирощування кімнатних квітів.

ФАРФОР

Виробництво фарфору на Україні вперше було організовано наприкінці XVIII ст. на фарфоро-фаянсовому заводі у містечку Корці на Волині, який існував з 1783 до 1831 р.

Спочатку підприємство випускало фаянс, а з 1790 р. і фарфор. Основним видом про-

дукції був побутовий і декоративний посуд. Зважаючи на різну купівельну спроможність населення, завод значно урізноманітнював асортимент виробів. Для заможних покупців випускалися великі столові сервізи на 40 осіб або дещо менші — на 24 особи, а також чайні і кофейні сервізи, сервізи та окремі предмети, виготовлені на замовлення, із вкомпонованими в орнамент вензелями, гербами, пам'ятними або вітальними написами тощо. На менш заможного споживача були розраховані поштучні тарілки, чашки з блюдцями, чайники, кофейники, сахарниці, ажурні кошики, вази для квітів тощо. Крім посуду для домашнього вжитку виготовлялися спеціальні аптечні вазочки й баночки.

В оздобленні фарфорових виробів першого періоду діяльності заводу (1790—1815 рр.) досить виразно виступають риси панівного на той час стилю — класицизму. Для розпису характерно суцільне покриття золотом, синьою фарбою (кобальтом), коричневою, блідо-зеленою, ясно-жовтою, ясно-бузковою. Найбільш поширеною прикрасою була вузька декоративна смужка по горішньому краю посуду — у вигляді фестонів, що ритмічними луками підвішені під своєрідними арками у вигляді віночка з лаврових листків або композиції з елементів геометричного орнаменту. На виробих 1811—1815 рр. бачимо фестони і квіти, виконані в яскравих природних кольорах та перехоплені блакитними і рожевими бантами.

Основну продукцію заводу становили чайні та кофейні сервізи. У XVIII ст. характерними формами їх були невелика циліндрична чашка з плавно витягнутим вухком і блюдечко з круто піднесеними вінцями. Інші предмети сервізів — чайники, кофейники, молочники — мали присадкуватий, досить опуклий корпус із плавно вигнутою понад вінця ручкою.

У першому десятиріччі XIX ст. форми корецького фарфору збагачуються й урізноманітнюються. Переважають чашки із звуженим донизу корпусом та широкою стопою. Є також чашки опуклої форми з ручкою, що спіраллю виступає понад вінця. Кофейники, молочники, цукерниці мають більш стрункі силуети, корпус їх злегка звужений донизу, покритишки завершені тримачами. Круто зведені носики чайників і кофейників закінчуються горизонтальною частиною у вигляді голови змії або птаха, ручки супних ваз нагадують шию лебедя (рис. 90).

Оздоблення корецького фарфору періоду 1815—1831 рр. має відмінний характер. Застосовується поліхромний квітковий розпис. Як правило, для нього використовуються квіти місцевої флори, зокрема блакитні волюшки.

З 1803 р. почав випускати фарфорові вироби завод у Баранівці на Житомирщині. Періодом розквіту його була перша третина XIX ст.

В той час класицизм уже втрачав свої позиції в мистецтві, тому більшість виробів підприємства не має яскраво виражених ознак цього стилю, а прикрашена в основному натурально трактованим квітковим розписом у вигляді букетів, розкиданих квітів та ін. (рис. 91).

Однією з характерних рис баранівського фарфору є суцільне покриття предметів фарбами, зокрема жовтою і голубою. В деяких випадках це — основний елемент оздоблення, незначними додатками до якого служать темно-коричневий або чорний обідок по вінцях і такого ж кольору ручка. У виробах на спеціальне замовлення голуба фарба була

Рис. 90. Супна ваза з столового сервізу. Корецький завод. Перше десятиріччя XIX ст. ЛМЄХП.



Рис. 91. Флаккон. Баранівський фарфоровий завод. Початок XIX ст. Музей заводу.

фоном для гербів, вензелів, пам'ятних або вітальних написів, виконаних найчастіше золотом.

Крім чайних і кофейних сервізів завод випускав столові сервізи та штучний посуд. Оздоблення тарілок і блюд з музейних колекцій свідчить про значне поширення поліхромного квітового розпису, іноді близького до народних мотивів українського настінного малювання (рис. 92). Наприкінці 20-х років на Баранівському заводі працював художник, який прикрашував фарфорові вироби пейзажною мініатюрою.

Щодо форми предметів, то баранівські майстри частково зикористовували корецькі зразки (кофейники і молочники, приплюснуті чайники, деякі чашки), а частково створювали нові.

У 30-х роках XIX ст. виробництво Баранівського заводу починає дещо занепадати, значно скорочується випуск продукції.

У 1799 р. був заснований Городницький фарфоровий завод на Житомирщині. Відомо, що в першій половині XIX ст. він випускав здебільшого столовий посуд, оздоблений квітковим розписом, який створювали досвідчені майстри.



Рис. 92. Глибока тарілка. Баранівський фарфоровий завод. 20-ті роки XIX ст. ЛМХП.

Багато пам'яток фарфорової продукції збереглося з виробів Волокитинського заводу, відомого під назвою «Завод Міклашевського» — за прізвищем власника, багатого поміщика. Підприємство було засноване у 1839 р. в с. Волокитиному Чернігівської губернії (зараз Сумської області) і проіснувало дуже короткий час (трохи більше 20 років).

Асортимент фарфору Волокитинського заводу набагато ширший, ніж інших українських підприємств. Він випускав скульптуру, а також предмети оздоблення інтер'єра (розкішні фарфорові люстри й рами для картин), архітектурні деталі (декоративні наріжники), облицювальні фарфорові плити для камінів і цілі іконостаси.

Більшість посуду Волокитинського фарфорового заводу, виготовленого з розрахунку на заможного покупця, характерна невмілим наслідуванням поширеного ще в середині XVIII ст. стилю рококо. Це так зване «повторне рококо» XIX ст. відзначалося складними формами, орнаментом у вигляді різно-рідних завитків, перевантаженням елементами оздоблення, в першу чергу важкими композиціями з рельєфних квітів, китиць, фруктів, птахів тощо. Як правило, все це доповнювалося багатим золоченням. Столові, чайні і кофейні сервізи, вази й флакони, вази для фруктів і кошики, бонбоньєрки й різного

роду коробки багато розписані смужками, бахромами, завитушками в сполученні з поліхромними букетами квітів.

Скульптури Волокитинського заводу здебільшого також не відзначалися самобутнім характером. Поодинокими є вироби з сюжетами місцевого забарвлення. Та й у них зображення селян мало присмак екзотики. Ставила-ся мета показати «цікаві місцеві типи».

Окремим видом пластики Волокитинського заводу були побутові скульптурні предмети — кухлі у вигляді сидячої фігури німецького бюргера — добродушного товстуна, у вигляді голови негритянки у східному головному уборі або міфічного сатира.

Посуд, призначений для продажу широким колам населення, був хоча і скромно, проте зі смаком оздоблений. Характерною рисою його є більша простота форм та стриманість у декоруванні. Чашки прикрашені розписом у вигляді невеличких букетів квітів або тільки кольоровими обідками у сполученні з вузькою смужкою стилізованого рослинного орнаменту. Невеличкі дзбаночки оздоблювалися здебільшого розкиданими квітами або двома-трьома букетами.

Унікальним твором заводу був широко відомий свого часу іконостас, виготовлений з фарфору для Волокитинської церкви. Він складався з чотирьох монументальних колон, що підтримували верхній карниз. Вгору по стержнях колон вилая профільована спіраль, в яку впліталася виноградна гілка. Великі ікони першого ярусу були оправлені у фарфорові рами, а шість ікон на царських вратах — намальовані на фарфорових плакетках. Фарфоровими ажурними вставками були заповнені також прорізи другого ярусу.

Скасування кріпосного права похитнуло основи поміщицької мануфактури, що трималася на підневільній праці селян-кріпаків, на сильно переведених на заводи. В нових умовах промислові підприємства були змушені переходити на вільнонайману робочу силу. В результаті змін, викликаних реформою, на Україні було закрито ряд керамічних заводів.

З ліквідацією в 1861 р. Волокитинського фарфорового заводу виробництво фарфору знову зосередилося виключно на Волині. Тут після 1861 р. діяли старі заводи в Баранівці, Городниці, Довбиші (заснований у 1849 р.) і Барашах (заснований у 1854 р.).

Зразків українського фарфору другої половини XIX ст. збереглося дуже мало. В музейних колекціях їх майже немає, за винят-

ком декількох фарфорових предметів Городницького заводу, що зберігаються в Львівському державному музеї етнографії та художнього промислу. Отже, розглядаючи питання про український фарфор періоду капіталізму, доводиться говорити в першу чергу про виробу цього підприємства.

Асортимент продукції Городницького фарфорового заводу в 60–80-х роках ХІХ ст. складався в основному з столового посуду (тарілки, супні вази та інші предмети). Разом з тим випускалися декоративні вази, вази для квітів, ажурні кошики тощо.

Оздоблення тарілок здебільшого зводилося до квіткового розпису — букету польових квітів на дні та одно- або двоколірних обвідок на її вінцях.

Хорошим зразком городницького фарфору є супна ваза. Вона скромно, але продумано прикрашена кількома обвідками синьою фарбою по корпусу, покришці і підставці. Цікаві ручки вази у вигляді баранячих голів. Вони зроблені без зайвої деталізації, однак добре відтворюють типологічні ознаки тварин. Вмілий розпис голубою фарбою надає скульптуркам ще більшої виразності. Манера їх виконання нагадує твори народних гончарів.

Красивими були також ажурні кошики для цукерок городницьких майстрів.

У 1882 р. новий власник заводу Зусьман, бажаючи збільшити виробництво, впровадив дешеві способи оздоблення, як декалькоманія¹ і друк. Гонитва за прибутками не сприяла піднесенню художньої вартості продукції, і в цей час не створено нічого, що свідчило б про мистецькі пошуки.

Ніякої художньої цінності не мала також фарфорова скульптура, яку масово випускав Городницький завод наприкінці ХІХ—початку ХХ ст. Форми цих натуралістичних солодкових статуеток Зусьман привозив з-за кордону.

Основним видом продукції Баранівського заводу наприкінці ХІХ та на початку ХХ ст. був посуд: столові сервізи, чашки, кухлі, напівкухлі, чайники, кофейники, молочники, маснички, вази, флакони, підставки для яєць, попільниці тощо. Форми виробів в результаті наслідування західноєвропейської моди,

¹ Декалькоманія, або деколь, — спосіб декорування фарфорових виробів за допомогою кольорових переливних малюнків.

в якій щораз більше проявлялися риси занепаду, відзначались еkleктикою, а розписи неухильно прямували до натуралізму. Способи оздоблення застосовувалися найдешевші; обвідки, часткове покриття, перевідні імпортні малюнки, інколи ручний розпис в модерністському дусі.

Завод в Барашах виготовляв спочатку тільки фаянс. Виробництво фарфору почалося в 70-х роках. Підприємство випускало в основному столовий посуд — тарілки, блюдця, чашки, кухлики, чайники, молочники декількох фасонів, сільнички, хріннички, супниці тощо.

В Барашах не створювали оригінальні форми, а повторювали моделі інших заводів, у першу чергу сусіднього Городницького. В 90-х роках минулого століття та на початку ХХ ст. здебільшого наслідували закордонні зразки. На це вказують самі назви фасонів посуду: чайники «Рафаель» і «Манжет», чашки «Берлінська» і «Варшавська», молочники «Бельгійський» та «Конде» і т. д.

Спершу виробу Барашівського заводу мали грубий сіруватий черепок. Лише наприкінці 80-х років якість фарфору помітно зростала. Основним видом оздоблення був поліхромний квітковий розпис, близький до народного декоративного.

На початку ХХ ст. Барашівський завод як нерентабельний було ліквідовано.

Довбиський фарфоровий завод довго залишався дрібним кустарним підприємством, що працювало тільки на найближчий ринок. Тут виготовляли чайний посуд, тарілки тощо. Розписували їх в 60–70-х роках голубими волошками — мотив, який зустрічається також на корецькому і баранівському фарфорі.

Деяке пожвавлення виробництва настало наприкінці 80-х років, коли завод купили брати А. і Т. Пшибильські. В 1905 р. в Довбиші було налагоджено оздоблення предметів аерографом.

Потураючи невибагливим смакам дрібнобуржуазного покупця, підприємство випускало маснички «цеберки», що в мініатюрі повторяли народні бондарські виробу, масляночки у вигляді курки, що сидить в плетеному кошику. Подібні виробу були доволі поширені і в асортименті інших заводів.

На початку ХХ ст. в Довбиші працювало декілька майстрів, що виготовляли скульптурні фігурки. Понад 40 років віддав цій справі талановитий митець А. Грабовський. Гідною уваги роботою була його скульптурна група

«Дві матері», що зображала боротьбу двох матерів — жінки з немовлям на руках і левиці з левеням в зубах. Вони намагаються зіпхнути одна одну з виступу скелі, що підноситься над бурхливими хвилями.

Майстром, який вже виразно схилявся до модернізму, був В. Ястрембський. Форми його ваз і флаконів 1906—1908 рр. мають рихлі обриси, а рельєфний рослинний орнамент відзначається довгими неприродно вигнутими гілками і вигадливими, хворобливо кволими відростками.

На початку ХХ ст. модернізм щораз більше позначається на українському фарфорі. Форми виробів втрачають логіку, красу силу ету і пропорції, а оздоблення у вигляді рельєфу або ліплення вражає надуманістю рисунка і здебільшого слабо пов'язане з формою.

ФАЯНС

Думка про створення на Україні першої фаянсової фабрики виникла в 1796 р. у зв'язку з виявленням біля Києва білопалених вогнетривких глин. Запрошений майстер Йоганн Краніх виготовив декілька пробних виробів із цієї глини. На царському дворі зацікавилися ними, й іменним указом Павла I від 5 липня 1798 р. Київському магістратові було дозволено заснувати фаянсове виробництво. Як робочу силу використали приписних казенних селян суміжних сіл Нових Петрівців і Валків. Частина з них раніше займалася гончарством і мала навиків виготовлення простого глиняного посуду. Під керівництвом Краніха починається виробництво фаянсу на зразок англійського.

Однак фабрика не давала прибутку, і міський магістрат, розчарований у своїх надіях, передає її в 1822 р. до «кабінету його величності». У віданні цього кабінету вона перебувала до 1858 р. і офіційно називалася «Імператорська Києво-Межигірська фаянсова фабрика», подібно до імператорського фарфорового заводу в Петербурзі.

За цей час виробництво було розширено, збільшився випуск продукції, яка не тільки поширювалася по всій Росії, а йшла за кордон.

Межигірський фаянс здобув досить велику славу і мав значний вплив на інші подібні підприємства, але через збитковість фабрики царський кабінет передав її у 1858 р. київським купцям братам Барським. Та знову-



Рис. 93. Чайник з чайного сервізу. Києво-Межигірська фаянсова фабрика. 1833 р. КДМУНДМ.

таки справа не поліпилася. Виробництво за типом мануфактурного не спроможне було перебудуватися в нових умовах розвитку капіталістичних відносин і в 1874 р. фабрика припинила своє існування.

Продукція фабрики розподілялася на два види: фаянсову, що переважала, та мармурову. В часи господарювання Барських вироблявся і фарфор. В асортименті були чайні і столові сервізи, декоративні вазы і тарілки, писанки, скульптура малих форм, ікони, свічники, лампади, хрести, кухлі, чорнильниці, маснички, молочники, глечики для води, цукерниці, вазы для фруктів, вазони, пудрениці та ін.

Значне місце серед виробів займав посуд з рельєфною рослинною орнаментикою у вигляді листя та лози винограду, ліщини, хмелю, дуба, лавра, повитиці, квітів ромашки та дзвіночків, що покривався зеленою, синьою, цеглястою або білою поливою (рис. 93).

Поверхня тарілок прикрашувалася рельєфним орнаментом, в якому ромашки або інші квіти перепліталися у своєрідну решітку. Листя та невеликі квіткові узори заповнювали проміжки між основними елементами та створювали цільність сферичної форми посуду. Ручки на дзбанках чи кухлях в місцях прикріплення переростали у великі листки. Характерними для Межигір'я були фруктові вазы, попільниці, десертні тарілки та інші вироби, що будувалися з декількох (п'яти, чотирьох і трьох) листів винограду, смородини та хмелю. Деякі вазы для квітів мали вигляд ритонів на підставці.

До фігурного посуду можна віднести молочники, вази для квітів і фруктів, свічники, маснички та ін. Одні з них своєю формою нагадують старовинні металеві посудини з їх рельєфною та горельєфною трактовкою рослинного орнаменту, в який вплетено фігури людей та тварин, інші — давньогрецькі вази.

Традиції українського народного мистецтва позначилися на формах частини виробів, а також на розпису білого фаянсу — так званого каймового посуду. До цієї групи належали столові сервізи і різні набори тарілок з нанесеним на них друком та ручним розписом рослинним та геометричним орнаментом. Колір друку чорний, коричневий та синій. Елементами рослинного орнаменту здебільшого були виноградний лист, лоза, хміль, горішник, ожина та інші рослини, які займали береги полумисків, а дно їх прикрашали пейзаж або фігурна композиція. Одна з таких тарілок присвячена Вітчизняній війні 1812 р.

На деяких сервізах знаходимо зображення донських козаків. Відомий гравер Д. Степанов — автор ряду композицій пейзажного характеру: пам'ятника князю Володимиру, Золотих воріт у Києві, видів Києва, Межигір'я та інших місць. У 50—60-х роках створено великі декоративні тарілки з портретами Т. Шевченка, М. Костомарова, Є. Баратинського, П. Куліша та Д. Гарібальді, виконаними контррельєфом. Фабрика випускала також статуетки.

Аналізуючи характерні риси межигірського фаянсу, можна впевнено визначити два стильових напрями — класицистичний і народний.

На фабриці в різні часи працювали видатні майстри, такі, як Ілля та Іван Єрмоленки, М. Калитенко, А. Грунченко, П. Беденко, Л. Бігуновський, гравери Д. Степанов та І. Іванов, живописці Ф. Турчановський, І. Маркелов, скульптор Н. Філіпов та інші.

Більшість виробів межигірського фаянсу мали тиснені клейма з написом «Київ» та «Межигір'я», штаповані фарбою з фігурним зображенням двох левів із щитом і короною або лева і коня з короною. Як правило, вони датувалися місяцем і роком. Межигірський фаянс був дуже популярним. Він служив зразком для фабрик Поскочина і старої Городниці. Російські майстри з Гжели приїздили сюди навчатися майстерності.



Рис. 94. Масничка. Фаянсова фабрика в Кам'яному Броді. XIX ст. Приватна збірка.

Виробництво фаянсу на Україні в другій половині XIX ст. зосереджувалося на заводах волинської групи — в Городниці, Барашах, Житомирі, Білотині, Кам'яному Броді, Горшках та ін. Продукція цих підприємств мала суто побутовий характер — столові сервізи, чашки, тарілки, туалетні коробки, маснички, хлібниці та фруктові вази — і йшла для села (рис. 94). Декорували її друком та ручним розписом. Здебільшого це були квіткові мотиви, виконані вільним рухом пензля, що надавало їм легкості, властивої народним розписам.

Городницький фаянс тонкий і в деякій мірі наближається за формою та декором до фарфору. Частина виробів подібна до межигірських (рис. 95).

Рис. 95. Чашка для кави з підставкою. Городницька фаянсова фабрика. Початок XIX ст. ЛМХП.



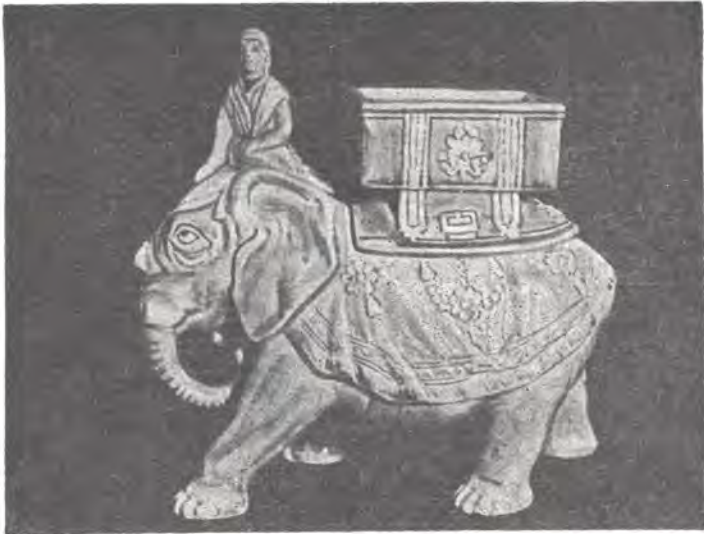


Рис. 96. Тютюнниця «Слон». Будянський фаянсовий завод. XIX ст. Приватна збірка.

У 1887 р. відомий російський промисловець С. М. Кузнецов заснував у Будах біля Харкова фаянсову фабрику, яка згодом стала найбільшим підприємством на Україні, що випускала столовий фаянс. Спочатку тут наслідували закордонні форми посуду та декору, але згодом у виробництво впроваджуються миски-трактирки, кухлі, лотки, глечики, тютюнниці, аптечні банки тощо (рис. 96).

Особливої популярності серед селян набули фаянсові миски та тарілки, вкриті букетами та квітами, дуже близькими до народних настінних розписів і малюнків на скринях, мисниках, що створювалися широкими мазками у декілька кольорів.

Досить широко було розвинуто в другій половині XIX ст. виробництво фаянсу на західних землях України. Тут працювали за-

Рис. 97. Миска. Потелицький фаянсовий завод. Середина XIX ст. ЛМХІІ.



води в Глинську, Потеличі, Залозцях та ін. У виробках всіх цих підприємств, в першу чергу у формах предметів, спостерігається вплив народного мистецтва (рис. 97). Барвами, композицією та манерою виконання нагадує народне малювання також розпис любичького фаянсу.

В західних районах України часто застосовувався механічний декор, виконуваний друком здебільшого голубою фарбою. У такий спосіб відтворювалися складні рослинні мотиви, що густою мережею покривали вироби, а інколи й пейзажі. Потелицький, Глинський, Залозцівський, Селицький та Сасівський фаянсові заводи нерідко застосовували для оздоблення тарілок, полумисків, ваз для фруктів, кошиків та інших посудин ажурне прорізування (рис. 98).

У 1912 р. в Пацикові біля Станіслава (нині Івано-Франківськ) був заснований фаянсовий завод, що спеціалізувався на створенні фаянсових скульптур малих форм. З технічного боку статуетки виконувались бездоганно, але тематика їх мало відображала побут українського народу.

Фарфорова і фаянсова промисловість України другої половини XIX ст. розвивалася слабшими темпами в порівнянні з попереднім етапом. Не всі керамічні заводи витримали кризу кріпосницької системи, а з тих, що залишилися, тільки декілька виростили у значні підприємства. Низьким був мистецький рівень фарфорових і фаянсових виробів. Спочатку спостерігалася певна тенденція використати в їх оздобленні традиції народного ми-

Рис. 98. Фруктовниця. Глинський фаянсовий завод. Друга половина XIX ст. ЛМХІІ.



стецтва. Але згодом власники керамічних заводів переходять до наслідування західно-європейських модерністсько-занепадницьких зразків. Цей процес занепаду був припинений Великою Жовтневою соціалістичною революцією та встановленням на Україні Радянської влади.

НАРОДНЕ МАЛЮВАННЯ

Одним з найцікавіших видів українського народного мистецтва є малювання, яким прикрашували стіни хат та господарських будинків, дерев'яну хатню обстановку, посуд, господарські речі тощо. В народному малюванні розвинувся стилізований рослинний орнамент, що відзначався площинним трактуванням мотивів, вільним рисунком, яскравим колоритом.

В першу чергу заслуговує на увагу так зване настінне малювання. Розписом покривалися стіни хат, призьба, фриз, що йшов вгорі стіни, наріжні пілястри, підвіконня, обрамлення вікон та дверей, самі двері, віконниці, а всередині хати — піч, стеля, сволок, обрамлення вікон, дверей, образів і долівка. В господарських будинках прикрашувалися й стіни, одвірки та самі двері.

Особливою яскравістю відзначався розпис на Поділлі — на території нинішніх Хмельницької, Вінницької, Тернопільської областей. Звичайно, розмальовувалися білою, рідше блідо-синьою чи блідо-зеленою фарбами передня та одна бічна стіни хати. Господарські будинки мастилися переважно глинами темно-жовтою або зеленого кольору.

Декорування фасадної стіни зводилося до виділення окремих площин, обведених кольоровими хвилястими, прямими чи крапковими лініями. У центрі малювався вазон з квітами, що мав вигляд коша чи глечика, а у південних районах нинішньої Хмельницької області — трикутника з плоскою або гострою основою. Квіти — троянди, тюльпани, ромашки, волошки та інші — зображувалися з простим або вигнутим стеблом. Основні фарби: синя, червона, жовта і зелена, додаткові: коричнева, фіолетова, рожева та чорна. Вони наносилися легким мазком.

В Білоусівці на Вінниччині з вазону-коша виростало багато квітів, деякі з них обводилися смужкою тієї чи іншої барви. Крім того, на стінах хат у цих місцях малювалися букети з дрібними квітами, композиція яких

складала ритмічні кольорові плями. Згеометризований вигляд мали рослинні мотиви у південних районах Кам'янецьчини (с. Студена). У с. Ладижині на Вінниччині використовувалося зображення чорногуза між гілками. Вазони з квітами малювалися також на стінах ганків хат.

Пілястри жилих будинків на Кам'янецьчині та Вінниччині — білі на кольорових стінах і пофарбовані на білих — прикрашувалися вертикальними смугами. В центрі часто зображувалися вазон з квітами або букет квітів, а завершувався пілястр поліхромним розписом геометричних або рослинних мотивів.

Вікна фасадної стіни обводилися кольоровою смугою. В с. Бубнівці на Вінниччині на ній розміщалися серцевидні узори та листки. У м. Жмеринці над вікном виводилася гілка з квіточками з розетою у центрі та ягодою полуниці по боках. У південних районах нинішньої Хмельницької області обабіч центрального мотиву малювалися дві пташки, звернені головами одна до одної, а у Бубнівці — птахи на гілці.

На Вінниччині прикрашувалася також стіна між вікнами, на якій малювалася стилізована квітка, гілка з листям чи квітка у вазоні. Вазони з квітами часто зустрічалися і обабіч вікна. Вхідні двері на фасаді хати облямовувалися хвилястими гілками.

У зовнішньому розписі сільського житла різних районів Поділля загальнопоширеним був фриз («хмелик») — широка горизонтальна кольорова смуга, вкрита мотивом з ритмічно розложеною хвилястою гілкою з квітами. Долішню частину фасадної стіни, що межувала з призьбою, прикрашали рослинними узорами або кольоровими смужками. Напільну стіну на Вінниччині фарбували в жовтий або синій колір, а на Кам'янецьчині — чорною сажею та обводили «під килим» кольоровим бордюром з хвилястих ліній. Побілені горішні частини прикрашувалися на Вінниччині квітковим мотивом.

В хаті розмальовувалися стіни, піч, стеля, сволок, двері, глиняна долівка, причому зберігалися художні засоби, подібні до тих, що використовувалися при оздобленні зовнішніх стін.

Стіни інтер'єра фарбувалися у світлі тони, на яких виділялися яскраві інтенсивні розписи. В околицях Вінниці вони прикрашувалися вгорі фризом, а нижче суцільно вкривалися мотивами барвінку, огірків, винограду,

суниць, рожі або вертикальних гілок з квітами. На Кам'яниччині та Брацлавщині малювався вазон з квітами. Інколи стіни інтер'єра у Бубнівці декорувалися наліпленими прикрасами, вирізаними з кольорового паперу. У центрі здебільшого зображувалося дерево, а по його боках — сови. Нижню частину стін в хаті та припічок прикрашали мотиви хвилястої гілки та квітки, а часом грона винограду.

Дбайливо, з особливою увагою розписувалася піч, зокрема комин. На Вінниччині на ньому малювався, як правило, вазон з квітами або велика квітка серед винограду, на Тернопільщині — квіти і букети (а на печі — вазон з квітами). Рідше зустрічалися горизонтальні смуги, вкриті зірками, пташками, дрібними квітками. Карнизи декорувалися різними кольоровими лініями, кривулями з зірками чи квітками. На нижній частині комина зображувалися мотиви квіток, півників, курей та птахів.

У Кам'янецькому та Проскурівському повітах на Поділлі характерним для оформлення печі був фриз із квіток; під ним, у центрі головної стіни комина, малювали у двох нішах вазон з квіткою, гілки з квітами, букети або вази з квітами без центрального стебла з асиметрично розложеними на всій площі гілками та квітами. У Великій Кісниці на Вінниччині на піч наліплювалася велика зірка з кольорового паперу, розмальована у центрі та по боках квітками, а на півдні Поділля — вазони з квітами. На Вінниччині та Кам'яниччині для оздоблення печі часто вживався також поліхромний ліпний орнамент з мотивами кола чи двох центричних кіл.

Декорацію інтер'єра збагачував намальований на стіні над ліжком «килим» — вазон з квітами, обведений каймою, а на Кам'яниччині — скісні гілки з пташкою.

На території нинішніх Вінницької та Хмельницької областей розписувалися стелі в хаті та сінях. Їх площа розбивалася звичайно на чотири квадрати, в центрі яких розміщувалася велика розета чи квітка, а від неї по радіусу розходились квітки. Прикрашувался також сволок. У Браїлові на ньому малювалася зірка, на Кам'яниччині — хвиляста гілка або фриз з похилених гілок з квітами в центрі, часом з пташками — голубами, воронами (на ясно-коричневому фоні). Деколи на сволок, особливо на Тернопільщині, наклеювалися квітки з паперу. Квітами прикрашувалися в хаті вікна, двері, образи, фотографії. На По-

діллі розмальовувалася глиняна долівка, яка обводилася з усіх боків каймою з мотивів дрібних квітів або з геометричних елементів, що надавало розписові вигляд килима.

Стіни господарських будинків на Кам'яниччині фарбувалися в жовтий колір, і на них малювався вазон з квітами. Білі пілястри, фризи та обрамлення дверей у південних районах області оздоблювалися квітами. Іноді на білому тлі малювався чорний фриз з ясними геометричними мотивами. Застосовувалося також симетричне розташування мотивів птахів чи звірів з зіркою чи гілкою посередині. На півдні Поділля композиції такого типу зустрічалися на фронтонах льохів, надвірних печей. На вулицях, здебільшого на дверях та трикутних фронтонах дашка, малювалися квіти або вазони. У Балічі Літинського повіту на Поділлі на них можна було побачити зображення козака Мамає, а також ватажків гайдамацького руху, зокрема Максима Залізняка з довгими вусами та Івана Гонти на коні зі списом.

Своєрідністю відзначався настінний розпис мешканців Західних Карпат — лемків. Розписом вкривався фасад будинку, у якому під одним дахом містилася хата, стіни, стайня та стодола (рис. 99). Декоративне значення мали білі горизонтальні смуги стиків брусів, обмазаних темно-коричневою нафтовою рідиною, а у закарпатських лемків — пофарбовані поперемінно у білий та синій або цеглястий і чорний колір вертикально укладені дошки та лиштва на зовнішній стіні зруба хат. Поширеним був геометричний та рослинний, а подекуди тваринний орнамент. Геометричними та рослинними мотивами прикрашувались одвірки та рами вікон, а в новіших будинках — простінок між вікнами.

Особлива увага приділялася розписові дверей, на яких малювалися квітки у трикутному чи прямокутному вазоні. Ясно-жовті двері стодоли декорувалися горизонтальними смугами, обведеними лініями. Торці фасадної та поперечних стін обрамовувалися білою лінією, в центрі якої малювалися геометричні або рослинні мотиви. Зокрема, торці стін стайні оформлені мотивами «драбинки» та «закарлючки». Розпис фасаду замикав пофарбований білою або жовтою глиною «трам хати» (підвалина), над яким проходила смуга з крапок. Білені стіни у західних лемківських селах прикрашувалися квітами та букетами. Геометричні мотиви наносилися також на стіни господарських будинків.

Інтер'єр хати декорувався скромно. На стіні біля столу та лав малювалися кольорові смужки та крапки, якими обводились і частини печі та вікно. Самі печі у лемків не розписували, як не вживали і орнаментальних фризів.

Важливе місце в художньому оформленні житла на Україні посідали мальовані меблі і, в першу чергу, скрині. Розпис їх відзначався багатством художніх прикрас та прийомів і мав свої порайонні особливості.

В оздобленні скринь з Київщини та Херсонщини розрізняємо дві композиційні побудови. За першою передня стіна являла собою одне декороване поле. На ньому малювався еліпсовидний вінок з білих квітів з дзбанком та квітами в центрі. В кутах клалися жмутки квітів та фруктів. Скрині з Уманщини прикрашалися великим вазоном з широко розгалуженими квітами. Другий тип композиції передбачав поділ передньої стінки скрині на три декорованих поля, відмежованих лініями. На центральному полі малювалася посудина з квітами — півоніями, айстрами, рожами та підсніжниками, які виводилися червоною, синьою, зеленою, жовтою чи салатовою фарбою на чорному або зеленому тлі скринь. Побудова відзначалася симетрією, ритмом, рівновагою у розподілі плям. Квіти зберігали площинний двопланий характер.

На Полтавщині також побутували описані вище композиції оздоблення скринь. У північних районах вони мали коричневий фон, на якому красувався букет квітів, оточений дрібними квітками або спіраллю. Крім того, вживалися скрині з картинкою козака-бандуриста або козака Маая. Скрині з південних районів Полтавщини малювалися звичайно темними фарбами — синьою, зеленою, фіолетовою, на тлі яких виділялися два прямокутних декоративних поля яснішого кольору. Поля прикрашалися гронами винограду, посудинами у вигляді буряка або широкими декоративними кошами із стилізованими квітами (трояндами, гвоздиками, півоніями, волошками), які розмежовувалися залізним чорномальованим окуттям (рис. 101).

Розпис на скринях Полтавщини за композицією та декоративними прийомами в значній мірі споріднений з народним килимарством цього краю.

На Харківщині побутували темно-зелені завужені донизу скрині, які виготовлялись у м. Лебедині. Передня стіна їх, подібно до

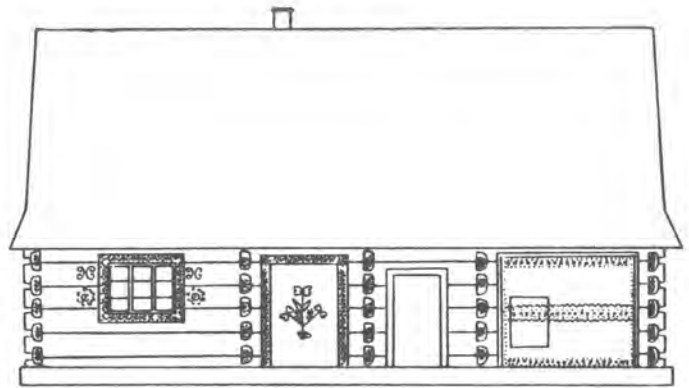


Рис. 99. Схема розпису фасаду лемківської хати.

золотарських виробів, прикрашалася розписаним букетом квітів з дрібними червоними, симетрично розкладеними квітками в кутах.

Скрині з Остерського повіту на Чернігівщині мали сильно розширену кайму. Центр передньої стіни займав мотив ромба, в якому стояла ваза з симетрично розкиданими півоніями. Квіти прикрашували також кути.

Розписи на подільських темно-зелених, а зрідка коричневих скринях складали кольорові мальовничі плями, які створювали легко оконтурені квіти, мальовані широким мазком білою, червоною та синьою фарбами. Оригінальне залізне окуття відділяло з боків декоративні поля та їх прикраси.

При декоруванні низьких волинських скринь XVIII—XX ст. використовувалися мотиви місцевої флори. На їх коричневому та вишневому тлі яскраво виступають водяні лі-

Рис. 100. Скриня. Розпис. С. Ізрень (нині Дніпропетровської області).



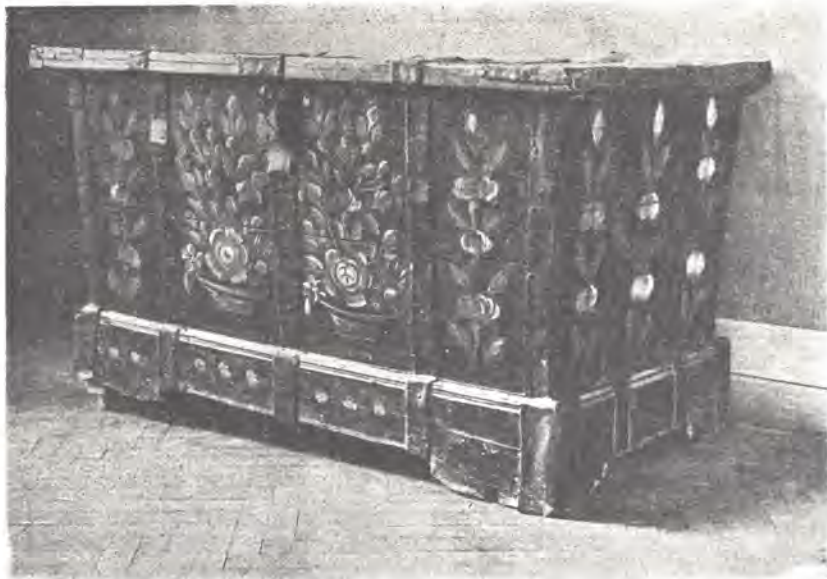


Рис. 101. Скриня. Розпис. Полтавщина. 1903 р. КДМУНДМ.

лії та тюльпани. У центрі передньої стіни звичайно малювався букет або вазон з квітами, розкиданими по декоративному полю, яке обводилося лінією. Верхні кути оздоблювалися окремими гілками, а бічні стіни невеличкими букетами лілій. Часом на скринях зображувалася картинка: в центрі дерево, а по боках серед трав та квітів звернені один до одного лев та левиця.

Розписом прикрашувалися високі темно-вишневі скрині на колесах, що вироблялися в м. Яворові на Львівщині. Центральним мотивом були квіти або стилізований вазон з квітами, а з кутів до центру спрямовувалися по діагоналі гілки з листками — нерідко у вигляді слимака. Найчастіше зустрічалися барви гарячих тонів, зокрема жовта різного насичення, сполучена з червоною, вишневою, зеленою та білою.

Для оздоблення передньої стіни низьких та плоских буковинських скринь характерні два прийоми. У північних районах Буковини в центрі і по боках малювалися рослини, а у західних і південних районах розписувався лише великий геометричний мотив, подібний до узорів різьби на гуцульських скринях. Декорування скринь Хотинщини схоже з розписом Південного Поділля. У центрі — вазон, а по боках — маленькі в'язки.

На гуцульських скринях малювання мало другорядне значення. Чорну, червону, жовту та синю фарби вживали скоріше як доповнення до орнаменту геометричної різьби.

Тонким рисунком та барвами пригашених тонів відзначалося прикрашення бойківських

низьких зелених скринь. У центрі тут розміщувався букет із лілей та дрібних квітів, до якого по діагоналі були звернені мотиви лілей.

Давні традиції мав прийом декорування лемківських скринь розписом хвилястої лінії, під якою йшли три галузки з квітами.

Своєрідністю відзначалися розписи південного Закарпаття XVIII ст. На скрині 1776 р. бачимо оконтурену велику жовту квітку, а під нею гілки зі стилізованими листками та квіткою лілеї (рис. 102). У другій половині XIX ст. поширеною була композиція з трьох декоративних полів та об'ємного малювання широким мазком.

Народний розпис застосовувався і на інших предметах хатнього устаткування: столах, полицях, мисниках, свічниках, дерев'яних тарілках тощо. У XVIII—XIX ст. на Київщині, Полтавщині, Чернігівщині та частково на Гуцульщині розписувався дерев'яний посуд, що вживався не лише для подачі в ньому страв чи напоїв під час святкових та урочистих прийомів, але й для декорації хати. Рослинним і геометричним орнаментом вкривалися тарілки, миски, підноси, сільниці, черпаки, ложки, фляжки та боклаги.

В центрі тарілки малювався вазон з квітами, букет або гірлянди квітів, яблука, груші, пташки на гілці, риба, ніж, виделки, хліб, огірок і цибуля, гілки з овочами. Великі та глибокі дерев'яні миски з Чернігівщини і Київщини мали аналогічні розписи. На ложках, черпаках та сільницях у вигляді качки чи човника, пофарбованих у чорний колір, зу-

стрічаємо овочі з квіточками, на плоских флягах та боклагах — різнобарвні кола.

Малюючи посуд, майстри вживали здебільшого однакові фарби: червону, зелену, жовту, біло-синю, рідше рожеву, золоту та чорну (Полтавщина, Київщина). Боклаги та свічники на Гуцульщині розписувалися у червоний та синій колір.

У XIX і на початку XX ст. на Поділлі, Київщині та Полтавщині розписувалися господарські речі, зокрема вози та сани. Різноколірні квіти красувалися на крижаницях возів, спинки саней були вкриті різьбою та мальованими узорами.

Загальною рисою народних розписів були чіткі колоритні та тональні контрасти, збереження ритму в розташуванні елементів композиції, обмежена, але яскрава палітра.

ПИСАНКА

Українська народна писанка має давню історію. Ще в древніх слов'ян її вживали в обрядах зустрічі весни. Пізніше, після введення християнства, вона увійшла в обряд святкування великодня. Через крихкість матеріалу писанки минулих віків не збереглися. Оцінку цьому оригінальному виду народного мистецтва можна дати лише на основі збірок XX ст. У радянський час писанка, втративши свій культовий зміст, відіграє роль сувеніру.

Узори на писанках виконуються різними технічними прийомами. Широко вживана, наприклад, техніка розпису воском за допомогою спеціального писальця. В окремих районах (Південне Поділля, Буковина) застосовують техніку краплення — капання воском безпосередньо на яйце восковою свічкою. В деяких місцевостях Волині і Прикарпаття побутує техніка зіскрібання «різьблення» по пофарбованому вже яйці. Забарвлення яєць в один колір (червоний, синій, зелений, жовтий) характерне для всієї території України. Пофарбовані таким способом яєчка називаються «крашанками», «галками», «галунками», «сливками», «мальованками».

Для фарбування писанок вживалися барвники домашнього виробу: відвари з кори дерев, настої рослин, згодом анілін.

Важливу роль у композиції писанки відіграє фон. Щоб одержати багатоколірну писанку, поступово на різних фонах зарисовують окремі мотиви розтопленим воском. При цьому зберігають послідовність кольо-



Рис. 102. Скриня. Розпис. Південне Закарпаття. 1776 р. Мукачівський історико-краєзнавчий музей.

рів від найяснішого до найтемнішого. Малювати починають на білому яєчку, яке купають спочатку у жовтій, потім червоній, а під кінець у чорній фарбі. Елементи і мотиви, що були покриті воском на білому, жовтому і червоному тлі, утворюють орнамент відповідного кольору на чорному фоні.

Рисунок на яйці писанчарки завжди виконують рухом від себе. Відповідно до наміченого узору ділять поверхню яйця на дві, чотири або більше поздовжніх чи поперечних ділянок. Від кількості і напрямку ліній, в основному симетричних, залежить структура писанкового орнаменту. На поверхнях, розмежованих лініями, розміщують окремі орнаментальні мотиви, які ритмічно чергуються.

Писанкові мотиви писанчарки рисують контурами та площинами (рис. 103 і 104). Одноколірні площини обведені білими або кольоровими контурами.

Геометричний орнамент писанок має невелику кількість лінійних і фігурних елементів. Різноманітність мотивів творить тут відповідний уклад рисунка.

Велику різноманітність спостерігаємо серед писанок з рослинним орнаментом: гілочки, квітки, вазонки, гірлянди, листки. На Київщині тільки з двох мотивів — дубового і вишневого листочка — писанчарки виконують сорок вісім різноманітних візерунків.

Писанки з тваринними мотивами зустрічаються рідко. Вони відтворюють цілі фігури (коник, олень, риба, голуб, півник, павич, метелик, бджілка) або тільки частини їх організму («курячі лапки», «качачі шиї», «крильце», «волові очка» та інші).

Повсюдно поширені писанки з предметними мотивами («грабельки», «вітрячки», «млиночки», «гребінці» тощо).

Рідко спостерігаються на українських писанках орнаментальні мотиви, взяті з народ-

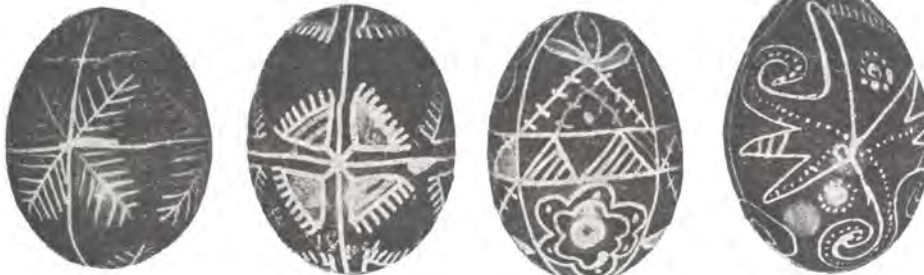


1

2

3

4



5

6

7

8



1

2

3

4



5

6

7

8

Рис. 103. Писанки.
1) Орнаментальний мотив «дубовий лист». Київщина. ЛМEXП. 2) Орнаментальний мотив «калиновий лист». Київщина. ЛМEXП. 3) Орнаментальний мотив «тюльпан». Житомирщина. ЛМEXП. 4) Орнаментальний мотив «павич». Поділля. ЛМEXП. 5) Орнаментальний мотив «сосонки». Полісся. ЛМEXП. 6) Орнаментальний мотив «вітрячки з грабелками». Південне Полісся. ЛМEXП. 7) Волинь. ЛМEXП. 8) Західне Поділля. ЛМEXП.

Рис. 104. Писанки.
1) Львівщина. ЛМEXП. 2) С. Перемислів на Львівщині. ЛМEXП. 3) Орнаментальний мотив «рожа». С. Любеля на Львівщині. ЛМEXП. 4) Орнаментальний мотив «сонічко». С. Стрільбище на Львівщині. ЛМEXП. 5) С. Грозьова на Львівщині. ЛМEXП. 6) С. Космач. Гуцульщина. ЛМEXП. 7) Орнаментальний мотив «коники». С. Яблунів. Гуцульщина. ЛМEXП. 8) Орнаментальний мотив «церковці». С. Бростурів. Гуцульщина. ЛМEXП.

ної архітектури («дзвінички», «віконці», «дашки»), що творять елемент суцільного узору. Звичайно вони виведені контуровим рисунком.

Розглядаючи орнамент української писанки, можна виділити декілька стилістичних зон: Наддніпрянщину, Поділля, Полісся, Волинь, Прикарпаття, Карпати.

Писанки Наддніпрянщини характеризуються чорним, темно-вишневим, червоним, інколи зеленим фоном, часто без поділу на поля, рідше з чотири-, восьмидільним поділом або поділом типу «барильця». Орнамент писанок переважно рослинний, у деяких селах геометричний. Найбільше поширені елементи орнаменту «дубовий лист», «горіховий лист», нарисовані білим контуром або кольоровою плямою. Квіткові орнаментальні мотиви «рожа», «гвоздика», «тюльпан» подані у розгорнутому вигляді у трьох кольорах: червоному, жовтому, білому. Подекуди в рослинну композицію вводяться фігури людей та тварин (Полтавщина). Геометричний орнамент писанок Наддніпрянщини побудований з різноманітних зірок, квадратиків, ромбиків, клинчиків, хрестиків тощо.

Для писанок Поділля характерний чорний, червоний, фіолетовий і рудо-коричневий фон, часто з дво-, чотири- або восьмидільним поділом з довільно розкинутим багатим рослинним, рідше геометричним орнаментом. У рослинну композицію у деяких районах вплетені тваринні мотиви (півень, павич, голуб). Типовими мотивами є «рожа», що має багато варіантів (повна, пуста, ламана, кручена), «вазонки», «барвінок», «полуниця».

На писанках Західного Поділля переважає геометричний орнамент. Це різновидні «клички», «гребінці», «грабельки», що перегукуються з такими ж візерунками на писанках Східної Львівщини і Волині. Вони бувають укладені симетрично на двох або чотирьох полях, інколи розкидані асиметрично по всьому полю писанки. Подекуди в південній частині Західного Поділля знаходимо на писанках розписи з ліній і кривульок, а також орнаментальних мотивів неправильної будови.

На писанках Полісся переважає геометричний або сильно геометризований рослинний орнамент з поділом писанки на два,

чотири і вісім полів. Геометричні мотиви уложені ритмічно на окремих полях, рідше розкидані по всьому полю писанки. Найбільш поширені мотиви поліських писанок — це схематична рожа, що набирає вигляду різноманітних зірок («рожа», «чубата рожа», «подвійна рожа», «повна рожа» тощо), а також «сорокаклинці», «безконечник», «сорокапуд», «сосонки».

В північних районах Полісся писанки звичайно мають білий орнамент, а в районах, що межують з Волинню і Поділлям, він збагачений червоним, жовтим, зеленим кольорами.

На писанках Волині і Прикарпаття спостерігається переважно геометричний орнамент, за винятком північно-західної Львівщини, де домінує рослинний орнамент на чорному фоні. Подекуди на півдні Львівщини фон писанок зелений або кофейний.

Для волинських писанок характерний поділ яєчка на два-чотири, а найчастіше на вісім орнаментальних полів, в яких ритмічно повторюються «вітрячки», «грабельки», а також різновидні спіралі тощо.

Орнамент в Східних Карпатах геометричний, поліхромний, намальований тонесенькими жовтими і білими контурами. Основою композиції є нескладні схеми зірки, хреста, трикутника, ромба, часто збагачені зображенням звірків, птахів та дрібними рослинними мотивами. Тварини (птахи, коні, олені) звичайно згруповані парами, або ж розміщені в рядочок. У деяких селах (Косів, Яблунів, Верховина, Кути) орнамент уложений на писанці так, що ділить її на три поля типу «барильця». Композиція дуже нагадує характер місцевої вишивки. Колорит писанок біло-жовто-червоний з перевагою в деяких селах жовтого (Космач) і червоного кольору (Коломийщина). Зелена фарба вживається дуже рідко.

Писанки з Буковини нагадують писанки Карпат і Східного Закарпаття.

Народна писанка має чудові декоративні якості. Вона зберегла багато старовинних орнаментальних мотивів, має тонко згармонізований колорит і витончений рисунок, завдяки чому ще й сьогодні служить невичерпним джерелом орнаменту для художників-професіоналів.

Р о з д і л ч е т в е р т и й
УКРАЇНСЬКЕ РАДЯНСЬКЕ ДЕКОРАТИВНО-
ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО

ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО РАДЯНСЬКОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

Велика Жовтнева соціалістична революція докорінно змінила життя українського народу. Оточений всебічним піклуванням Комуністичної партії і Радянського уряду, він став справжнім господарем своєї долі. В могутній дружній сім'ї народів СРСР пишно розцвіла Радянська Україна, великих успіхів досягли її культура і мистецтво.

Ще під час запеклої боротьби з іноземними інтервентами та внутрішньою контрреволюцією Комуністична партія вжила ряд заходів до організації мистецького життя в країні.

На початку 1918 р. В. І. Ленін висунув грандіозний план монументальної пропаганди, закріплений декретом «Про пам'ятники республіки». В здійсненні його включилися і народні митці. Так, у 1921 р. у сквері селища Бровари та в деяких інших селах були встановлені дерев'яні бюсти Т. Г. Шевченка, виконані різьбярком П. Верною.

Народні митці поставили свою творчість на службу революційному народу, старалися відтворити в ній нову радянську дійсність. Робилося це різними засобами. У 1920 р. майстер глиняного посуду Іван Гончар створив серію статуеток-іграшок «Кіннота Будьонного», в якій засобами народної кераміки намагався передати героїчні риси червоних кавалеристів. По-новому святково і урочисто зазвучав барвистий український орнамент в оформленні першотравневого Києва в 1919 р. На транспарантах і декоративних панно були намальовані збільшені орнаментальні композиції, виконані за мотивами вибіжок та рисунків Євмена Пшеченка, Ганни Собачко, Софії Заболотної та інших. Вперше народне мистецтво брало участь у громадському житті країни.

Уже в роки громадянської війни Комуністична партія і Радянський уряд проводять ряд заходів по економічному забезпеченню та ідейному вихованню кадрів декоративного мистецтва та художньої промисловості. В 1918 р. у складі образотворчого відділу Наркомосу було утворено підвідділ художньої промисловості, в обов'язки якого вхо-



дили організація праці народних майстрів та налагодження роботи відповідних підприємств. Відділу образотворчого мистецтва при Наркомосі підлягали губернські відділи мистецтв. Вони займалися об'єднанням народних майстрів міста і села в промислові кооперації, організували виставки, керували музеями.

Велике значення для розвитку художніх промислів на Україні мав декрет Всеросійського Центрального Виконавчого комітету «Про заходи сприяння кустарній промисловості», підписаний В. І. Леніним і М. І. Калініним у квітні 1919 р. Всі дев'ять параграфів декрету були спрямовані на всебічну підтримку кустарних промислів, на забезпечення сировиною промислових артілей та окремих кустарів, на організацію державного збуту їх виробів¹. У травні 1919 р. Київський губвиконком видав постанову про те, що майстерні художників, школи малярства, будівництва, графіки і т. п. перебувають під опікою Наркомосу і не підлягають реквізиції іншими відомствами та установами². Того ж місяця секція практичних мистецтв при Київському виконкомі розробила план заснування ряду показово-художніх майстерень під керівництвом художників-спеціалістів, що готували інструкторів для художньої промисловості³, а пізніше відкрила Будинок творчості селянина-самоука. Все це створювало умови для вільного розвитку мистецтва і підготовки кадрів митців.

Українські мистецькі організації провели велику роботу по виявленню і експонуванню кращих творів декоративного і прикладного мистецтва. В 1919 р. були влаштовані виставки «Сучасна творчість села» в Києві, «Сучасне селянське мистецтво» в Полтаві, «Самодіяльне декоративне і прикладне мистецтво» в Харкові. На них були представлені твори народної кераміки, різьби по дереву, вишивки та декоративні малюнки майстрів настінного розпису хат.

В містах і селах України відкривалися професійні майстерні: художнього ткацтва, вишивки, кераміки, обробки дерева та інші, які часто мали учбовий характер. Заснуванням їх займалися не тільки мистецькі органи, а й інші громадські установи і підприємства, навіть організація Червоного хреста. Остання,

наприклад, створила у Києві ряд майстерень «трудопомоги» для забезпечення заробітком трудящих, що прибули з областей Росії, охоплених голодом. Серед них були і майстерні художнього ткацтва, шиття та вишивки, в яких некваліфіковані робітники під керівництвом українських народних майстрів-інструкторів оволодівали новою для них спеціальністю. Багато виробів, виготовлених у майстернях «трудопомоги», експонувалося на Першій Всеросійській виставці художньої промисловості, відкритій у Москві в березні 1923 р. Окремий відділ виставки складала твори народного мистецтва Київської, Харківської, Полтавської і Чернігівської губерній та Одеси. З того часу художні роботи українських митців завжди появлялися на великих виставках, що влаштовувались у Москві.

У 20-ті роки спостерігається велике піднесення мистецького життя по всій Україні. Розширювались і устатковувались новою технікою артілі в давніх центрах художніх промислів на Полтавщині, Київщині, Вінниччині, Чернігівщині та в інших областях.

Разом з тим почалися відбудова і відновлення підприємств художньої промисловості. У 1922 р. був заснований Всеукраїнський державний фарфоро-фаянсовий трест, який провів значну роботу по реорганізації фарфоро-фаянсових і скляних заводів. Підприємства мебльової промисловості були об'єднані у 1925 р. в системі «Українлісу». Текстильні фабрики увійшли до трестів «Укрсукно» та Клинцівського текстильного.

Відновлення, реконструкція та розширення асортименту виробів мебльових, фарфоро-фаянсових та скляних заводів створили умови для піднесення і розвитку художньої промисловості України. Відбувається зближення народного мистецтва з художньою промисловістю, що особливо проявилось в керамічному і ткацькому виробництві — декор все більше спирається на народні традиції. Почалося тісне співробітництво майстрів народного мистецтва з художниками-професіоналами, яке відіграє велику роль у дальшому розвитку декоративно-прикладного мистецтва. Перші наслідки цієї творчої співдружності виявилися в килимарстві. В ньому зародився новий вид тематичного килима, виконаного народними умільцями за ескізами професіональних художників.

Народне мистецтво розвивалося по всій Україні. Там, де раніше гнув спину одинокий різьбяр чи вишивальниця, де розрізнені сили

¹ «Правда», 1919, 27 апреля.

² «Більшовик», 1919, 9 травня.

³ «Більшовик», 1919, 15 травня.

гончарів були спрямовані лише на задоволення попиту власного села чи повіту, тепер кипіла дружна праця артілей, продукція яких розходилася по всій країні і відправлялася на експорт. Творчість народного митця збагачувалася колективним досвідом.

Республіканські виставки народного мистецтва і художньої промисловості, які проводились у другій половині 20-х років, особливо Всеукраїнська виставка «10 років Жовтня», свідчили, що на Україні вже вирости молоді кваліфіковані кадри художників-прикладників.

В 30-ті роки настав новий етап в розвитку декоративно-прикладного мистецтва. Здійснення перших п'ятирічних планів забезпечило небачені темпи індустріалізації. Зросла матеріальна база підприємств української художньої промисловості і артілей.

На очах мінялася країна, росли міста, будувалися нові заводи і фабрики. Перемога когоспного ладу цілком перетворила обличчя села. Замість похилених бідняцьких хат появилися нові просторі будинки з електрикою і радіо. Все це піднесло духовні запити трудящих, збільшило їх вимогливість до культури побуту.

Зміни в житті народу позначилися і на народному декоративно-прикладному мистецтві. В творчості народних умільців появилися нові, мажорні ноти.

Яскравими, соковитими стали фарби настінних килимів Київщини, Полтавщини та Чернігівщини, багатшими композиції вишивок у селах Клембівці, Миткові та інших Вінницької області, більш різноманітними вироби кераміки і народної різьби. В галузі художньої обробки дерева утвердився і продовжував розвиватися далі жанр круглої дерев'яної скульптури, якої до революції майже не було в українському різьбярстві центральних і східних областей.

Комуністична партія України, неухильно здійснюючи ленінську національну політику, оточила народних митців всебічним піклуванням. У 1934 р. для практичної допомоги їм і планового керівництва діяльністю художніх артілей республіки була організована Укрхудожпромспілка. Широкою мережею охопили всю країну будинки народної творчості. Партія провела велику роботу в справі ідейного і професіонального виховання митців, пропагуючи кращі досягнення радянської культури, підтримуючи передові традиції минулого, заохочуючи до новаторства.

Постанова Центрального Комітету ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій» мала вирішальне значення для дальшого розвитку всіх видів мистецтва. Об'єднані бажанням творити нову культуру методом соціалістичного реалізму, митці всіх спеціальностей своєю плідотною працею підносили радянське мистецтво на вищий щабель.

Яскравою демонстрацією розквіту народної творчості того часу були виставки українського мистецтва 1936 р., які проводилися в Києві і Москві. Поряд з традиційними на цих виставках експонувалися нові вироби, що ввійшли в побут народу, як, наприклад, ткані та прикрашені вишивкою порт'єри, диванні подушки, мебельні декоративні тканини. В оздобленні останніх було вміло застосовано орнаментику полтавських плахт.

Київська експериментальна майстерня при музеї українського мистецтва і Київській облхудожспілці почала використовувати народний орнамент для вишивання чоловічих сорочок та жіночих суконь і блузок міського типу.

У вишивці появляються тематичні зображення. В 1938 р. на виставці художнього текстилю в Москві експонувався рушник, оздоблений малюнком на тему «Сільське господарство», виконаний вишивальницями Київської укрхудожспілки. Прагнення до тематичного насичення творів особливо наочно проявилось в килимарстві. На згаданих виставках 1936 р. були представлені тематичні килими, виготовлені народними майстрами за ескізами відомих українських художників Д. Шавикіна, М. Дерегуса, В. Касіяна, А. Петрицького. Співробітництво народних умільців з художниками взаємно збагачувало їх.

Нові мотиви з'явилися у кераміці та різьбі по дереву. Свідченням цього є тогочасна творчість видатного майстра кераміки І. Гончара і різьбярів П. Верни і В. Лопатіна. Відродила і збагатила свою минулу славу опішнянська кераміка. На Київській і Московській виставках 1936 р. декоративні вироби опішнянської артілі «Керамік» дістали загальне схвалення. Використання традицій кераміки для прикрашення сучасного побуту стало предметом дослідження спеціальної керамічної лабораторії, організованої при Київському музеї українського мистецтва. В ній працювали народні майстри Іван Гончар, брати Герасименки, Параска Власенко, Марія Приймаченко та інші.

Зв'язок українського декоративно-прикладного мистецтва з життям народу дедалі міцнішав. Окремі види його знайшли застосування в найрізноманітніших галузях промисловості і будівництва. Особливого поширення набули декоративні розписи с. Петрівки Дніпропетровської області. У 1935 р. там була відкрита школа декоративного малювання, де під керівництвом досвідченого майстра настінного розпису Тетяни Пати вчилася молоде покоління митців. Яскраві нарядні малюнки петрівківчан почали використовуватися для оздоблення тканин і декоративних речей, для розпису міських архітектурних споруд. У 1939 р. петрівківчанки П. Глущенко і Г. Павленко разом з відомим майстром декоративного мистецтва П. Власенко прикрашали український павільйон Всесоюзної сільськогосподарської виставки у Москві.

Творчість талановитих народних умільців одержувала повсякденну підтримку з боку партійних і радянських організацій. У 1936 р. І. Гончару, П. Верні, Я. Халабудному, Т. Пати, Я. Демченко та іншим видатним народним митцям було присвоєно вперше введене тоді радянським урядом звання майстра народного мистецтва. Це, безперечно, сприяло дальшому розвитку народних талантів.

У 1939 р. в сім'ю митців України влилися майстри возз'єднаних західноукраїнських земель. Радянська громадськість радо зустріла новий загін художників декоративно-прикладного мистецтва. У 1940 р. в Москві була спеціально організована виставка творчості гуцулів.

Сприяючи розвитку народного мистецтва, уряд Радянської України разом з тим приділяв велику увагу роботі підприємств легкої промисловості, які задовольняли потребу населення в одязі, меблях, посуді та речах домашнього господарства. На фарфоро-фаянсових та скляних заводах розширився асортимент виробів; в їх декоруванні почали застосовувати традиції народного мистецтва. В розписі посуду та фарфоровій пластиці значне місце займала радянська тематика. Гордістю української скляної промисловості є виготовлення на Костянтинівському заводі всесвітньо відомих кремлівських зірок.

В роки перших п'ятирічок на Україні було налагоджено фабричне виробництво меблів. Вживалися заходи до піднесення їх художньої якості.

Віроломний напад фашистської Німеччини перервав мирну творчу працю радянських лю-

дей, заподіяв тяжких ран республіці. Але трудящі України під керівництвом Комуністичної партії, спираючись на братерську підтримку народів Радянського Союзу, і насамперед російського народу, швидко відбудували після війни своє народне господарство, і досягли видатних успіхів у піднесенні економіки та культури.

Почався новий період і в розвитку українського декоративно-прикладного мистецтва, ідейний напрям якому дали постанови Центрального Комітету партії з ідеологічних питань 1946—1948 та 1958 рр. Ці постанови організували радянських митців на боротьбу за партійність у мистецтві, за глибоке освоєння кращих, передових традицій вітчизняної художньої культури та основ народної творчості.

Триває процес зближення професійного та народного мистецтва, який почався ще в довоєнні роки. Цьому допомагає розширення спеціальної художньої освіти на Україні та зростання ролі художників у роботі художньо-промислових підприємств.

В 1947 р. у Львові відкрився перший на Україні Державний інститут прикладного та декоративного мистецтва, який готує висококваліфіковані кадри художників-прикладників. Митців для підприємств художньої промисловості випускають також спеціальні училища і технікуми у Києві, Львові, Миргороді, Решетилівці, Кролівці, Дігтярах, Вишніці, Косові, Ужгороді. Таким чином народні самодіяльні майстри стають художниками-професіоналами, не втрачаючи при цьому самобутності своєї творчості.

Високе патріотичне піднесення першого післявоєнного десятиріччя посилює прагнення митців до створення тематичних зображень. Вони прикрашають твори ткацтва, вишивки, килимарства, народної кераміки, фарфору і фаянсу, художньої обробки дерева.

Урізноманітнюється жанр тематичного килима. Поряд з портретами і складними тематичними композиціями в ньому появились геральдичні зображення та елементи радянської емблематики, органічно поєднані з традиційною орнаментикою. Навіть завоювання радянським народом космосу вже знайшло декоративне відтворення в килимарстві (килим «Ракета», виконаний майстром з м. Заболотова Івано-Франківської області у 1959 р.).

Тематичні зображення стали часто зустрічатися в крелевецьких виробках. На рушни-

кового типу вузькій тканині, яка раніше декорувалася лише геометричними смугами орнаменту, почали ткати панно з лозунгами і написами. Те ж саме спостерігається і у вишивці. В кераміці своєрідним майстром тематичних композицій виступив О. Залізняк, який створив серію прекрасних скульптур у дусі народних іграшок: «Тачанка», «Чапаєв», «Кіннота» тощо.

В дерев'яних декоративних блюдах, інкрустованих і різьблених шкатулках, обгортках книг і альбомів можна бачити сюжетні композиції, портрети В. І. Леніна, М. Горького, Т. Г. Шевченка та інших видатних людей, радянські герби та емблеми. Оригінальний вид тематичного панно на дереві, виконаного технікою інкрустації соломою, розвивається в творчості самобутніх художників О. Саєнко та Т. Сопільника. Тематичними композиціями прикрашували фарфорові і фаянсові вироби. Широкого розвитку набула фарфорова скульптура.

В післявоєнні роки на Україні вперше почали виробляти фабричні тканини декоративного призначення. В їх орнаментиці використовувалися народні узори, радянська емблематика та тематичні мотиви з сучасного життя.

Однак поряд із збагаченням тем і образів та розширенням засобів для їх втілення в українському декоративно-прикладному мистецтві післявоєнного десятиріччя були і негативні тенденції. Вони проявились у надмірності, прагненні до показової пишності, безмірному нагромадженні декору, нехтуванні специфічними якостями матеріалу. В багатьох видах народної творчості і художній промисловості (меблярство, фарфор, скло, вишивки тощо) підмінювали своєрідні засоби, властиві тому чи іншому виду мистецтва, засобами станкового живопису і скульптури. У виникненні цих негативних явищ у декоративно-прикладному мистецтві в певній мірі була винна тодішня архітектура, яка тяжіла до показної величі, надмірної монументальності.

Постанова Центрального Комітету КПРС і Ради Міністрів СРСР від 4 листопада 1955 р. «Про усунення надмірностей в проєктуванні і будівництві» завдала рішучого удару по тенденціях до невиправданої пишності в архітектурі і декоративно-прикладному мистецтві. В основу своєї діяльності митці поклали принцип доцільності, функціональної виправданості в розв'язанні художніх проб-

лем. Простота, лаконічність і разом з тим сміливе експериментаторство стали характерними ознаками сучасного українського декоративного мистецтва.

Новий напрямок став утверджуватися наприкінці 50-х років. На ювілейних республіканських і всесоюзних виставках декоративно-прикладного мистецтва у 1957 р. поряд з експонатами, виконаними в старій манері, появились речі, які привертали увагу простотою і строгістю форми. Ще більше їх було на художній виставці 1961 р., присвяченій Декаді української літератури і мистецтва в Москві. У формуванні нового напрямку велику роль відіграли перший і другий з'їзди радянських художників (1957 і 1963 рр.), на яких серйозну увагу було приділено визначенню специфіки декоративно-прикладного мистецтва, питанням його синтезу з архітектурою, проблемам ансамблевого зв'язку між окремими його видами.

Сучасні меблі, тканини, призначені для інтер'єра, кераміка, скло, освітлювальна арматура об'єднуються одним стилем з архітектурою. Їм властиві простота, лаконічність і художня виразність, досягнуті часто, як і в архітектурі, шляхом використання фактури і декоративності матеріалу. В основу художнього образу речі кладеться її функціональність. Привабливість предметів утворюється не за рахунок привнесення дорогоцінних прикрас, а за допомогою мобілізації їх внутрішніх ресурсів: в мебелі — кольорово-фактурних якостей дуба, горіха, берези; в кераміці — пластичності глини, красивих розпливчастих потоків глазури; у фарфорі — білизни черепка; в тканині — кольору і фактурних ефектів. Все це значно здешевлює вироби художньої промисловості і разом з тим підносить їх естетичну вартість.

На XXIII з'їзді КП України відзначалося, що освоєнню випуску багатьох нових товарів широкого споживання і поліпшення їх якості, крім ряду інших чинників, сприяло підвищення у виробництві ролі конструкторів і художників. Ця висока оцінка роботи художників-виробничників стала стимулом дальшої активізації їх діяльності на підприємствах легкої промисловості.

Декоративно-прикладне мистецтво 60-х років ще більше, ніж раніше, спирається на традиції народної творчості. Вони широко використовуються в оформленні фарфору, тканин, меблів. Однак тепер художники уже не задовольняються наслідуванням готових

узорів. Вивчаючи народну творчість, вони стараються зрозуміти її суть і закономірності розвитку, освоїти її естетичні принципи. Народне мистецтво вчить художників економності художньої мови, доцільності, розумінню специфіки матеріалу, гармонії форми, кольору і пропорцій.

Розширилась сфера застосування декоративно-прикладного мистецтва. Воно ввійшло в трудову діяльність людини, в цехи заводів, в конструкцію і форми машин та інструментів. Партія надає великого значення промисловій естетиці. В останні роки організовано підготовку художників-конструкторів в Харківському художньо-промисловому інституті, Київському художньо-промисловому училищі, відкрито відділення з художнього конструювання в ряді училищ прикладного мистецтва.

Комуністична партія і Радянський уряд створюють найкращі умови для розвитку художньої промисловості і народного мистецтва.

Великою допомогою народним митцям була реорганізація художньо-промислових артілей в державні підприємства, здійснена на основі постанови ЦК КП України і Ради Міністрів УРСР у 1960 р. Цей захід зміцнив базу для розвитку художніх промислів, забезпечивши їм централізоване постачання сировини і матеріалів, механізацію виробництва і державний збут продукції. Таким чином, було зроблено ще один крок до зближення народного мистецтва і художньої промисловості.

Директивами п'ятирічного плану 1966—1970 рр. передбачено далі піднесення радянської економіки і підвищення матеріального добробуту народу. Це створює нові можливості для розвитку декоративно-прикладного мистецтва УРСР. Запорукою його дальших успіхів є тісний зв'язок з життям народу.

ФАРФОР

Після Великої Жовтневої соціалістичної революції фарфорові підприємства стали народною власністю. Фарфор владно увійшов у побут трудящих, поступово витісняючи з вжитку глиняний посуд.

На початку 20-х років були відбудовані і почали виробництво найбільші фарфорові заводи України: Баранівський, Довбиський, Городницький, а у 1927 р. — Коростенський.

Вони були об'єднані у складі українського тресту «Фарфор, фаянс, скло».

Напружена боротьба за сировину, матеріали і паливо, за піднесення продуктивності праці тимчасово відсувала на другий план розв'язання художніх завдань. Не вистачало також художніх кадрів, розгублених за час тривалої розрухи фарфоро-фаянсової промисловості під час імперіалістичної і громадянської воєн.

Незважаючи на всі ці труднощі, Баранівський фарфоровий завод уже в 1922 р. випустив художній посуд. З того часу зберігся чайний сервіз фасону «Грань», декорований рельєфним золотом з прекрасно написаним вензлем «В. І. Л.» (рис. 105). Робітники заводу подарували його на пам'ять Володимирі Іллічу Леніну.

Однак асортимент фарфорових заводів складався з старих дореволюційних фасонів типу «Майя», «Городницький», «Мінтон — рококо», в оздобленні яких нерідко проявлялися модерністські тенденції та буржуазно-міщанські смаки. Сервізи та окремі предмети господарського посуду в основному декорувалися зображенням натурально трактованих квітів, переважно троянд, а також пейзажами з лебедями і водяними ліліями.

В середині 20-х років художня якість фарфорових виробів підвищується. Цьому сприяло загальне поліпшення техніки виробництва. В 1925 р. було відкрито Київську лабораторію керамічних фарб. Вона почала постачати фарби і деколь українським заводам, поступово звільняючи їх від необхідності ввозити матеріали з-за кордону.

Відповідно до запитів трудящих майстри фарфорового розпису створюють рисунки на сучасні теми.

Спочатку в художнє оформлення посуду ввійшли радянські емблеми у вигляді п'ятикутних зірок та серпа і молота, а потім — революційні гасла і більш складні композиції. Ініціаторами впровадження радянської тематики в розпис фарфору були митці Межигірського та Миргородського керамічних технікумів, які тримали тісний зв'язок з підприємствами і розробляли для них нові зразки декору.

Під впливом Ленінградського державного фарфорового заводу ім. М. В. Ломоносова на Україні почали створювати агітфарфор. В середині 20-х років на Баранівському фарфоровому заводі ім. В. І. Леніна випускали агітаційні тарілки з портретом К. Маркса (за



Рис. 105. Чашка з чайного сервізу, подарованого робітниками Баранівського фарфорового заводу В. І. Леніну. Баранівський фарфоровий завод. 1922 р. Музей В. І. Леніна в Москві.

допомогою трафарету, створеного М. Романюком).

Цікаві агітаційні композиції на тарілках, блюдах, чайниках, сервізах і вазах належать художнику Миргородського керамічного технікуму І. Українцю, творчий шлях якого почався в колективі робітників Баранівського заводу ще в дореволюційні роки. І. Українець вніс значний вклад у розвиток українського тематичного фарфору. Першому п'ятирічному плану він присвятив тарілку «Виконаймо зустрічний» (1929 р.), на якій зображення заводів, орнаменталізованих деталей машин, добре пов'язаних з написом, утворювали цільну декоративну композицію глибокого ідейного змісту (рис. 106). Вправно володіючи літографською технікою, художник нерідко вміщував у центрі тарілки або блюда літографований портрет, обрамлений написом. Такою є його агіттарілка з портретом Г. І. Петровського, присвячена десятиріччю комнезамів. Йому вдавалися також шрифтові композиції з лаконічним, коротко сформульованим лозунгом.

Наприкінці 20-х років на Баранівському заводі почав працювати випускник Межигірського керамічного технікуму М. Котенко. Він багато зробив для втілення актуальної радянської тематики в масовому фарфорі. Політичною загостреністю змісту і лаконічністю форми характеризується розпис тарілки М. Котенка, присвячений десятиріччю Жовтня.

Тематичні композиції на тарілках, призначених для серійного виробництва на Баранівському заводі, створював художник П. Мусієнко.

Оволодіння радянською тематикою в художньому оформленні українського фарфору мало велике значення для його дальшого розвитку. Фарфор став одним із засобів ідейно-естетичного виховання народу.

Першою скульптурою на радянську тему була статуетка «Піонер», виконана на Городницькому фарфоровому заводі. В 1929 р. тут почали випускати чорнильницю з скульптурною фігурою В. І. Леніна. І хоча саму ідею механічного поєднання зображення вождя з письмовим приладдям не можна вважати вдалою, ця робота заслуговує на увагу як перше з відомих втілень образу Володимира Ілліча Леніна в українській фарфоровій пластиці.

Новий етап у розвитку українського фарфору настав у 30-ті роки. Піднесення соціалістичної промисловості забезпечило поліпшення матеріальної бази підприємств, сприяло підвищенню продуктивності праці. За роки довоєнних п'ятирічок продукція фарфорових заводів України в три рази перевершила рівень 20-х років.

Велике значення для розвитку художнього фарфору мала історична постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій».

Вона мобілізувала митців країни на виконання завдань соціалістичного будівництва.

На фарфорові заводи прийшли нові художники, озброєні методом соціалістичного реалізму. Разом з ними український трест «Фарфор, фаянс, скло» розгорнув велику роботу по припиненню виробництва найбільш застарілих і антихудожніх фасонів посуду.

Рис. 106. І. Українець. Агіттарілка. Миргородський керамічний технікум.



В 1930 р. в Києві було організовано асортиментне бюро, яке почало систематично вивчати матеріали щодо якості, цін і різноманітності фарфорових виробів. Тоді ж була проведена спеціалізація заводів тресту, яка закріпила за кожним з них випуск певного асортименту продукції. Зокрема, Баранівський завод спеціалізувався на виробництві чайного і столового посуду; Коростенський — столового; Городницький — чайного посуду і скульптур; Довбиський і Полонський — чайного посуду¹. Це сприяло технічному удосконаленню виробничого процесу і підвищенню художнього рівня продукції.

Однак робота над новими формами посуду, особливо призначеного для масового випуску, посувалася ще досить повільно.

Освоєння їх значною мірою затримувало виробничий процес, що було не вигідно підприємствам.

На Баранівському заводі конструкції старих столових сервізів, вдосконалюваних поколіннями досвідчених майстрів, відзначалися досить високою культурою форми. Проте в зовнішньому вигляді їх залишилися сліди буржуазно-міщанських смаків. Баранівські майстри постарались позбутися складних приставних деталей, покручених ліпних ручок, рельєфних прикрас тощо. Наслідком цієї роботи був оригінальний столовий сервіз «Восьмигранний». Предмети його характеризувалися лаконізмом і тонко відчутими пропорціями.

Основний асортимент чайно-кофейного посуду складався ще з старих фасонів². Правда, на деяких заводах працювали вже над створенням нових моделей. Зокрема, цікавою була спроба городницького скульптора Ю. Гаврилюка надати предметам чайного сервізу «Ювілейний» (1937 р.) форми, близької до народної кераміки.

Для оздоблення масових виробів фарфору у 30-ті роки застосовувалися переважно механічні способи декорування: аерограф, трафа-

рет, друк і штамп¹. Дорогий посуд, крім того, прикрашався ручним розписом. Майже на всіх заводах використовували рисунки декалькоманії. Орнамент був, як правило, рослинний. Зображувалися квіти — троянди, тюльпани, хризантеми, незабудки, лісові дзвоники, часом соняшники, брусниця, виноград. Трактовка їх була малодекоративною. Деякі орнаментальні мотиви, особливо букети троянд, від частого вживання ставали надокучливими, банальними.

Хороші рисунки для трафарету виконував М. Котенко. В 1934 р. він працював на Київському заводі керамічних фарб, де створював зразки декору для інших підприємств України. Його рисунок «Дубовий лист», яким прикрашався чайний сервіз Довбиського заводу, може служити прикладом кращих тенденцій тих років в оздобленні посуду рослинними мотивами (рис. 107). Він був простий, скромний, наносився аерографом. Декоративний ефект досягався умілим використанням контрасту між темно-синім листком і білою поверхнею фарфору.

В малюнках М. Котенка, особливо в зображенні снігурів на гілці дерева або в польоті, відчувається тонке розуміння природи. Іноді він вирізував одноколірні трафарети на тему байок Л. Глібова. Їх використовували для прикрашування кухлів на Баранівському і Довбиському заводах.

Над втіленням тематичних рисунків у декорі посуду крім М. Котенка плідно працювали художники Павло і Петро Іванченки, О. Сорокін, О. Ярош, Ю. Гаврилюк, Б. Сандомірска, М. Романюк, П. Мусієнко. Вони вносили в орнамент нові елементи, творчо використовуючи радянську емблематику, створювали рисунки для трафаретів на теми механізації сільського господарства та розвитку промисловості.

Характерними прикладами тематичного декорування посуду можуть служити розписи чайних сервізів «Ескадрилья» Ю. Гаврилюка (Городниця) та «Флотський» П. Мусієнка (Довбиш), ювілейні кухлі Баранівського заводу, прикрашені зображеннями парашути-

¹ Повні назви заводів: Баранівський фарфоровий завод ім. В. І. Леніна, Городницький фарфоровий завод ім. Комінтерну, Коростенський фарфоровий завод ім. Дзержинського, Довбиський фарфоровий завод (до Великої Вітчизняної війни він мав назву Мархлевський фарфоровий завод ім. Ф. Кона).

² З них найбільше поширення отримав фасон № 39, «Гладкий», «Майя», «Городницький», «Баранівський». Деякі з них все ще мали складну вигадливу форму («Городницький», «Майя», чайник «Рафаель», молочник «Конде»).

¹ Аерограф — прилад для тонкого розпилювання фарби на поверхні виробів за допомогою стисненого повітря. Трафарети — шаблони, які вживають для нанесення моно- і поліхромних узорів. Штамп — гумова печатка для нанесення одного орнаментального елемента на фарфор, найчастіше вживається для декорування золотом.

стів, піонерів, портретами Т. Г. Шевченка, червоними прапорами, п'ятикутними зірками та написами.

Агітаційну функцію виконували тарілки Коростенського заводу, які випускалися для підприємств громадського харчування у 1932 р. Вінця їх оздоблювалися емблематичною віньеткою, виготовленою способом друку, яка зображувала роботу трактора в полі, завод, знаряддя праці.

Своєрідною формою агітаційного фарфору були тематично-декоративні вази. Уже тоді почала зароджуватися тенденція присвячувати їх видатним подіям сучасності, пам'ятним датам. Однак обмежене розуміння реалізму в декоративно-прикладному мистецтві нерідко приводило до натуралізму. Портрети видатних радянських людей, виконані на вазах О. Ярошем, В. Циндрею, П. Іванченком, були сухі, фотографічні.

У 30-ті роки художники почали застосовувати в розписі фарфору узорі народного мистецтва. В музеї Довбиського заводу зберігається чашка, прикрашена бортовим орнаментом, виконаним за мотивами полтавських вишивок художницею В. Панащатенко. На тому ж підприємстві за допомогою трафарету наносилися на посуд узорі П. Іванченка, побудовані за мотивами розпису українських хат. На Полонському заводі художниця Г. Мойсеєва зверталася до узорів ткацтва Волині. Використання народних традицій, хоч і обмежене в той час запозиченням готових узорів, позитивно позначилося на дальшому розвитку фарфору. Воно привчало митців до економності художньої мови, надавало виробам національного забарвлення.

Фарфорова пластика 30-х років органічно влилася в загальне русло розвитку української радянської скульптури того часу. Творці її йшли в розв'язанні ідейно-тематичних завдань нога в ногу з майстрами монументальної і станкової скульптури. Останні також вносили свій вклад в розвиток художнього фарфору. Про це свідчить ряд робіт видатних українських скульпторів Ж. Діндо, Б. Кратка, Г. Теннера, Г. Петрашевич.

У 1930 р. Городницький завод випустив серію статуеток Ж. Діндо «Делегатка», «Посудниця», «Жниця». З ними в українську фарфорову пластику ввійшли нові образи радянських жінок-трудівниць і громадських діячів. «Делегатка» являла собою творчу переробку одноіменної скульптури автора. Ламаючи давню традицію, що склалася у фарфоровій

скульптурі — надавати образам жінок лялькової краси, Ж. Діндо створила реалістичний образ делегатки, уміло поєднавши в ньому типові риси селянки-активістки з неповторною індивідуальною привабливістю молодої жінки (рис. 108). Її міцна постать має виразний лаконічний силует і монументальну форму. Статуетка «Посудниця» зображувала молоду робітницю, що бережно переносить складений гіркою посуд. Її руки економні і точні. Характерний одяг того часу — хустина, блузка і коротка спідничка, прикрита грубим фартуком, — уточнюють типові риси робітниці. Статуетка приваблює чіткою конструктивною формою, узагальненою і монолітною, побудованою на ритмічному зіставленні лаконічно трактованих мас.

Образи, створені Діндо, були дуже популярні. Їх навіть копіювали для прикраси інших масових виробів. Так, у 1931 р. завод випускав комплекти з двох вазочок для квітів, одна з яких оздоблювалася барельєфним зображенням «Делегатки», а друга — «Делегата», доробленого їй до пари самодіяльним заводським майстром.

Головний осередок виробництва фарфорової скульптури знаходився на Городницькому заводі. Тематичний діапазон її був досить широкий: портрети, побутові сцени, робітники, колгоспники, національний типаж народів СРСР, воїни, льотчики, піонери — ціла галерея образів, взятих з життя. Бажаючи якнайширше впровадити скульптуру і рельєф в побут народу, городницькі майстри вживали їх для прикраси найрізноманітніших речей: попільниць, чорнильниць, пудрениць, туалетних коробочок. Кругла пудрениця з барельєфним зображенням значка ГПО на покритті (музей Городницького заводу) служить характерним прикладом цієї тенденції.

Нерідко при створенні таких речей головна увага була спрямована на розкриття скульптурного образу, а не на виявлення їх утилітарної форми і функцій. Тоді попільниця або чорнильниця цілком перетворювалися у настільну скульптуру. Так, чорнильне приладдя Ю. Гаврилюка «Смерть фашизму» (1931 р.) було виконане як декоративно-символічна скульптура червоного вершника, що пронизує мечем гротескно трактовану потвору зі свастикою на животі.

Ю. Гаврилюк і Р. Марчук були в той час провідними скульпторами Городницького заводу. Ю. Гаврилюк створив цікаві медальйони з портретами В. І. Леніна і Г. І. Петров-

ського, бюст Т. Г. Шевченка. Возз'єднання західноукраїнських земель в єдиній Українській Радянській державі він відзначив створенням образу літньої гуцулки, яка схвилювано читає в газеті повідомлення про цю знаменну подію («Гуцулка», 1939 р.). Ю. Гаврилюку належить також ряд скульптур анімалістичного жанру: «Бульдог», «Вівчарка», «Пінчер», «Білий ведмідь» тощо.

У творчості Раїси Марчук знайшла втілення тема інтернаціональної дружби народів. Особливо приваблюють глибокореалістичні образи «Іспанець з дитиною» та «Аранчук». Її «Клоун» — одна з небагатьох тогочасних фарфорових скульптур, в якій уміло використані декоративні якості фарфору і розпису. Життєво правдиві риси мають анімалістичні твори Марчук «Гусак-гергун», «Пелікан», «Білочка з горіхами».

Над образами фарфорової скульптури працювали також деякі художники Довбиського, Полонського та Коростенського заводів. До їх кращих робіт можна віднести «Авіамоделістку» і «Грузинку» Т. Токаренко (Коростень), «Свинарку» О. Яроша (Довбиш), «Молочницю» Г. Мойсеевої (Полонне).

Характеризуючи в цілому фарфорову скульптуру довоєнного часу, слід відзначити прагнення творців якнайширше відбити радянську дійсність в її типових проявах. У шуканні реалістичних засобів створення образів вони опиралися на досвід майстрів станкової і монументальної скульптури, недооцінюючи при цьому багаті своєрідні можливості фарфору як художнього матеріалу, а також розпису. Отже, здобутком фарфорової пластики довоєнного часу була її тематична насиченість; недоліком — недостатня декоративність.

Розбійницький напад фашистської Німеччини завдав великих збитків і пошкоджень фарфоровим заводам України. 1944—1946 рр. були періодом їх відбудови і відновлення довоєнного обсягу випуску продукції. У 1945 р. на базі колишнього заводу керамічних фарб виник Київський експериментальний кераміко-художній завод, який крім виготовлення фарб і декалькоманії почав проводити велику роботу по створенню нових моделей посуду і скульптури, а також оригінальних рисунків для оформлення фарфорових виробів.

Впроваджена на фарфорових заводах механізація та автоматизація багатьох виробничих процесів сприяла збільшенню випуску і поліпшенню якості продукції.



Рис. 107. М. Котенко. Чашка «Дубовий лист». Трафарет, аерограф. Довбиський фарфоровий завод. 1936 р. Приватна збірка.



Рис. 108. Ж. Діндо. Делегатка. Городницький фарфоровий завод. 1930 р. Музей заводу.

У розвитку фарфорової промисловості України в післявоєнний час можна відзначити два етапи, що відрізняються один від одного як асортиментом виробів, так і стилем їх художнього оформлення.

Перший етап охоплює приблизно 1946—1956 рр. і характеризується протилежними тенденціями. З одного боку, тривають процеси, які почалися у передвоєнний період, а саме: дальша демократизація, розширення діапазону тем, впроваджених у художнє оформлення фарфору та використання в декорі традицій народного мистецтва. З другого боку, художній фарфор зазнав впливу негативних явищ, які мали місце в декоративно-прикладному мистецтві та архітектурі того часу і проявлялися в надмірностях, показній величчї і невиправданій пишності виробів.

В цей період пошквалилася робота над створенням нових форм посуду. Художники Д. Гоч, В. Щербина, П. Іванченко, М. Жабокрицький, майстер В. Петровський впровадили у виробництво нові моделі кофейних, чайних і столових сервізів. Деякі з них були своєрідною творчою переробкою старих фасонів. Художники прагнули надати посуду простих форм, вигідних у виробництві і зручних у користуванні. Однак простота прийшла не відразу. Окремі майстри, досягнувши лаконізму у відтворенні великих форм (корпуси супних ваз, чайників, чашок), залишали ще складними і вишуканими приставні деталі (ручки, носики, тримачі).

Значно розширився асортимент виробів. Заводи випускали чайні і кофейні сервізи, тарілки, чашки, блюдця, вази для фруктів, подарункові кухлі, бокали, різноманітні сувеніри, туалетні та лікерні набори, скульптуру.

Масовий фарфор продовжували оздоблювати в основному рослинними мотивами у вигляді декоративних смуг натуралістично трактованих квітів чи букетів та окремих квіток, розкиданих на поверхні виробу. Ручний розпис комбінувався з покриттям синім або червоним кольором та узорами, виконаними за допомогою трафарету, штампу. Широко застосовувалася декалькоманія. Деякі митці досягли хороших результатів у підглазурному розписі солями металів. На початку 50-х років у прикрашенні фарфорових виробів часто появляються орнаментальні мотиви народного текстилю і кераміки. Іноді ними зловживали, загромождаючи фарфор пишним декором, запозиченим із спадщини українського барокко.

Поряд з роботою для масового виробництва художники багато працювали над унікальними творами, присвяченими ювілейним датам — 30-річчю і 40-річчю Радянської влади, 100-річчю з дня смерті М. В. Гоголя, 300-річчю возз'єднання України з Росією, а також Декаді української літератури і мистецтва в Москві у 1951 р. В живописних композиціях на фарфорі і в скульптурних образах вони відтворили важливі теми сучасності та незабутні події героїчної історії нашого народу.

Постанови Центрального Комітету партії з ідеологічних питань (40—50-ті роки) допомогли художникам фарфору піднести ідейний рівень їх творчості. Незмірно розширилося коло тем і образів українського художнього фарфору. Чайні сервізи звичайних фасонів, прикрашені тематичними зображеннями та багатим орнаментальним декором, ставали унікальними виставочними творами. Назвемо хоча б чайні сервізи «16 радянських республік» (Баранівський завод, художник В. Нарек'ян) і «Союз непорушних вільних республік» (Довбиський завод, художник В. Таборовський). Між декоративними мотивами поміщали тематичні вставки (чайний сервіз «Богдан Хмельницький», Довбиський завод, художник Ю. Ярош) або ілюстрації до літературних творів — «Ревізора» М. В. Гоголя (полонська художниця М. Осипова), поем М. Рильського «Жага» і М. Бажана «Данило Галицький» (київська художниця Є. Дмитрієва).

До 40-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції художники фарфору створили ряд декоративних блюд, ваз і сувенірів з портретами В. І. Леніна і сценами героїчної боротьби народу за владу Рад.

Великий вплив нових тем у розписі фарфору і піднесено урочиста їх трактовка були цілком закономірні в перше післявоєнне десятиріччя, коли з особливою силою відчувалася радість перемоги над чорними силами фашизму. Однак форма втілення цих тем значно відставала від змісту. Переважна більшість розписів виконувалася під впливом станкових видів мистецтва, живопису або графіки. Їм бракувало декоративності, відчуття специфіки матеріалу. Часто тематичний розпис претендував на самостійну роль, незалежну від об'ємної форми посуду і його утилітарного призначення. Відсутність художньої виразності підмінялася пишністю орнаменту.

Найбільш повно негативні тенденції в художньому фарфорі цього періоду проявилися

у формах і характері оздоблення тематичних ваз. Складні і еклектичні за формою, перенасичені різними пластичними елементами, рельєфом, розписами, золотом, вони нерідко виявляли брак художнього смаку. І хоча їм відводилося тоді немало місця на експозиціях художніх виставок та в музеях, випробування часом вони не витримали. Нині ми відмічаємо як варті уваги лише деякі по-справжньому декоративні вази, прикрашені народними майстрами В. Павленко, Г. Павленко-Черніченко, М. Тимченко, В. Клименко-Жуковою, вихідцями з с. Петриківки на Дніпропетровщині, відомого своїми прекрасними настінними розписами.

З перших післявоєнних років петриківчанки почали розписувати фарфорові вироби на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі. Прихід цих майстрів в українську художню промисловість відкрив нову яскраву сторінку її історії. Їх творчість стала переконливим прикладом невичерпних можливостей, які таїть в собі плідотворна праця талановитих народних умільців в умовах масового промислового виробництва.

Характерні особливості петриківського орнаменту — насиченість його фарб, своєрідність техніки виконання за допомогою тонких п'ястих штрихів, які чергуються з соковитими мазками, — виявилися цілком придатними для розпису фарфору. Вироби, прикрашені цим орнаментом, приваблюють своєю святковою нарядністю, яскраво вираженими народними і національними рисами. Їх можна розглядати зблизька, як мініатюри, оцінюючи художню виразність кожного мазка. Здала ж вони ваблять зір інтенсивною грою кольорових плям і добре вписуються в ансамбль сучасного інтер'єра. Все це створило їм широку популярність серед трудящих нашої країни і за кордоном.

У розпис ювілейних сервізів, декоративних ваз і блюд В. Павленко і В. Клименко-Жукова майстерно включали елементи радянської емблематики: п'ятикутні зірки, серп і молот.

На другому етапі розвитку українського художнього фарфору післявоєнного часу, який почався у 1957 р., в ньому відбуваються великі зміни, зумовлені всенародною боротьбою з надмірностями в архітектурі і мистецтві. Творчі зусилля художників фарфору влилися в нове русло. В основу своєї роботи вони поклали художньо-конструкторські і функціональні принципи. Проведення широ-

ких всесоюзних і республіканських нарад з питань оновлення асортименту, організація виставок декоративно-прикладного мистецтва, і зокрема виставки фарфору, забезпечують широкий обмін досвідом між підприємствами. Значну роль в цьому відіграє також художня рада ВІАЛЕГПРОМу (Всесоюзного інституту асортименту легкої промисловості і культури одягу), яка, починаючи з 1960 р., щорічно переглядає в Москві художню продукцію українських фарфорових заводів і подає їм свої рекомендації.

Велика робота була проведена не тільки по удосконаленню форм столового і чайно-кофейного посуду, але й по створенню нових видів начиння, яких раніше не було (прибори для сніданку, закусок, вареників та інші). Були внесені зміни в комплектування сервізів. З окремих предметів, які входили у сервізи, почали складати невеликі спеціальні прибори для однієї або двох персон. Гарнітур деяких спеціальних наборів посуду доповнили вазочкою для квітів.

В роботу над поновленням асортименту виробів активно включилися молоді митці, які у другій половині 50-х років закінчили спеціальні вищі і середні учбові заклади — Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва, Київське і Одеське художні училища та Миргородський керамічний технікум. В їх творчості багато сміливих рішень, новаторських прийомів.

Як і раніше, художники фарфору звертаються до традицій народної творчості, але тепер розуміння традицій стало глибшим. Вивчаючи спадщину народного мистецтва, вони відбирають в ній ті риси, які відповідають сучасному побуту і естетичним смакам радянських людей. Раніше художників цікавили переважно орнаментальні мотиви. Тепер вони почали вивчати також закономірності розвитку форми у народній кераміці.

Значним досягненням на шляху нових шукань був комплексний столово-кофейно-чайний сервіз «Баранівка—1958», створений випускником Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва І. Віцьком (рис. 109). І. Віцько йшов від форм гончарства. Він взяв за зразок звичайний український горщик. У його пружних обрисах, в максимальній опуклості стінок, у пластичному пов'язанні ніжки, тулуба, шийки і вінців художник знайшов якості, придатні для втілення у фарфорових виробах. При цьому він врахував природні властивості матеріалу,



Рис. 109. І. Віцько. Комплексний сервіз «Баранівка—1958». Баранівський фарфоровий завод. 1958 р. Музей Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва.

розуміючи, що більша щільність черепка і максимальна гладкість поверхні фарфору вимагають творчого переосмислення форми, точних пропорцій. Наслідком роботи була цілком нова сучасна форма, містка, лаконічна, красива. Сервіз І. Віцька мав яскраво виявлені національні риси, підкреслювані стриманим орнаментальним декором. Успіх його на вітчизняних і зарубіжних виставках показав плодотворність використання традицій народної формотворчості для фарфору. Їх почали застосовувати й інші митці.

Поєднання традицій з сміливим новаторством характерне для творчості багатьох художників Баранівського заводу. Про це свідчать такі моделі посуду, як кофейний сервіз «Юність» В. Ковальчука, чайно-кофейний сервіз М. Горбоконя (1960 р.), виконаний в техніці гарячого литва, чайно-кофейний сервіз «Конус» М. Назаренко, кофейний сервіз «Фонтан» О. Діброва (рис. 110), чайний сервіз «Радій» В. Спиці, чайний сервіз «Б-62» Д. Гоча, столовий сервіз «Волинь» А. Петро-

ва. Конструюючи їх, автори орієнтувалися на прості геометричні об'єми — циліндр і конус.

Уміле творче використання народних традицій і ясне розуміння завдань сучасності характеризують роботу художників Київського експериментального кераміко-художнього заводу. Моделі чайних і кофейних сервізів О. Сорокіна «Київ-1», «Київ-3» та десертного набору (1961 р.) мають красиві пропорції і національну форму. Винахідливістю і фантазією відрізняються його сувеніри та лікерні прибори. Творчо використовують надбання народної кераміки В. Польова та Л. Міт'яєва. Заслужують на увагу прибор для води Л. Міт'яєвої та прибор для вареників В. Польової. В основу моделі першого покладена форма глечика, другого — макітри і миски.

На початку 60-х років київські художники знаходять нові цікаві рішення композиції чайних та чайно-кофейних сервізів. Вони відмовилися від класичних пропорціональних співвідношень між окремими частинами форми посуду і сміливо надали їм активних си-



Рис. 110. О. Діброва. Чайник і чашка з чайного сервізу «Фонтан». Баранівський фарфоровий завод. 1965 р. Музей заводу.

луєтв. Такий чайний сервіз «Круглий» Л. Міт'яєвої (рис. 111) та комплексний сервіз С. Сапалової. Набагато різноманітнішим став також асортимент фарфору на інших заводах України. В Коростені нові моделі посуду належать А. Ружонковій, В. Ущатовському, М. Трегубову. Прибор для води А. Ружонкової подібний до глиняної баньки. Її прибор для пива не нагадує відомих виробів народної кераміки, але близький до них за простотою конструкції.

В Довбиші виділяються чайні сервізи «Промінь», «Труд», «Ранок», «Волинь» М. Коломійця; чайний сервіз «Груша» і набір для сніданку М. Соколової. Художник О. Ярош вдало застосовує народні форми для створення сувенірів.

У творчому активі Городницького фарфорового заводу протягом останнього десятиріччя було порівняно небагато нових форм посуду. Тут можна відмітити чайні сервізи «Г-59» та «Україна» О. Крижанівського і лікерний прибор В. Веретьохіна (1964 р.).

Полонський завод у поновленні асортименту відстав від інших. Пожвавлення роботи в цій галузі почалося тут на початку 60-х років. Колектив підприємства добився високої якості фарфорової маси. Виникненням красивих моделей чайного і кофейного посуду завод завдячує художникам О. Єрмоленку, В. Овчаренку, В. Горелюку, І. Джимі.

Отже, сучасний етап в розвитку українського художнього фарфору характеризується наполегливими пошуками нових форм посуду. Разом з тим триває робота по збагаченню палітри надглазурних і підглазурних фарб і люстр, що збільшує можливості декорування виробів.

В живописних цехах заводів були запроваджені поточні лінії для розфарбування виробів за допомогою аерографа та для оздоблення їх пересувною шовкотрафаретною декалькоманією. Ці заходи значно піднесли художній рівень масової продукції.

У творчості майстрів розпису появилася більше сміливих декоративних узагальнень. Скрупульозне виконання рослинного узору змінюється вільним рисунком та геометричними композиціями (рис. 110, 111, 112). Художники навчилися берегти білину фарфору. Особливу увагу вони звертають на піднесення кольорової насиченості розпису, збільшення виразності силуетів рисунка.

Творчо переосмислюючи традиції, митці створюють нові образи, в яких розкривають



Рис. 111. Л. Міт'яєва. Молочник з чайного сервізу «Круглий». Київський експериментальний кераміко-художній завод. 1961 р. Музей заводу.

ідеї сучасності. Навіть традиційні композиції петриківських узорів стали змінюватися відповідно до нового напрямку в мистецтві. В них появилася більше простору. Якщо раніше через трудомісткість виконання рисунками петриківчанок прикрашували лише унікальні вироби, дорогі сервізи та сувеніри, то останнім часом завдяки пересувній декалькоманії ними оздоблюють масову продукцію¹. Деколь повністю зберігає індивідуальну манеру автора.

¹ Новий прогресивний метод декорування фарфору за допомогою шовкотрафаретної пересувної декалькоманії був розроблений на Ленінградському заводі ім. Ломоносова в 1959 р. Нині її виробляють на Дулівському заводі в РРФСР, а на Україні — на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі.

Рис. 112. П. Щербоніс. Розпис столового сервізу «Пляма» (Форма І. Віцька). Баранівський фарфоровий завод. 1964 р. Музей заводу.





Рис. 109. І. Віцько. Комплексний сервіз «Баранівка—1958». Баранівський фарфоровий завод. 1958 р. Музей Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва.

розуміючи, що більша щільність черепка і максимальна гладкість поверхні фарфору вимагають творчого переосмислення форми, точних пропорцій. Наслідком роботи була цілком нова сучасна форма, містка, лаконічна, красива. Сервіз І. Віцька мав яскраво виявлені національні риси, підкреслювані стриманим орнаментальним декором. Успіх його на вітчизняних і зарубіжних виставках показав плодотворність використання традицій народної формотворчості для фарфору. Їх почали застосовувати й інші митці.

Поєднання традицій з сміливим новаторством характерне для творчості багатьох художників Баранівського заводу. Про це свідчать такі моделі посуду, як кофейний сервіз «Юність» В. Ковальчука, чайно-кофейний сервіз М. Горбоконя (1960 р.), виконаний в техніці гарячого литва, чайно-кофейний сервіз «Конус» М. Назаренко, кофейний сервіз «Фонтан» О. Діброва (рис. 110), чайний сервіз «Радій» В. Спиці, чайний сервіз «Б-62» Д. Гоча, столовий сервіз «Волинь» А. Петро-

ва. Конструюючи їх, автори орієнтувалися на прості геометричні об'єми — циліндр і конус.

Уміле творче використання народних традицій і ясне розуміння завдань сучасності характеризують роботу художників Київського експериментального кераміко-художнього заводу. Моделі чайних і кофейних сервізів О. Сорокіна «Київ-1», «Київ-3» та десертного набору (1961 р.) мають красиві пропорції і національну форму. Винахідливістю і фантазією відрізняються його сувеніри та лікерні прибори. Творчо використовують надбання народної кераміки В. Польова та Л. Мітяєва. Заслужують на увагу прибор для води Л. Мітяєвої та прибор для вареників В. Польової. В основу моделі першого покладена форма глечика, другого — макітри і миски.

На початку 60-х років київські художники знаходять нові цікаві рішення композиції чайних та чайно-кофейних сервізів. Вони відмовилися від класичних пропорціональних співвідношень між окремими частинами форми посуду і сміливо надали їм активних си-



Рис. 110. О. Діброва. Чайник і чашка з чайного сервізу «Фонтан». Баранівський фарфоровий завод. 1965 р. Музей заводу.

луєтєв. Такий чайний сервіз «Круглий» Л. Мітєвої (рис. 111) та комплексний сервіз С. Сарапової. Набагато різноманітнішим став також асортимент фарфору на інших заводах України. В Коростені нові моделі посуду належать А. Ружонковій, В. Ущатовському, М. Трегубову. Прибор для води А. Ружонкової подібний до глиняної баньки. Її прибор для пива не нагадує відомих виробів народної кераміки, але близький до них за простою конструкцією.

В Довбиші виділяються чайні сервізи «Промінь», «Труд», «Ранок», «Волинь» М. Коломійця; чайний сервіз «Груша» і набір для сніданку М. Соколової. Художник О. Ярош вдало застосовує народні форми для створення сувенірів.

У творчому активі Городницького фарфорового заводу протягом останнього десятиріччя було порівняно небагато нових форм посуду. Тут можна відмітити чайні сервізи «Г-59» та «Україна» О. Крижанівського і лікерний прибор В. Веретьохіна (1964 р.).

Полонський завод у поновленні асортименту відстав від інших. Пожвавлення роботи в цій галузі почалося тут на початку 60-х років. Колектив підприємства добився високої якості фарфорової маси. Виникненням красивих моделей чайного і кофейного посуду завод завдячує художникам О. Ермоленку, В. Овчаренку, В. Горелюку, І. Джимі.

Отже, сучасний етап в розвитку українського художнього фарфору характеризується наполегливими пошуками нових форм посуду. Разом з тим триває робота по збагаченню палітри надглазурних і підглазурних фарб і люстр, що збільшує можливості декорування виробів.

В живописних цехах заводів були запроваджені поточні лінії для розфарбування виробів за допомогою аерографа та для оздоблення їх пересувною шовкотрафаретною декалькоманією. Ці заходи значно піднесли художній рівень масової продукції.

У творчості майстрів розпису появилася більше сміливих декоративних узагальнень. Скрупульозне виконання рослинного узору змінюється вільним рисунком та геометричними композиціями (рис. 110, 111, 112). Художники навчилися берегти білину фарфору. Особливу увагу вони звертають на піднесення кольорової насиченості розпису, збільшення виразності силуетів рисунка.

Творчо переосмислюючи традиції, митці створюють нові образи, в яких розкривають



Рис. 111. Л. Мітєва. Молочник з чайного сервізу «Круглий». Київський експериментальний кераміко-художній завод. 1961 р. Музей заводу.

ідеї сучасності. Навіть традиційні композиції петриківських узорів стали змінюватися відповідно до нового напрямку в мистецтві. В них появилася більше простору. Якщо раніше через трудомісткість виконання рисунками петриківчанок прикрашували лише унікальні вироби, дорогі сервізи та сувеніри, то останнім часом завдяки пересувній декалькоманії ними оздоблюють масову продукцію¹. Деколь повністю зберігає індивідуальну манеру автора.

¹ Новий прогресивний метод декорування фарфору за допомогою шовкотрафаретної пересувної декалькоманії був розроблений на Ленінградському заводі ім. Ломоносова в 1959 р. Нині її виробляють на Дулівському заводі в РРФСР, а на Україні — на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі.

Рис. 112. П. Щербоніс. Розпис столового сервізу «Пляма» (Форма І. Віцька). Баранівський фарфоровий завод. 1964 р. Музей заводу.



Святковою нарядністю приваблюють тарілки, прикрашені шовкотрафаретною деколю, виконаною за рисунками В. Клименко-Жукової. Новий вид декалькоманії дає можливість вільно пересувати малюнки («ліпки») на поверхні фарфору. Користуючись цим, В. Павленко сміливо зміщує їх, будуючи композицію декора на асиметричній основі.

Разом з петриківськими майстрами над рисунками для пересувної шовкотрафаретної декалькоманії з успіхом працюють київські художники І. Можейко, С. Сарапова, В. Лапін; баранівські — А. Діброва; коростенські — І. Ткаченко, В. Ружонкова; городницькі — І. Хоменко.

Нові риси розпису яскраво виступають у творчості баранівських митців. З кінця 50-х років їх рисунки відзначаються лаконічною трактовкою теми, енергичним силуетом, соковитими яскравими барвами. Насамперед це стосується робіт І. Віцька, одного з найталановитіших майстрів українського фарфору. Він створив декілька варіантів розпису комплектного сервізу «Баранівка—1958». Дуже вдалий його рисунок «Плахта». Цей простий орнаментальний мотив, органічно поєднаний з формою предметів, цілком відповідає специфіці фарфору, хоч і споріднений типом узору з народним ткацтвом. В оздоблення виробів І. Віцько сміливо вводить декоративно трактовані пейзажні мотиви (чайний і кофейний сервізи «Жовтень», «Парус»). Розпис сервізу «Гуцульський» являє собою вільну живописну імпровізацію декоративного характеру з елементами пейзажу.

В оформленні посуду Баранівки ввійшли також петриківські узори. Значну данину їм віддали художники В. Щербоніс і З. Мосійчук. В. Щербоніс уміє творчо підійти до

використання художньої спадщини, і вона розкриває митцю таємниці національного колориту, ритму, способи побудови декоративної форми. Народне мистецтво підказало Щербонісу найбільш економні засоби прикрашення фарфорових виробів. Так, у 1964 р. в оздобленні чайного сервізу він досяг великої художньої виразності за допомогою лише червоних і чорних смужок, які, місцями потовщуючись, створюють хвилястий пульсуючий узор. Свіжий за задумом і дуже простий у виконанні його декор «Пляма» на столовому сервізі І. Віцька (рис. 112). Новаторський характер мають рисунки для кофейних і чайних сервізів Л. Діброви.

Багато нових цікавих рисунків для столового посуду створили художники Коростенського заводу. Насамперед слід відзначити роботи В. Нерек'яна, який у 1957 р. переїхав з Баранівки в Коростень. Ніколи не повторюючись, він для кожної тарілки, вазочки чи предмета туалетного набору знаходить оригінальні розв'язання декора. Майстерно застосовують різноманітні технічні прийоми оздоблення масового посуду художники А. Архієреєв, А. Хитько, М. Трегубов, І. Ткаченко, Л. Коцюбинська, А. Ружонкова. А. Ружонкова — тонкий знавець декоративних властивостей матеріалу. Веселий, святковий вигляд її прибору для пива в значній мірі створюється простим рисунком, побудованим на ритмі червоних і синіх кілець (рис. 113).

На Довбиському заводі новий напрямок у декоруванні фарфору утвердився на початку 60-х років. Майстри художнього розпису глибоко відчували принадливість лаконічного узору. М. Воєнкова, М. Коломієць, Н. Луганько стали вільно розмішувати рисунки на поверхні виробів, часто порушуючи симетрію.

Чимало вдалих сучасних рисунків, признаних для прикраси чайних, кофейних сервізів та предметів широкого вжитку, належать митцям Городницького і Полонського заводів В. Хоменко, І. Рудич, Г. Мойсеєвій, К. Кравченко, В. Овчаренко.

Крім декорування масової продукції художники створювали багато сувенірів та унікальних живописних робіт на відзначення пам'ятних дат. Оригінальним є розпис лікерника, присвячений пам'яті Т. Г. Шевченка, київського художника В. Лапіна (шифр скомпоновано у вигляді орнамента на українському рушнику).

Велику групу складають твори з фарфору, оздоблені тематичними зображеннями. Харак-

Рис. 113. А. Ружонкова. Прибор для пива. Коростенський фарфоровий завод. 1963 р. Музей заводу.



терно, що в декоративних вазах і блюдах стали успішно застосовувати підглазурний розпис солями металів. У надглазурному розписі переважає вільна широка техніка письма. Серед кращих робіт цієї групи слід назвати вази і декоративні блюда та тарілки коростенських митців — подружжя Трегубових. Тематичні блюда В. Трегубової «Сівач» і «20-річчя перемоги» приваблюють людяністю, глибоким філософським змістом. Високими художніми якостями відзначаються вази «Сестри», «20-річчя звільнення Києва», «150-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка», виконані М. Трегубовим.

Значні успіхи, досягнуті у створенні нових моделей і декоруванні фарфору, збільшили попит на нього, що було однією з причин розширення його виробництва. У 1965 р. стали до ладу нові фарфорові заводи у Полтаві, Бориславі, Сумах і Тернополі. Колективи їх спираються на досвід, здобутий старими українськими підприємствами. Для налагодження художньої роботи на Полтавський фарфоровий завод переїхав з Баранівки І. Віцько, а на Бориславський — В. Ковальчук і Б. Щербоніс.

Велике місце в сучасному українському фарфорі займає фарфорова пластика. На першому етапі післявоєнного періоду розвитку фарфору вона все ще була близькою до станкової скульптури, окремі представники якої охоче створювали моделі для фарфору. Поширення набули фарфорові бюсти В. І. Леніна роботи Ю. Білостоцького, двофігурна композиція «К. Маркс і Ф. Енгельс» Ю. Білостоцького і Є. Фрідмана та бюсти Т. Г. Шевченка та І. Я. Франка роботи М. Вронського. В першій половині 50-х років розпочалася творча діяльність відомих нині майстрів фарфорової скульптури В. Щербини, О. Крижанівського, Т. Крижановської, В. Покосовської, С. Болзан. Для їх творчості характерне широке коло тем, взятих з сучасного життя, історії і фольклору. Серед кращих робіт того часу можна назвати «Садко» В. Щербини, «Тарас Бульба на коні» і «Балерина Уланова» О. Крижанівського, «Дівчина з собакою» С. Болзан та «Кіт і повар» М. Беляєва.

Новий етап у розвитку української фарфорової скульптури почався з кінця 50-х років. У ній стали домінувати декоративні тенденції, що, однак, не послабило уваги митців до відображення людини, її внутрішнього світу. Навпаки, вони намагаються відтворити все більш тонкі нюанси її почуттів і переживань.

Про це свідчать скульптурні вироби майже кожного фарфорового заводу.

З Київським експериментальним кераміко-художнім заводом пов'язана творчість скульпторів В. Щербини, О. Жникруп, О. Рапай, Є. Молдаван.

В. Щербина — художник широкого творчого діапазону. Перш за все його цікавлять казково-літературна тематика і анімалістичний жанр. В роботах В. Щербини ожили, наприклад, герої літературної казки П. Єршова «Горбоконики». З ними в його творчість увійшло нове розуміння фарфорової пластики, декоративне начало. Література і народна пісня не раз давали натхнення художникові. Сповнені тонкого гумору гоголівські персонажі В. Щербини «Дяк і Солоха» та «Іван Іванович і Іван Никифорович». Поряд з цим скульптор пробує свої сили в роботі над героїчними темами, зокрема в композиціях «Назар Стодоля» та «Дано наказ» (на тему відомої комсомольської пісні), не позбавлених, на жаль, театралізації і манірності.

В. Щербина створив ряд вдалих жіночих образів. В скульптурах «Дуняша», «Сусідка» (рис. 114), «Дівчина з ромашками» показані різні сторони дівочого характеру — юний запал і ніжна мрійливість. Серії статуеток «Вода» властиві декоративність і лаконічність форми. В деяких роботах цієї серії, особливо в статуетці «Жага», скульптор досягає глибокого реалістичного розкриття образу і конструктивної побудови форми.

Головний герой творів Оксани Жникруп — молода сучасна жінка. В своїх статуетках вона вдало відтворює мрійливість закоханої дівчини («Любить — не любить?»), душевне піднесення танцюристки («Узбецький танець»), кокетливість («Біла дзеркала»), щастя молодої актриси, яка вперше переживає визнання свого таланту («Дебют»).

В залежності від завдань психологічної характеристики скульптор по-різному трактує форму: то уважно проробляє її в деталях («Сумна дівчина»), то узагальнює до монументальності («Ярославна»), то, розраховуючи на доповнення розписом, залишає окремі місця ледве наміченими («На пляжі», «Біля води»).

Різностороннім майстром показала себе О. Рапай. В зображенні сучасності вона віддає перевагу темам театрального життя. О. Рапай створює серії статуеток «Цирк», «Джаз», «Кубинці», складаючи з них надзвичайно виразні і колоритні групи і мізансцени.

Запам'ятовуються її «Клоун», «Ілюзіоніст» та фігурка французького міма Марселя Марсо. В окремих творах О. Рапай («Пляжниця», «Модниця») уважна спостережливість митця стає джерелом створення гострих сатиричних образів. Скульптора цікавить також національний типаж України, який вона часто трактує в гумористичному плані («Гандзя» (рис. 115), «Баба Палажка», «Баба Параска», «Галичанка», «Харків'янка», «Свекруха», «Невістка» та інші). Розпис статуеток О. Рапай, виконаний А. Калугою, свідчить про добре розуміння задуму скульптора і тонке відчуття кольорової гармонії.

Серед творів київських скульпторів слід згадати також роботу Є. Молдаван («Там дівчина воду брала») та шаржоване зображення Л. Івковською відомого американського піаніста Вена Клайберна. Яскравою образністю характеризуються окремі твори коротенького скульптора В. Трегубової. Вона правдиво відображує навколишнє життя, потикує кращі почуття і поривання людини. Її дипломна робота — скульптура для фонтану «Щасливе дитинство» сповнена невичерпного оптимізму. З того часу радість життя стала лейтмотивом її творчості. В. Трегубова любить об'єднувати свої роботи в серії. Всі вони доповнюють одна одну, розкриваючи спільну тему. Вже її рання серія — «Українське весілля» показала уміння автора створювати типові характери (рис. 116).



Рис. 114. В. Щербина. Сусідка. Київський експериментальний кераміко-художній завод. 1961 р. КДМУНДМ.

В. Трегубова з однаковим успіхом працює в сатиричному і ліричному жанрах. Гротескне трактування образів у серії «Наші будні» поступилося місцем привабливим, життєрадісним героям серії «Люди колгоспного села», сумна заглибленість «Наймишки», тонка задушевність двофігурних композицій «Пісня», «На полонині» змінюються бадьорими, задириливими нотами «Сорочинської ярмарки».

Декоративні якості матеріалу, багаті можливості різних видів його розфарбування В. Трегубова ставить на службу образній характеристиці. Ліризм її серії «Дівоча краса», статуетки «Віночок», «Лебедиця», творів, виконаних за мотивами поезій Т. Г. Шевченка «Мати молодая», «Бандурист», та ряду інших робіт у значній мірі зумовлений умілою декоративною трактовкою форми, цільністю силуета, ритмічною плавністю руху фігур.

Українська фарфорова скульптура все більше і більше входить у побут народу. Вона прекрасно «грає» в ансамблі сучасного міського і сільського інтер'єра, і, враховуючи це, митці почали робити ряд скульптур більш монолітними, компактними, уміло підкреслюючи декоративність матеріалу розписом.

Проте, говорячи про наростання декоративних тенденцій, слід підкреслити, що нерідко деякі скульптори нехтують законами пластичної побудови форми. Тому в багатьох творах можна помітити надзвичайно упро-



Рис. 115. О. Рапай. Гандзя. Київський експериментальний кераміко-художній завод 1962 р. КДМУНДМ.



Рис. 116. В. Трегубова. Молоді (з серії «Українське весілля»). Коростенський фарфоровий завод. 1959–1963 рр. КДМУНДМ.

щену, гранично заглажену форму, яка значно збіднює образ. Цього, на жаль, не уникли навіть такі провідні майстри, як В. Щербина, О. Рапай, В. Трегубова.

Недоліком сучасної фарфорової пластики є також занедбання анімалістичного жанру. В цій галузі працюють лише декілька скульпторів Городницького і Коростенського заводів. Городницький завод масовим тиражем випускає «Козу» О. Крижанівського і «Лань» П. Дудчака. З робіт П. Дудчака слід відзначити монументальну за формою скульптуру «Білий ведмідь». Широкою популярністю користується випущений Коростенським заводом декоративно трактований «Коник» С. Трегубова.

Отже, фарфорові підприємства України проводять велику творчу роботу. Вона спрямована перш за все на піднесення художнього рівня масової продукції, яка щоденно входить в побут радянських людей і покликана виховувати в них естетичні смаки. Зміцнення зв'язку фарфору з життям народу є запорукою його дальшого розвитку.

ФАЯНС

Виробництво художньо-побутового фаянсу зосереджено на Україні в основному на двох підприємствах: Будянському фаянсовому заводі «Серп і молот» біля Харкова та Кам'яно-Бродівському на Волині. Протягом довгого часу вони випускали продукцію старих фасонів — столові сервізи «Англійський манжет», «Грань», «Гладкий», піали, молочники, цукерниці, пловниці, а також маснички у вигляді натуралістично трактованих тварин, птахів та овочів (баранів, качок, голубів, груш, помідорів тощо). Весь цей посуд оздоблювався ручним розписом, відведенням, друком, деколлю, аерографом, а іноді і тематичними малюнками на сюжети народних пісень та поговірок.

Одна з перших тематичних композицій на фаянсі була присвячена пам'яті В. І. Леніна. У 1924 р. художник Будянського заводу П. Губічев створив меморіальну тарілку, на дні якої помістив портрет вождя з написом: «1870—1924 г. Ленин умер, но заветы его живы». Зображення і напис були виконані способом одноколірного друку. Чорне криття на вінцях тарілки і червона стрічка навколо зображення надавали тарілці траурно-урочистого настрою.

В тому ж році ряд тематичних зображень на фаянсових виробах Будянського заводу створили художники — педагоги Межигірського керамічного технікуму. Їх агітаційні тарілки з лозунгами експонувались у 1925 р. на Міжнародній виставці декоративного мистецтва в Парижі (рис. 117).



Рис. 117. Агіттарілка. Межигірський керамічний технікум. 1925 р.

Цікавий рисунок «Червона кіннота» виконав на круглому блюді за допомогою аерографа через трафарет художник П. Мусієнко. Йому вдалося добре відтворити героїку громадянської війни. Були й інші роботи такого типу, зокрема на індустріальні теми. В експериментальному порядку вони впроваджувалися в масове виробництво на Будянському фаянсовому заводі. Так, на сервізному блюді фасону «Грань» П. Мусієнко зобразив Межигірський художньо-промисловий технікум, вкомпонувавши в рисунок напис «Межигір'я». Досить цікавим є його розпис блюда під назвою «Паровоз», у динамічній композиції та колориті якого відчувається дух нашої епохи. Рисунок розміщували здебільшого на дні та вінцях блюд і тарілок.

Видатним майстром тематичного розпису був художник-педагог Миргородського керамічного технікуму І. К. Українець — автор цікавих агітаційних композицій на фарфорі. Свій багатий досвід і знання І. Українець щедро передавав молоді. Один із його вихованців художник М. Матвієв у 1929 р. розписав ряд фаянсових блюд Будянського заводу. Зображення «Ленін — творець революції» виконано в техніці аерографа червоним кольором (два тони). В ньому в алегоричних та символічних образах розкривається широка тема індустріалізації, колективізації, електрифікації. В другій роботі М. Матвієва — «Радянська держава» дано алегоричне зображення встановлення Радянської влади в країні. Як колорит, так і композиція надають творів оптимістичного звучання.

Певних успіхів було досягнуто у розписі продукції масового виробництва. Проте давалася взнаки стара шкідлива традиція нехтувати специфікою матеріалу.

З Підмосков'я на Будянський завод прибули майстер-живописець О. Базлов, вже згаданий гравер П. Губічев та інші. Не один десяток років віддали вони оздобленню фаянсового посуду, виконуючи здебільшого натуралістично трактований орнамент рослинного характеру. Іноді способом друку вони відтворювали цілі сцени на сюжети із українського фольклору та літератури. До таких робіт належить мілка тарілка, на дні якої П. Губічев зобразив чумака з волами, що проходить селом. На вінцях у картушах зображені краєвиди України та портрети видатних письменників: І. П. Котляревського, Т. Г. Шевченка, М. В. Гоголя, В. Г. Короленка. Тарілка випускалася масовим тиражем.

Віртуозним майстром пензля був О. Базлов. Його довголітній практичний досвід у створенні квіткового орнаменту був з успіхом використаний у Київській експериментальній лабораторії, де він працював з 1934 р.

Перші художники-професіонали Будянського заводу П. Мусієнко та П. Іванченко в 30-х роках працювали в основному над художнім оформленням масового фаянсу. П. Іванченко, М. Цівчинський та Б. Сандомірська є авторами ряду мотивів переважно квіткового характеру для підглазурного друку, який на той час досить широко впроваджувався у виробництво.

Відомим будянським майстром розпису посуду був Казимир Хмілевський, який перейшов сюди в 30-х роках з Баранівського заводу і працював інструктором у живописному цеху. Його роботи відзначаються завершеністю та строгістю кольорових рішень, розрахованих на контраст чорного декору і білого тла посуду. Елементи декору доповнювалися золотом, що надавало виробам нарядності. Широкою популярністю користувалися його рисунки чорних тюльпанів та троянд.

З 1925 по 1961 р. на заводі плідно працювала художниця Л. Кондратенко. Її соковиті, багатобарвні квіткові орнаменти широко вживалися для прикраси масових виробів. У післявоєнний період Л. Кондратенко перша серед художників звертається до надбань народного мистецтва. Правда, роботи її нерідко перевантажені елементами декору та перенасичені кольором.

Велика заслуга в підготовці кадрів для керамічної промисловості належить Миргородському керамічному технікуму — найстарішому учбовому закладу Радянського Союзу в галузі кераміки. В післявоєнний час його випускники разом з вихованцями Одеського художнього училища відіграли провідну роль у розвитку фарфоро-фаянсової промисловості на Україні.

У 50-х роках художники все більше звертаються до традицій українського народного мистецтва, починають відходити від натуралістичної пасивної трактовки рослин та квітів. Але в їх роботах ще помітні перевантаження декором, нагромадження елементів, взятих здебільшого з народної вишивки і трактованих без урахування специфіки матеріалу.

Під впливом Київського експериментального кераміко-художнього заводу, де пра-

цюють петриківчанки, в художньому оформленні фаянсу проявляються петриківські узори. Однак основним джерелом народних мотивів була Полтавщина.

Серйозним недоліком розвитку українського фаянсу є відставання зі створенням нових фасонів посуду. Тільки з 1956 р. з приходом на виробництво скульптора Ю. Піманкіна становище починає змінюватися. Взявши за основу форми дореволюційного сервізу «Гладкий» і значно збагативши їх пропорціями та лініями силуету, характерними для народної кераміки, він створив один з перших столових фаянсових сервізів «Український» (рис. 118). Ця перша спроба дала поштовх до виникнення сучасних форм і оновлення майже всього асортименту фаянсового посуду. Появляються нові форми куманців А. Мірошниченка та Ю. Піманкіна, столовий сервіз, миски та глечики І. Гончаренка, вази та туалетні набори Г. Кломбіцької, набір для пиття Ю. Піманкіна та багато інших виробів, в яких використовуються традиції народної кераміки, перш за все гончарства Полтавщини. Правда, нерідко художники ще перебувають у полоні народних форм і застосовують їх не досить вдало. Названі роботи страждають грубоватістю, в них не використані властивості фаянсу як художнього матеріалу.

Бажаючи пристосувати техніку майолікового розпису для фаянсу, художники за ідеєю завідуючої Київською експериментальною керамічною майстернею Н. Федорової почали практикувати два прийоми нанесення ангобів: за допомогою гумової груші, як на майолікових виробках, та пензлем. Найкращі наслідки в застосуванні ангобазу на фаянсі дала фляндрівка на невеликих сувенірах. Особливо цікаві у цьому відношенні роботи Г. Чер-

нової та Р. Тимін, але, на жаль, вони мають експериментальний характер.

Технікою ангобазу добре володіє один із провідних художників, вихованець Миргородської школи М. Ніколаєв. Він поєднує ангоби з солями металів, що допомагає досягти тональної м'якості декору, сприяє його органічному злиттю з формою посуду (рис. 119).

Нині на Будянському заводі існує ангобне відділення, де оздоблюються миски різних розмірів, набори для вареників, для води та молока, вазочки для квітів, статуетки.

У 50-х роках група художників заводу виросла у великий творчий колектив, який не тільки створює взірці для масового виробництва, але й працює над тематичними роботами.

Це — великі декоративні вази, здебільшого присвячені ювілейним датам, блюда, миски та куманці. Цікаве декоративне блюдо І. Сеня, виконане до 300-річчя воз'єднання України з Росією, яке виготовлялося масовим тиражем у 1954 р. На одній із його ваз бачимо урочисту композицію, присвячену 40-річчю Великого Жовтня. У 1957 р. І. Сень втілює на куманці тему 40-річчя створення УРСР.

Художник М. Ніколаєв є автором композиції «10-річчя перемоги радянського народу над фашистською Німеччиною у Великій Вітчизняній війні». На другій вазі він увічнив героїчний образ підпільниці з Полтавщини Лялі Убийвовк.

Група художників у складі М. Ніколаєва, П. Пяніди та Ю. Піманкіна створила цікаву ювілейну вазу під назвою «Від індустріального Харкова — місту-герою Києву», виготовлену до 20-річчя звільнення столиці України від німецько-фашистських загарбників. По-

Рис. 118. Ю. Піманкін. Столовий сервіз «Український». Декор. Будянський фаянсовий завод. 1957 р. Музей заводу.





Рис. 119. М. Николаєв. Куманець. Розпис солями і ангобами. Форма А. Мірошніченка. Будянський фаянсовий завод. 1960 р. Музей заводу.

боках вази як символи міст зображені пам'ятники Богдану Хмельницькому у Києві і Т. Г. Шевченку у Харкові. Між ними вміщено добре вкомпонований український орнамент та написи.

Майстри фаянсу широко відзначають ювілейні дати М. В. Гоголя, Т. Г. Шевченка. В 1964 р. в їх творчість увійшла тема освоєння космосу (кофейний сервіз «Космос»). Визначне місце займає образ вождя революції, творця Радянської держави великого Леніна.

Шукаючи засобів для виявлення властивих фаянсу естетичних якостей, художники розробляють ряд нових технічних прийомів: штампи з кольоровим припорошенням (рис. 120), розпис солями та окислами металів та підглазурними кольоровими олівцями.

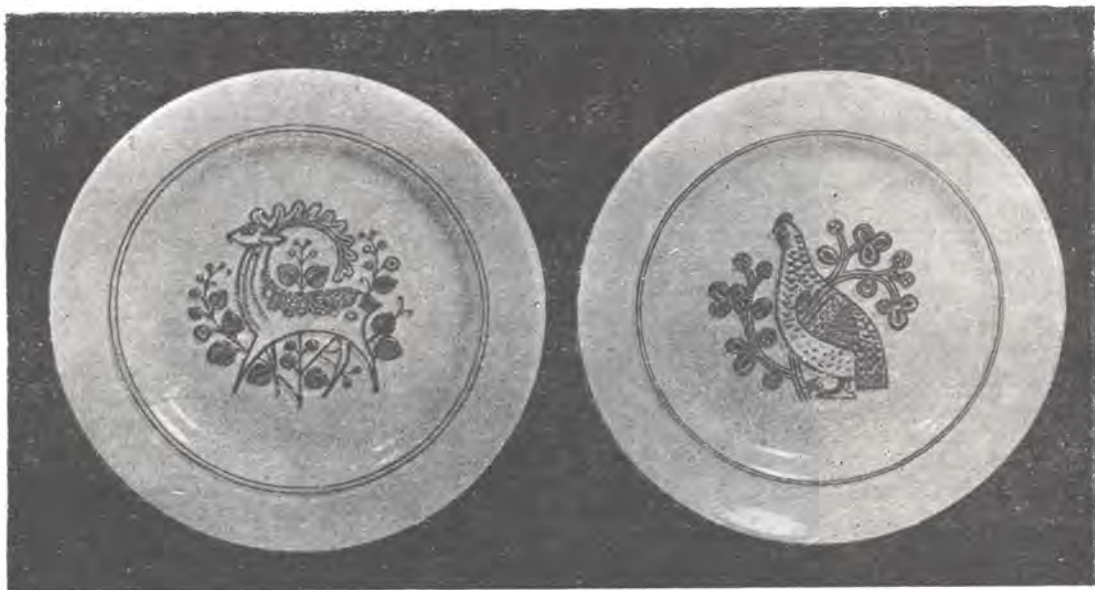
В 1960 р. на Будянському заводі почали виробляти скульптуру малих форм. Перші спроби увінчалися хорошими наслідками. Заслужують на увагу романтичний образ дівчини в статуетці «Вітерець» Г. Коломбіцької та гротескно трактовані фігурні сільниці і перечниці Ю. Піманкіна та М. Ніколаєва.

Фаянсовий завод у Кам'яному Броді довго користувався старими, дореволюційними формами посуду. В його оздобленні переважав квітковий барвистий орнамент, виконаний широким довільним мазком (рис. 121). Поряд з ручним розписом застосовувався машинний засіб декорування аерографом та друком.

В 30-х роках у Кам'яному Броді працював художник О. Ярош, який створював взірці для масової продукції і окремі тематичні композиції. Однією з них була невелика ваза, присвячена 20-річчю Жовтневої революції, з портретом відомого льотчика-героя Байдукова. Крім О. Яроша зразки для виробництва створювали майстри розпису О. Романовський та Ф. Марголян.

У післявоєнні роки на заводі була організована художня лабораторія. В результаті її діяльності набагато поліпшився асортимент продукції. Зокрема, починається випуск по-

Рис. 120. М. Николаєв. Тарілки «Олень» і «Рябчик». Штмп з припорошенням. Будянський фаянсовий завод. 1964 р. Музей заводу.



суду за чудовими взірцями А. Мікеєвої та Й. Вольського (рис. 122).

Отже, в цілому фаянсова промисловість України перебуває на піднесенні. Колективи заводів успішно працюють над створенням нових художніх форм і оздобленням виробів, вносячи свій вклад у розвиток вітчизняного декоративно-прикладного мистецтва.

КЕРАМІКА

Радянський уряд створив усі умови для відродження старовинного виду мистецтва—кераміки. З метою кращої організації праці наприкінці 20-х років почалося кооперування гончарів. Так виникли відомі керамічні артілі у Василькові, Дибинцях та Цвітній на Київщині, Бубнівці на Поділлі, Опішні на Полтавщині.

У 1935 році при музеї українського народного мистецтва в Києві було організовано керамічну майстерню. Художники П. Іванченко та П. Мусієнко очолили в ній групу митців з народу (С. Пучко, брати Гарасименки, І. Гончар, М. Приймаченко та інші). Роботи їх отримали високі оцінки на радянських і закордонних виставках.

Найвидатнішим представником цього колективу був Іван Тарасович Гончар. Глибоко вивчаючи особливості народної іграшки, володіючи пластикою форми, він створив виразні керамічні статуєтки. На багатьох виставках експонувалися сатиричні багатофігурні твори «Один з сошкою — семеро з ложкою», «Пани втікають», «Піп та Балда», що отримали назву об'ємної карикатури, а також роботи, що відбивали тогочасну дійсність: «Кіннота Будьонного», «Молодь танцює» та інші.

Брати Гарасименки яскравим розписом, властивим гончарству їх рідного села Бубнівки, прикрашували декоративні блюда, сервізи та набори, які на багатьох радянських та закордонних виставках виділялися красою своїх силуетів та соковитими барвами. Вони виготовляли також кахлі, оздоблені бубнівським рослинним орнаментом.

Почалася плідна робота в старих осередках українського гончарства. Великих успіхів досягли майстри Дибинців.

Миски, дзбанки, тикви, макітри, вкриті білою, інколи рожевою або червоною поливою, на якій розміщувалися рясні рослинні та геометричні орнаменти, користувалися широ-



Рис. 121. Миска. Трафарет, ручний розпис. Фаянсова фабрика в Кам'яному Броді. 1920 р.

кою популярністю. Ці вироби і нині виготовляють у селі. Народні умільці Г. Гарнага, А. Старцьовий, що створили чудові зразки кераміки, прийняті в Спілку радянських художників України.

По всій Україні славляться майстри Василькова, Гнильця. Кераміка кожного із цих осередків як кольором, так і технікою різку-

Рис. 122. А. Мікеєва. Миски. Підглазурний розпис. Фаянсовий завод у Кам'яному Броді. 1965 р. Збірка заводу





Рис. 123. Миска. С. Постав-Муки Полтавської області. Переяславський краєзнавчий музей.

вання нагадує дибинецьку, однак відрізняється власною системою розпису. Вироби Василькова мають рясні рослинні орнаменти з характерними густими кривулями, схожими на вужики, композиція їх порівняно спокійна. Часто на мисках зображений пишний півень або сорока. Гнилецькі вироби виділяються великими розмашисто введеними рослинними мотивами на червоному тлі.

В 1929 році почала працювати відома керамічна артіль (нині фабрика) «Червоний керамік» в Опішні на Полтавщині, яка об'єднала прекрасних майстрів і своїми виробами — побутовим посудом, декоративними вазами, куманцями, іграшками — здобула собі широку популярність та визнання. Зусиллями двох поколінь митців в Опішні склалася оригінальна система розписів, яка найбільш яскраво проявилася в творчості М. Каші, О. Селюченко, М. Тягун та інших.

Сучасний орнамент виробів складають чепурні рослинні мотиви, виконані технікою різкування, з зображенням птахів та звірів. Прикрасою побуту стали мальовані полтавські дзбанки, барильця, вази.

Стримані, стрункі, класично довершені розписи виробили митці с. Постав-Муки на Полтавщині. На червоному черепку миски чи полумиска, не вкриваючи його ангобою, вони створюють фляндровані мотиви — квітку, овес, хмелики. Ці елементи обрамлені кількома білими смужками (рис. 123);

Особливо багаті цінними глинами, які служать сировиною керамічним заводам, Харківщина та Донеччина. Улюбленою манерою майстрів Ізюма, Валок, Нової Водолаги, Йовсуга та інших осередків гончарства є традиційне покриття тикв, глечиків, дзбанків зеленою або бурою поливою з крупними зернинами окисів міді чи марганцю, які, пливучи у вогні, утворюють м'які вертикальні затіки. О. Бутко з Ізюма — автор різноманітних за формами тонкостінних тикв, дзбанків, вміло прикрашених цим способом. Є. Зміївський обливає посуд з лицьової сторони темною глиною і на цьому фоні виводить білі риси, цятки, лінії, що сплітаються в стрункі орнаментальні смуги.

Славиться художньою керамікою Поділля (Вінницька, Хмельницька та Тернопільська області). Вироби його відзначаються різноманітними оригінальними формами і оздобленням.

У найвизначнішому осередку Східного Поділля Бубнівці у фляндрованому обрамленні знаходимо виконані різком великі зображення рослин, квітів, гілок, а також вільно розміщені кучері, листки, виноградні грона, створювані відомими митцями братами Яковом та Якимом Гарасименками, І. Гончаром, П. Гончаром. Виготовлені ними тонкостінні барильця і дзбанки, тикви і горнята, миски і полумиски, свічники та іграшки, куманці і вазки яскраво-червоного кольору вкривають впевнено покладені рясні рослинні прикраси (рис. 124).

В розписах мисок відрізняємо дві композиційні схеми: вертикальну (звичайно зображується рослина, від якої розходяться гілки і листки) та центральну, при якій довкола середини симетрично розташовані гілки, листки, квіти тощо.

Місто Бар Вінницької області в передвоєнні роки славилася різнобарвними мисками, дотепними фігурками та іграшками, що в гротесковому вигляді зображували пана чи лихваря. Полив'яні дзбанки, миски, тикви, плесканці, підвазонники, миски та тарілки тут мали червоний черепок, вкритий шаром білої глини — «побілки». Стінки глечиків та баньок здебільшого оздоблені смугами арок, зубців, гірляндами з листочками. Найприродніші розписи створено на мисках та тарілках. Краї мисок прикрашені досить одноманітно. Вони мають здебільшого кривулю, оточену багатьма рівними лініями. Зате в центрі мисок знаходимо найвигадливіші рішення: ві-

ночки, створені листками та кривульками, квітками та гілками, а також деревця з однією віссю симетрії (рис. 125).

Сучасні митці Смотрича (Хмельницька область), зберігши надбання своїх предків, далі розвивають традиції і сміливо шукають нових рішень як у малюнках, так і в доборі кольорів. Улюбленим мотивом К. Білоогого та М. Бродзянського є пташечка серед гілок і своєрідні смотрицькі квіти — дивовижне поєднання 4—5 великих темних крапок з дрібненькою, схожою на гребінь фляндрівкою. Використовують вони і багато інших квіткових асиметричних композицій. М. Ляска — майстер витонченого малюнка. Винятково образні його півні і птахи, які також асиметрично розміщує на великих, характерних для Смотрича, півкулястих мисках. Крім того, в Смотричі дуже поширені концентричні фляндровані розписи в традиційному біло-зеленому забарвленні з незначними акцентами цеглясто-го та коричневого кольорів.

Цікавим осередком, де створюють неполив'яний посуд, є Адамівка Хмельницької області. Особливою красою і довершеністю відзначаються тут форми посуду. Загальною рисою їх є кулястість, властива не лише горщикам, макітрам, дзбанкам, тиквам, мискам, а й слоїкам, що мають злегка заокруглені стінки. Особливістю виробів Адамівки є покриття, завершені чималою кулькою, на якій часто намальований контур обличчя.

Не менш оригінальні розписи цього осередку. Крім споконвічних геометризованих орнаментів народні умільці сміливо застосовують і рослинні елементи. Я. Бацуца, С. Бугаз, І. Касіячук та інші майстри керамічного цеху, що працював наприкінці 20-х років, створювали глечики, тикви, горщики, які суцільно вкривали вільним рослинним розписом, вплітаючи в нього малюнки звірів та птахів, а також фігурки людей. Нині їх стиль розвивають дочка Я. Бацуци — О. Пиріжок, а також Р. Матушак, І. Наглій та десятки інших майстрів. Створені ними вжиткові і декоративні предмети яскравого оранжевого кольору є прекрасним доповненням сучасного інтер'єра (рис. 126).

Серед багатьох гончарських осередків Тернопільської області виділяється група сіл біля Кременця. В самому місті здавна робили кахлі і посуд. Такт і поміркованість властива розписам мисок з Великої Іловиці, Антонівців та Суража. Великий Кунинець та Малі Садки — центри чепурної, тонкостінної непо-



Рис. 124. Куманець. С. Бубнівка Вінницької області. Вінницький краєзнавчий музей.

лив'яної кераміки. Виробництво сірої кераміки з притаманним їй гладжим розписом, який за своєю довершеністю та витонченим смаком не поступається перед найкращими підполивними розписами, розвивається нині в с. Рокиті на Волині, де виготовляють тикви,

Рис. 125. Миска. М. Бар Вінницької області. Близько 1930 р. ПКМ.





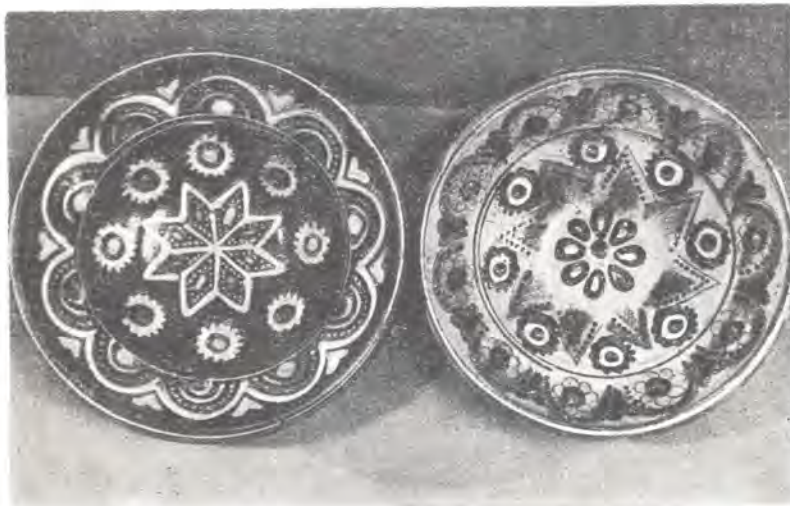
Рис. 126. О. Пиріжок. Гончарні вироби. С. Адамівка Хмельницької області. 1962 р. КДМУНДМ.

дзбанки, глечики, прикрашені композиціями з геометричного орнаменту. На них бачимо чергування смуг, спіралей або густу мережку, що суцільно окутує граціозні предмети.

Сіру кераміку з чепурними гладженими прикрасами створюють нині майстри Шпиколосів, Гавареччини та Лагодова на Львівщині, Залісців на Кременеччині, Пляхтанки на Київщині, Шатрища на Сумщині, Пастирського на Черкащині, Городища на Полтавщині.

Славетний центр кераміки на Підгір'ї Косів — відомий нині оригінальними сувенірами — дзбанками, вазами для квітів, іграшками, що виготовляються в майстернях Художнього фонду та на фабриці художніх виробів в Косові та Кутах. Визначними митцями тут було

Рис. 127. М. Тим'як. Миски. М. Косів Івано-Франківської області. 1960 р. Коломийський музей «Гуцульщина».



подружжя Цвіликів. Спираючись на спадщину П. Кошака, вони витворили ніжні розписи, якими прикрашали вази, колачі, дрібні сувеніри. К. Волощук та М. Тим'як славляться мисками, вкритими великим геометризваним орнаментом (рис. 127).

Зростає і молода зміна. Нині відомі вже вазки та скульптури, виконані В. Аронцем, М. Китотем, розписи, створені М. Полянцєю, Г. Гималюк.

Значних успіхів досягли гончарі Закарпаття. Крім стародавнього прикрашування черепка кольоровими глинами вони вживають два види підполивного розпису. Майстри з Хуста та Дубовинки виробили своєрідну систему рослинного орнаменту, що розвивається у творчості сучасних митців — братів Лемків, Івана Мелети та братів Сідеїв. Веселі рожево-оранжеві предмети вкриті великими вільно покладеними пензлем квітами, листками, рисками чи крапками білого, з незначними акцентами коричневого кольору. Шийки дзбанків прикрашені кривулою з крапками. Крім того, на Закарпатті існує орнаментика, створена технікою «урізу» (сграфітто). Центром її є Вільхівка, де наприкінці XIX ст. сформувалися власні орнаментальні традиції, що живуть і нині у творчості М. Галаса, В. Газдика, І. Ребрика. Орнаментальні прикраси Вільхівки завжди яскраві і декоративні. Це смуги з квадратів, аркатури, зубців тощо, які чепурними віночками лягають на верхній частині посудин.

Вироби закарпатських гончарів мають своєрідні назви. Миски іменують тут стародавнім терміном «блюдо», тикви, як і в період Київської Русі, — «корчага». Горщики звуть «рябунами», видовжені глечики — «довжанками», дзбанки — «пивниками».

Українське гончарство завжди славилось виробництвом декоративних предметів скульптурного характеру. Високі традиції минулого розвивають нині майстри декількох осередків республіки.

Значне місце займає керамічна іграшка у виробництві опішнянської фабрики «Червоний керамік». Є. Селюченко створювала не лише традиційних вершників, а й червоноармійців, червоних партизанів. Її дочка О. Селюченко — автор композицій на історико-революційну тематику, а також на сюжети байок Є. Гребінки, А. Глібова, І. Франка. М. Діденко відома вигадливими зозульками, кониками (рис. 128), Н. Пошивайло — багатофігурними композиціями.

Одним з найвидатніших майстрів сучасної народної іграшки є Ольга Шиян, родом з Опішні, що тепер працює в Одесі. Зберігаючи традиційні сюжети, вона також внесла в них багато нового. Цікаві її групові сцени «Бабуся та курочками», «Танок», «Три рибки», «Поросята», а також славнозвісні «Музики», (звірки, що грають на різних інструментах). Роботи О. Шиян дуже образні, розраховані на дитяче сприймання. Художниця оминає поливи та кольорові розписи, обмежуючись лише наколюванням, витискуванням чи видушванням прикрас.

Широко відомі «лембики» — твариноподібні посудини у вигляді лева або барана, півня чи козла та куманці з півнячою головою, виготовлені П. Омельченком, І. Білком, Т. Демченком. Сміливі пошуки пластичних форм дозволили створити нові декоративні силуети.

Ці твори не мають орнаментального розпису, зате суцільно покриті кольоровою свинцевою поливою (рис. 129).

Загально поширене виробництво керамічної скульптури на Харківщині. О. Бутко та інші майстри з Ізюма роблять лежачих левів із страшними пащами. Левів та баранів на напої створюють Ф. Гнідий з Валок та С. Марюха з Нової Вологди на Харківщині.

В радянський час виник і зріс великий загін професіональних художників, що займаються виготовленням не лише побутових предметів, а й декоративної кераміки, чим вносять значний вклад у розвиток українського монументального та декоративного мистецтва.

У 20-х роках було відкрито ряд учбових закладів керамічного профілю. Найвизначніший з них — Межигірський технікум кераміки і скла (з 1929 по 1931 р. був вищим учбовим закладом), що виховав таких відомих художників-кераміків, як Н. Федорова, Д. Головка, П. Іванченко, О. Черепова, І. Савкевич та інші. У Кам'янці-Подільському та Миргороді працювали художньо-промислові школи, які готували майстрів кераміки.

У післявоєнні роки на заводі «Керамік» у Києві був відкритий майоліковий цех, в якому працювали О. Грядунова, Є. Дмитрієва, З. Охримович, Н. Федорова, Л. Кияниця та інші. Ці митці створили багато декоративних ваз, полумисків, питних наборів, форми яких були наближені до гончарських виробів. У розписі їх широко використовувались традиції фляндрованих та контурних (ріжкова-



Рис. 128. М. Діденко. Іграшки. Розпис Я. Пошивайло. М. Опішня Полтавської області. Масова продукція.



Рис. 129. І. Білик. Баран. М. Опішня. 1966 р. Музей Опішнянської фабрики «Червоний керамік».



Рис. 130. І. Гончар. Вершник. С. Кришенці Вінницької області. 1936 р. ПКМ.

них) орнаментів. Д. Головка створив низку посудин у вигляді барана, козла, які виділяють самобутньою пластичною мовою і виразним силуетом (рис. 131).

Останнє десятиріччя характеризується широким розвитком професійної кераміки у Києві, Львові, Харкові та інших місцевостях.

Провідний загін митців Києва згуртований у художньо-експериментальній лабораторії Академії будівництва та архітектури УРСР, керований Н. Федоровою. Діяльність колективу побудована на своєрідних засадах. Крім художників тут працюють досвідчені технологи та народні митці. Таке творче поєднання зусиль людей різних спеціальностей дало добрі результати.

В лабораторії вперше створено кераміку високого вогню, використано декоративні можливості відновлюючого вогню, виготовлено оригінальні вази, декоративні пласти та полумиски, розписані з розрахунком на прикрашення громадських інтер'єрів. Н. Федорова, Г. Шарай та О. Грудзинська, спираючись на народну класику, сміливо шукають нових форм, барв і рішень. Художня культура колективу сприяла творчому зростанню О. Залізняка, який став відомим анімалістом. Створені ним скульптурки та іграшки відзначаються гротеском та динамікою. Для них характерні сильні акценти синього, пурпурного, сріблястого або чорного кольорів. О. Залізняка належить ряд настінних декоративних пластів з шамоту, оздоблених візерунками казкових птахів та звірів.

В останні роки зросли молоді художники. У співдружності з архітекторами вони взяли за створення декоративних мозаїчних панно, якими оформлені інтер'єри та екстер'єри споруд столиці. Цю справу очолив колектив керамічної майстерні Академії будівництва та архітектури УРСР. У 1958—1962 рр. О. Грудзинська, Н. Федорова, Г. Коломієць, Г. Севрук прикрасили керамічними панно ряд павільйонів, магазинів, кафе. В 1962 р. вони приступили до комплексного оформлення інтер'єрів, вирішення цілих ансамблів.

Окрасою Києва стали станція і кафе метро «Хрещатик», ресторан готелю «Дніпро», автопавільйони.

До кераміки звернулися і інші митці столиці. Г. Севрук — автор чітких за композицією, м'яких за колоритом панно, що відтворюють сюжети і символи ранньослав'янської міфології. Г. Зубченко і С. Отрощенко, застосувавши розпис на плитках та мозаїку,

прикрасили кафе «Либідь» вставками, що розповідають про легендарних засновників Києва — Кия, Щека, Хорива та їх сестру Либідь.

1965 рік приніс древньому місту дві визначні споруди — Палац піонерів та аеровокзал в Борисполі, де по-новому виявлено можливості кераміки. В. Мельниченко та А. Рибачук виконали прекрасні орнаментальні панно, які зберегли специфіку народних розписів і своїм ніжним колоритом добре зв'язалися з інтер'єром Палацу піонерів. Митці знайшли нові рішення; малюнки тварин та рослин дещо виступають з площини стіни, створюючи додаткові пластичні акценти.

Деякі керамічних панно має Бориспільський аеровокзал. Серед них виділяється монументальна вставка І. Литовченка «Гімн переможцям космосу». Поєднуючи бетон і кераміку, автор мовою рельєфу і кольору знайшов оригінальну композицію, що своїм силуетом та розмірами вдало узгоджена з стилем інтер'єра цієї захоплюючої споруди.

На відміну від киян, які найбільш яскраво показали себе в монументальній кераміці, великий загін львівських митців плідно працює в галузі побутово-декоративних предметів, фігурного посуду, керамічної скульптури.

Тут широко застосовуються кам'яна маса, шамот та емалеві поливи. Саме з цих матеріалів Б. Горбалуком, І. Малишком, М. Гладким, З. Масляк зроблені вази на долівку. Вироби призначені для громадського або жилого інтер'єра, добре пов'язуються з кольором, фактурою та розмірами сучасних меблів, килимів та інших предметів побуту. Здебільшого вони мають геометризований орнамент (рис. 132) або ж специфічні для емалей затіки, що нагадують фляндрівку. Їх стиль, заснований на традиціях народної орнаментики, продовжує і наймолодший загін митців. Зокрема, Марія Курочка виробила власні засоби емалевого розпису і створює складні орнаментальні побудови та цілі фігурні сцени, вдало використовуючи можливості цих полив. Геометричні розписи притаманні вазам, питним наборам, підвазонникам Зіновія Берези, Василя Кондратюка, Валентини Курхарської.

Але за останніх два-три роки склалася і зміцніла інша течія, представниками якої також є наймолодші майстри львівської кераміки. Вони вибрали важкий шлях експериментування, глибокого вивчення надбань митців та технологів інших народів. Їх зацікавили такі матеріали, як шамот, теракота,



*І. Малишко. Питтєвий набір
для квасу. Майоліка. Львів.
1966 р.*



*М. Гладкий. Статуетки «Трої-
сті музики». Майоліка. Львів.
1967 р.*



Рис. 131. Д. Головка. Баран. Київ. 1960-ті роки. Масова продукція.



Рис. 132. Б. Горбалоук. Ваза на долівку. Львів. 1963 р. КДМУНДМ.

вони звернулися до ручного ліплення, точення на гончарному крузі, розписів археологічної кераміки, багато представленої в музеях Львова.

Творчий підхід до справи приніс успіх Тарасу Драгану, автору відомих свічників «Аркан» та «Дідуган», де влучно використано можливості ліплення, Зіновію Флінті — творцю декоративних ваз та свічників, Андрію Бокотею і Богдану Галицькому — авторам декоративних предметів та скульптур. Вдалі питні набори, плесканці, куманці та сувеніри виконані Євфимією Журат та Наталією Дарабан, цікаві свічники створив Тарас Левків.

Значних успіхів досягли львів'яни в керамічній пластиці. Зберігаючи лаконізм, образність народної іграшки та скульптури, митці виробили індивідуальні стилі, оригінальну художню мову.

Вишуканим силуетом та ретельним виконанням відзначаються скульптури та зооморфні посудини Я. Захарчишина. Звірі та птахи І. Малишка характеризуються гумористичним або сатиричним змістом, експресивністю форми.

Серія творів Марієтти Левханян «Гуцульське весілля», «Гуцульський ярмарок», «Сон», «Свято перемоги» — зразки народного і водночас творчого вирішення фігурних композицій у керамічній статуетці. Близькі їм за сти-

лем і сувеніри Неллі Федчун «Гуцул з конем», «Діти на барані». Проте вони більш стримані, епічні.

Лірична м'якість, інколи підкреслена декоративність відзначає іграшки та декоративні пласти Марії Савки-Качмар. Спираючись на кращі традиції народної художньої культури, фольклору, вона створила яскраві тематичні твори, присвячені борцям революції: «Тато повернувся з війни», «Червона кіннота» та інші. Вершника-будьонівця відтворив у своїх працях Володимир Хохряков. Він автор оригінальних сувенірів, близьких до народних фігурок, виконаних у шамоті. В них вдало застосовані кольорові та фактурні ефекти.

Результатом наполегливих творчих пошуків є скульптури Ярослава Шеремети «Гуцулка у віночку», «Лев», «Свічник».

Львівські митці дали також низку декоративних пластів, що відзначаються красою силуету, ясністю художнього образу, високою культурою пластики та колориту. Твори З. Флінти «Радянський Львів», «Гайдамаки», П. Лінинського «Мамай», І. Самотоса «Учитель, брати мої» та інших отримали загальне визнання.

Певних успіхів домоглися львів'яни і в оформленні інтер'єрів. Зокрема, слід відмітити оздоблення кафе «Під левом», «Космос»,



Рис. 133. В. і Н. Протор'єви.
Набір для вина. М. Васильків
Київської області. Масова про-
дукція.

кафе Будинку архітектора та корпусу № 2 політехнічного інституту по вул. Миру, виконане випускниками Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва.

Окрему групу становлять харківські майстри кераміки. Насамперед, слід назвати художників Будянського фаянсового заводу, які одночасно працюють в майоліці, шамоті. Увагу відвідувачів ювілейної Шевченківської виставки в 1964 р. привернули їх декоративні пласти та сувеніри. Чіткістю образу виділявся, зокрема, шамотний пласт Раїси Вакули «Катерина», декоративна тарілка Г. Чернової «Причинна». Самобутні статуетки, пласти та фігурний посуд створив харківський графік О. Щеглов. Вони свідчать про глибоке знання автором орнаментики Лівобережжя України.

Широко відомі митці Гасильківського майолікового заводу. Колектив художників тут невеликий, проте їх роботи — вазки для квітів, мисочки, тарілочки, чудово розписані фляндрівкою, — принесли підприємству заслужену славу. Широке визнання отримали твори Валерія та Надії Протор'євих, Михайла та Григорія Денисенків (рис. 133). М. Денисенко — автор багатьох хороших статуеток — звірків, птахів, що виділяються соковитими барвами.

У розвиткові професійної української кераміки чітко простежуються дві течії, два русла, дві рівнозначні галузі.

Перша — це творчість художників, які розвивають надбання народного гончарства, його форми, орнамент, колорит.

Друга — це роботи тих митців, які, вивчаючи кращі світові досягнення, доповнюють су-

часний інтер'єр речами оригінальними, виконаними часто в нових, незаних народній кераміці матеріалах.

Обидві течії важливі і повноправні. І в тій і в іншій успіху добиваються митці, які не залишилися в полоні готових форм, а, виробляючи художній смак і мистецьку культуру, викристалізують власне обличчя, виробляють індивідуальний почерк, стають справжніми новаторами, експериментаторами, вносячи цим самим вклад у збагачення мистецької скарбниці народу.

СКЛО

Скляне виробництво України за роки Радянської влади перетворилось у висококомеханізовану самостійну галузь народного господарства. Нині по виробництву і споживанню скла республіка займає одне з перших місць у СРСР. 48 заводів, що розташовані на її території, виготовляють 35 процентів всієї скляної продукції Союзу.

Основні центри української скляної промисловості зосереджені в районі Донбасу, в Київській та Житомирській областях. Після воз'єднання західноукраїнських земель з Радянською Україною республіка отримала третій район виробництва скла на Львівщині.

В перші роки існування Радянської влади на Україні випуск продукції підприємствами скляної промисловості обмежувався віконним та ламповим склом, а також деякими порожнистими виробами з неочищеного зеленкуватого скла. Господарський та сортовий посуд виготовляли в дуже малій кількості, причому

ручним способом, тобто видуванням і пресуванням на ручних пресах. Однак уже в 20-ті роки здійснюється корінна реконструкція ряду заводів побутового скла, розширюється обсяг виробництва. В 1927 р. був реконструйований Романівський склозавод у Житомирській області, а в 1928 р. — Київський (з 1934 р. Київський склотермосний завод), який за своєю виробничою потужністю займав у той час третє місце на Україні. Проте художня якість продукції була низькою. Нові зразки виготовлялися звичайно самими майстрами-склодувами. Той обмежений асортимент виробів, які випускали заводи, декорувався дуже примітивно. Поверхню виробу лише трохи дряпали, імітуючи алмазну грань або гравіровку.

У 1928 р. на Донбасі став до ладу Костянтинівський завод художнього скла, який був тоді найбільшим у Європі. В 1935 р. були пущені нові механізовані заводи у Лисичанську і Артемівську. Поступово зростали темпи та технічний рівень виробництва, що дозволило розширити способи художньої обробки скла. Освоювали такі декоративні прийоми, як кольоровий наклад, венеціанська нитка, кракле, алмазна грань тощо. Продукція, як і раніше, випускалася без участі художників, що призвело до розквіту еkleктики.

В 30-х роках українське скло знайшло застосування в архітектурі та декоративно-прикладному мистецтві країни. До 20-ї річниці Великого Жовтня Костянтинівський завод виготовив рубінові зірки, які було встановлено на шпилях Кремлівських веж. Для того часу це було видатним досягненням інженерної думки. Рубіновий колір скла був одержаний з допомогою селена.

Другою визначною спорудою 30-х років був знаменитий кришталевий фонтан для Радянського павільйону на міжнародній виставці 1939 р. в Нью-Йорку, виготовлений на заводі «Червоний гігант» (колишньому Бахметьєвському) та Костянтинівському заводі «Автоскло». Автори фонтану — І. М. Чуйков та Ф. С. Ентеліс. Ця унікальна споруда нечуваних розмірів (висота досягала 4,25 метра) була першим художнім твором радянського монументального склярства. Фонтан поєднував в собі всі освоєні на той час способи декорування скла.

Створення в столиці Радянського Союзу наприкінці 30-х років нових громадських споруд (павільйони Всесоюзної сільськогосподарської виставки, метро), а також будівни-

цтво Будинків культури, палаців спорту, театрів, магазинів та інших громадських приміщень, які вимагали синтезу мистецтв, покликали до життя нові види декоративного художнього скла. Освоюється архітектурно-художнє, оздоблювальне скло — накладне, кольорове, узорчате, скляна смальта, скло «Мороз», архітектурно-художні блоки тощо. Починає відроджуватися також вітраж, який довгий час був монополією культових споруд.

У 1940 р. радянський уряд прийняв спеціальну постанову про розвиток в нашій країні художнього склярства. При Ленінградській дзеркальній фабриці відкрився експериментальний цех і лабораторія для проведення науково-дослідних робіт у галузі художнього скла та створення нових зразків художньо-декоративних виробів для склозаводів СРСР. Керувала роботами видатний радянський скульптор В. І. Мухіна. Спираючись на традиції українських кустарних скломайстерень XVI—XVII ст. та підмосковних заводів XVIII ст., використовуючи властивості матеріалу, ленінградські художники і майстри створили чимало досконалих виробів. Їх досягнення позитивно вплинули на розвиток художнього скла України.

Розквіт українського художнього склярства почався після закінчення Великої Вітчизняної війни. Наприкінці 40-х років було досягнуто перших значних успіхів у створенні вітражів. Вони мали живописно-тональний характер, як у станковому живопису. Найкращим є тематичний вітраж «Переяславська рада» над головним входом павільйону «Українська РСР» на Виставці досягнень народного господарства СРСР (автори Г. В. Юонь, В. В. Давидов, С. А. Кириченко). У вітражі була використана традиційна техніка свинцевої пайки.

В цей же період за ескізами і картоном київського художника А. В. Мизіна для Будинку культури будівельників Каховської ГЕС виготовляється багатофігурний вітраж «Дружба народів», також з використанням свинцевої пайки. В техніці піскоструменевої обробки вирішено вітраж орнаментального характеру для кесонного склепіння вхідної арки літнього театру в Новій Каховці.

В середині 50-х років художня обробка скловиробів значно розширюється. Широке застосування одержують такі техніки, як гранування, хімічне травлення, золочення, розпис прозорими фарбами, деколь. Освоюється новий вид декору прозорими різноколірними

люстрами. Розпочався випуск сульфідно-цинкового скла.

Для художнього оформлення як масових, так і унікальних порожнистих виробів із скла до середини 50-х років використовувалися два основних види декорування — гранування і глибоке травлення виробів з накладного скла, так звана техніка Гале. Завдяки своєрідній трактовці народних мотивів художній посуд Київського склотермосного заводу, виготовлений у техніці Гале, своїм орнаментально-декоративним звучанням близький до українського розписного скла XVI—XVII ст. («черкаського»). Це особливо відчувається у ряді виробів випускниці школи народного розпису в с. Петриківці Дніпропетровської області М. Максятенко.

Техніка глибокого травлення за своїм характером є складним трудомістким процесом. Використовувалася вона в основному на унікальних виробках, що випускалися спеціально для виставок або до ювілейних дат. Так, на Київському заводі було виготовлено серію ваз з зображеннями на теми класичної літератури, а також присвячених дружбі народів, боротьбі за мир, героїці соціалістичної праці. В 1955 р. на Стрийському склозаводі Львівської області були зроблені три великі монументальні вази висотою близько одного метра (художниця С. Алфеева) до 100-річчя з дня народження Івана Франка, 40-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції та 40-річчя повстання робітників у Бориславі. Пам'ятні унікальні вази випускає Львівський склозавод № 1. Одна із них присвячена 700-річчю Львова (автор Є. Мері), інша — 40-річчю Радянської влади на Україні (художник В. Ф. Руденко).

Слід зазначити, що в післявоєнне десятиріччя в художньому оформленні скла переважали прикрашувальницькі тенденції. Перевага віддавалась унікальним виробам парадного характеру, а робота над речами масового виробництва нехтувалася. Характерною ознакою стає гонитва за зовнішньою розкішшю та показною пишністю, вульгаризувався принцип ідейності мистецтва. Перелом настав у 1956 р. після історичних рішень XX з'їзду КПРС. Починаючи з другої половини 50-х років, на всіх провідних українських заводах у штат вводяться посади художників, що відіграло величезну роль у справі поліпшення художньої якості скляної продукції. За короткий термін було докорінно оновлено та розширено асортимент виробів. Підприємства

почали брати активну участь у міжнародних виставках та торгових ярмарках, виготовляти продукцію на експорт.

Вперше в післявоєнний період українське радянське художнє скло було представлено за кордоном на виставці в Тегерані (1952 р.) виробами Київського склотермосного заводу. Зокрема демонструвався бокал, оформлений у стилі народного мистецтва. В 1953 р. на ярмарку у Лейпцігу і Відні було надіслано рубінову вазу-бот алмазного гранованого скла з травленими в двох овалах сценами з «Фауста» В. Гете, великий кришталевий келих з портретом Клари Цеткін. Київський склотермосний завод і далі продовжує щорічно виступати на багатьох міжнародних виставках.

В кінці 50-х років провідним художнім осередком українського радянського склярства поряд з Києвом стає Львів. За післявоєнні роки з напівкустарних майстерень, асортимент яких обмежувався виробами з простого білого скла, скляні заводи західних областей України перетворилися в потужні соціалістичні підприємства всесоюзного значення, що випускають високохудожнє побутове скло, парфюмерну тару та інше.

На початку 60-х років скляні заводи Львівщини об'єдналися в фірму «Райдуга». Завдяки створенню художніх груп значно поліпшилась якість продукції. Фірма демонструє свої вироби на міжнародних оглядах, отримуючи перші медалі та дипломи. Продукція Стрийського, Ходовицького та Львівського склозаводів експортується за межі Радянського Союзу, зокрема в Англію.

Митці Києва і Львова успішно працюють над створенням скловиробів сучасних лаконічних форм, вміло використовуючи багату спадщину народного посуду. Від національних традицій у роботах українських художників йде яскрава декоративність, простота і викінченість форм, ясність та урівноваженість композиції. Для виробів Київського заводу художнього скла характерні чисті, яскраві тони, м'яко побудовані форми. Не властива народному склу алмазна грань застосовується з великим тактом. Художники намагаються використати декоративні можливості самого матеріалу (рис. 134).

Прагнучи повніше задовольнити потреби сучасного побуту, художники створюють комплекти певного призначення: набори для компоту, ягід, варення, морозива, молока, квасу тощо. Оригінальним є набір для морозива А. Зельдич. Блюдця простої форми та вазки,



М. А. Павловський. Декоративні сосуди «Птахи». Гутне скло. Львів. 1967 р.



М. А. Павловський. Декоративні сосуди «Баби». Гутне скло. Львів. 1967 р.

декоровані глухими кольоровими дротами, утворюють м'який клітчастий узор, який художниця влучно поєднує з фактурою морозива.

Цікавими є пошуки І. Зарицького, який створює предмети стриманих, лаконічних форм, виконаних у вишуканих півтонах. Таким є його прибор для салату з прозорого підчорненого скла кольору розмитої туші. Виходячи з народних прийомів, художник іноді використовує кольорові складроти, наприклад у наборі для квасу. Успіхом митця є набір для лікеру «Запорожець». Хвацький запорожець з підкрученим вусом запрошує кожного помірятися силою і підняти чарочки-відерця. Декоративний прийом, що йде від українського народного «потішного» скла, творчо переосмислений художником. Народні традиції в «Запорожці» виявилися також в органічному поєднанні його функціонального характеру з образно скульптурним розв'язанням форми.

Виробам П. Аверкова властива певна тенденція до класичної побудови об'ємів і традиційної пропорціональності (рис. 136). Виразність пластики досягається скульптурним збагаченням форми і будується на контрастах об'ємів, що зберігають статичну рівновагу. Розміщення рисунка на поверхні посуду, як правило, симетричне. Таким є, наприклад, келих, присвячений 150-річчю Т. Г. Шевченка, виконаний з прозорого кришталю (1963 р.) та «Декоративна ваза» (1959 р.).

Колектив Київського заводу художнього скла успішно працює також у галузі гутних виробів з різноколірного скла («Декоративне блюдо» та ваза «Маки» Л. Митяєвої, «Декоративна ваза» і набір для вина «Червоні і сині смуги» П. Аверкова).

Інший характер мають вироби Львівської склофірми «Райдуга». Її продукції властива більша витонченість та вишуканість форми, яка будується не на контрастах об'ємів, а на зіставленні відшліфованих поверхонь прозорого скла в поєднанні з кольоровими площинами накладного або півтонового скла. Виразність форми досягається напругою лінійних ритмів. Форма посуду витягується і скеровується в висоту. Улюбленим прийомом у декоруванні скловиробів є холодна обробка — шліфування великих площин та вишуканий добре поєднаний з формою легкий узор алмазного гранування.

Завдяки ініціативі головного інженера А. В. Іванова підприємство освоїло масовий



Рис. 134. А. Зельдич. Баба. Київський склозавод. 1959 р. КДМУНДМ.

випуск художнього скла, забарвленого окислами рідкоземельних металів — церієвого, неодимового, уранового і т. п., а також сульфідцинкового скла, колір якого за бажанням автора може мати різну інтенсивність на всіх предметах одного і того ж комплекту. Завдяки глибокому всебічному вивченню фізичних та декоративних якостей матеріалу групі

Рис. 135. І. Зарицький. Лікерник «Карась і Одарка». Київський склозавод. 1960-ті роки. КДМУНДМ.





Рис. 136. П. Аверков. Туалетний набір. Київський склозавод. 1960-ті роки. КДМУНДМ.

художників фірми «Райдуга» за відносно короткий час вдалося докорінно змінити обличчя масової «прейскурантної» продукції, що випускалася тут раніше.

Ряд цікавих творів створила художниця Е. Мері. Назвемо хоча б набори для води «Весняний», «Конфетті», набір для варення «Яблучко». Мотиви декору в них органічно поєднані з формою предмета, підкреслюють його архітектоніку. В 1959 р. разом з Р. Шахом Е. Мері виготовила набір для води «Берізка», поетичний образ якої вдалося створити за допомогою горизонтальних нарізів по накладному шару глухого білого скла.

Фірма організувала серійний випуск виробів з гутного скла — туалетні прибори, вазочки, вази для варення тощо. На відміну від насичених забарвлень київських тонкостінних гутних виробів їм властиві м'які півтонові забарвлення скломаси і дещо експресивне вирішення форми.

В останні роки у Львові розвивається ще один вид художнього склярства — дрібна пластика. Скульптура із скляних дротів є відносно новим видом творчості. Цю своєрідну техніку, яка була освоєна вперше ленінградським скульптором Л. Н. Сморгонем, досконало опанував В. Гінзбург. Розпікаючи в полум'ї газового пальника скляні палички і користуючись при цьому найпростішими інструментами: пінцетами, ножицями, щипцями, він створив узагальнені мініатюрні статуетки, сповнені живого м'якого гумору. На Львівській склофірмі відкрито спеціальний

цех, який випустив чимало цікавих статуеток. З 1965 р. налагоджено випуск художніх виробів із склодроту і в цеху гутного скла при Львівській кераміко-скульптурній фабриці.

Крім державної скляної промисловості на Україні продовжує розвиватися гутне склярство, яке має багаті традиції в Житомирській, Київській та Львівській областях. Майстри Мар'янівки, Биківки та Бронівської Гути на Житомирщині, Кодри та Пісківки на Київщині, Миколаєва та Самбора на Львівщині виготовляють господарський і тарний посуд та деякі декоративні вироби в традиційних гутних прийомах.

Далеко за межами України відомі вироби талановитого львівського майстра-гутника П. Семенченка. Його твори неодноразово демонструвалися на обласних, республіканських та всесоюзних виставках, де викликали загальний інтерес і схвалення. Для творчості П. Семенченка характерне майстерне володіння ліпкою форми та м'який ніжний колорит.

Творчості братів Осецьких, які походять з с. Ісакієвки Володарського району Житомирської області, властива віртуозність у виготовленні гротескних пляшок-ведмедиків, забарвлених різноколірними вкрапленнями кусочків кольорового скла, що надає виробу веселого і життєрадісного колориту. В цій стародавній традиційній техніці українського склярства і досі випускають вироби фабрики в Миколаєві та Самборі Львівської області.

Видатним представником сучасного українського гутництва є заслужений майстер

УРСР М. А. Павловський, який нині працює на Львівській кераміко-скульптурній фабриці. Крім декоративних порожнистих виробів митець створив велику кількість сувенірних анімалістичних скульптурок. Йому властиве вміле використання прийомів українських гутників, глибоке розуміння і тонке почуття декоративних властивостей матеріалу. Твори Павловського демонструвалися на багатьох вітчизняних і зарубіжних виставках, експонуються в ряді музеїв країни.

60-ті роки — період великих досягнень у виробництві художнього скла на Україні. Вони характеризуються широким впровадженням нових художніх форм і способів оздоблення масової продукції.

художньо-промисловий текстиль

До останнього двадцятиліття основу текстильної промисловості республіки становили суконні та прядиво-джутові фабрики технічних тканин. У післявоєнні роки завдяки братерській допомозі текстильників Москви, Іваново, Ташкента тут було збудовано і здано в експлуатацію такі великі обладнані сучасним устаткуванням текстильні підприємства, як Київський і Дарницький шовкові та Херсонський бавовняний комбінати, Житомирський і Ровенський льонокомбінати, Чернігівський камвольно-суконний комбінат. Пуском їх у дію було покладено початок виникненню та інтенсивному зросту на Україні шовкової і льняної текстильної промисловості, а також дальшому розвитку бавовняної і вовняної промисловості.

Наприкінці 50-х—початку 60-х років на базі колишніх артільних підприємств були створені текстильні фабрики, здебільшого обладнані ручними дерев'яними верстатами. Зараз вони реконструюються і оснащуються сучасною технікою.

Нині текстильна промисловість республіки випускає багатий асортимент різноманітних за структурою, фактурою, рисунком, кольором та композиційним рішенням художніх тканин з натуральних і хімічних волокон.

Серед них — платтяні, занавісні та мебльові декоративні тканини, скатерті, ковдри, покривала, махрові рушники, бавовняні килимки та ін.

На ткацьких фабриках України впроваджено багато способів виготовлення художньо-промислових тканин. Широко застосо-

вуються різні заправки ремізних і жаккардових верстатів для випуску різних за виглядом і структурою тканин. Деякі з них притаманні лише Україні: декоративна плахта, херсонська декоративна тканина «Новосел» та ін. Існує також чимало способів виготовлення вибійки: машинний, за допомогою сітчатих шаблонів (фотофільмодрук), ручний спосіб вільного розпису тканин (батік), а також найдавніший — вибивання дошками (манерами). В орнаменталії тканин широко використовуються мотиви, нав'язані природою України, мотивами народної творчості.

Всю творчу роботу по проектуванню тканин здійснюють художники-текстильники. На Україні таких спеціалістів готують Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва, Львівське та Вижицьке училища прикладного мистецтва.

Діяльність художніх майстерень текстильних підприємств спрямовують Київський республіканський Будинок асортименту і Все-союзний інститут асортименту легкої промисловості (ВІАЛЕГПРОМ), які двічі на рік на художніх радах затверджують рисунки в проєктах та тканинах.

Виробництво декоративних тканин на Україні розпочалося в перші післявоєнні роки на Чернівецькій ткацькій фабриці № 2 і Київській прядильно-ткацькій фабриці.

Чернівецька фабрика, що виникла на основі об'єднання дрібних кустарних майстерень, випускала жаккардові бавовняні настінні килимки, скатертини, покривала і репсову декоративну тканину. У спадщину від буржуазної Румунії разом із фізично та морально зношеним обладнанням чернівецьким текстильникам залишились і старі спотворені рисунки тканин. Їх узор складався з деформованих елементів, найчастіше рослинного походження, манірно пов'язаних між собою. Через відсутність на той час професійно вирішених композицій чернівецькі покривала, килими, скатерті стали еталонами для багатьох артілей республіки.

Мистецтво прикрашування тканин зароджувалося в умовах гострого нестатку тканин для населення. Але до текстильної промисловості республіки ставили вимоги не тільки щодо кількості і добротності, а й щодо художньої якості тканин.

В 1951 р. була заснована художня майстерня Чернівецького текстильного комбінату, створеного у 1949 р. на базі згаданої вище фабрики. Для художників, які працювали тут,

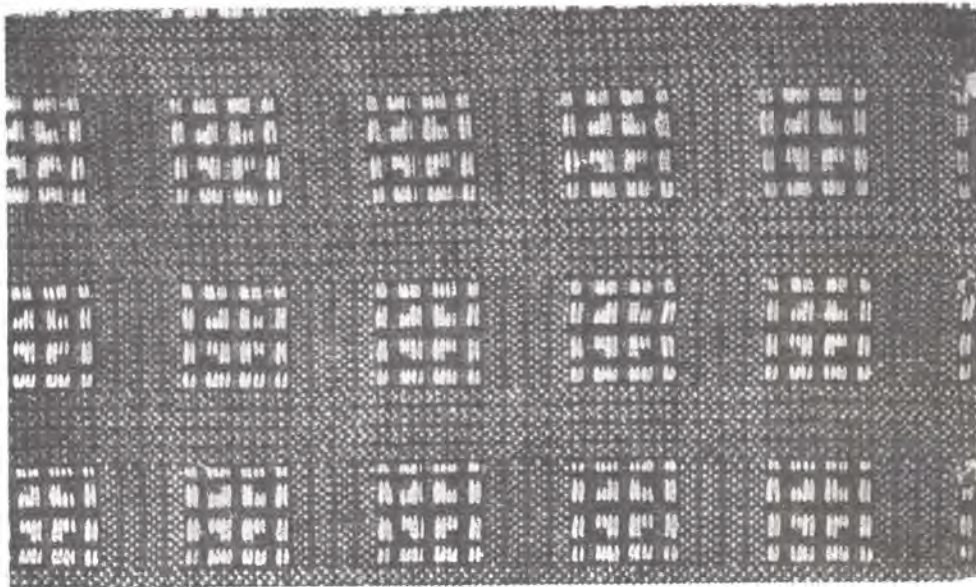


Рис. 137. І. Решетник.
Плахта. Київська прядильно-ткацька фабрика. 1960 р. Масова продукція.

відкрилося широке поле творчої діяльності, а місцезнаходження підприємства в мальовничих передгір'ях Карпат, що славляться до того ж традиціями народної творчості, давало багатий матеріал для орнаментики. Незабаром на декоративних тканинах комбінату з'явилися творчо перероблені мотиви народних виробів Буковини — вовняних сумок (тайстр), тканих поясів, верет, килимків і т. п. Одна з декоративних тканин того часу має репсову поверхню, в основу узору якої покладено орнаментальний мотив «клинчики» з тканих поясів. Разом з переривними зигзагоподібними і прямими лініями чорного кольору і різнобарвною основою він утворює композицію вертикальних смуг, межі яких пом'якшуються тональними переходами синьо-голубих і коричневатато-охристих переснувань. Використання таких просновок при досить скромних можливостях заправки верстата значно збагачувало кольористичне рішення тканин.

Бавовняні килимки Чернівецького комбінату відзначалися складним геометричним орнаментом, розташованим у центральній частині виробу та на каймі, що обрамляла рисунок. Композиція центральної частини найчастіше вирішена у вигляді смуг різної ширини, заповнених орнаментом, або має орнаментальний центр.

Для всіх килимів характерне велике перевантаження декором. В основу більшості композицій покладено орнаментальні мотиви килимів, тайстр, поясів та інших народних виробів Чернівецької та Івано-Франківської областей.

При оздобленні диванних покривал варіюється в основному одна схема — орнаментальна кайма по довшій стороні і рапортне чергування елементів орнаменту по центральному полю. Різноманітніша композиція чайних скатертей, але і вона обмежена відносно скромними можливостями верстата.

Взагалі для тканин Чернівецького комбінату кінця 40—початку 50-х років, як і для більшості тканин Союзу того часу, були характерні великі рапорти узору і крупні орнаментальні форми, які склалися з дрібних елементів; мотивам рослин така подрібненість нерідко надавала рис натуралізму.

Не кращими в художньому відношенні були перші декоративні тканини Київської прядильно-ткацької фабрики, що вироблялися на ремізних верстатах. Вони були невиразними за рисунком і кольоровим рішенням. Давалася ознака відсутності художників-десинаторів. Зараз це підприємство славиться виробництвом плахти — рапортної декоративної тканини з яскраво вираженим національним характером узору, перші метри якої було випущено в 1949 р. Структура і композиція її розроблені начальником цеху фабрики П. А. Герасименком і науковим співробітником Академії архітектури УРСР М. Д. Хургіним. Основу композиції плахтової тканини становлять клітки, обрамлені вертикальними і горизонтальними смугами, кількість яких коливається від двох до десяти. Оточення із смуг пом'якшує строгість кліток і створює плавний перехід від однієї барви до іншої. Рапорт узору може складатися з однієї, двох або чотирьох кліток (рис. 137, 138, 139). Всі

вони або частина їх можуть бути різного кольору — в залежності від задуму художника.

Майже у всіх композиціях плахти є чорні клітки, які значно пожвавлюють тканину. Вони утворюються переплетенням чорних ниток основи і утка та розміщаються у вигляді шахової клітки або смуг різного напрямку. Решта кліток, які найчастіше бувають зеленими або кольору беж, мають дещо приглушений тон основи за рахунок чорних ниток утка. Завершує композицію декоративної плахти узор з додаткових ниток основи.

Обмежені можливості ремізного ткацтва визначають простий узор плахової тканини — ромбики, квадратики, зірочки та інші дрібні фігури, побудовані на взаємно-перпендикулярних осях симетрії в центрі кожної клітки. Узори можуть бути однаковими або відрізнятися як за конфігурацією, так і за кольором додаткових ниток основи.

В тих місцях, де додаткова основа не зайнята в узорі, вона розташовується всередині тканини між її шарами, а найчастіше по такому ж або іншому узору виводиться на протилежну сторону тканини. Такі дволицьові тканини ідуть на виготовлення ширм, штор, завіс або розсувних перегородок.

Ці більш складні рішення плахти є результатом зрослої майстерності проектувальників. Насамперед слід відзначити творчі досягнення І. З. Решетника в період його робо-

ти десинатором фабрики (1954—1961 рр.). Він є автором багатьох тканин, які експонувалися на виставках як в нашій країні, так і за кордоном. Нові рисунки і композиційні рішення плахти знаходить художник Л. М. Духота, яка працює на фабриці з 1961 р. після закінчення Київського училища прикладного мистецтва.

Декоративна плахта успішно пройшла випробування часом на відміну від багатьох інших тканин, які перестали відповідати нашим уявленням про естетику сучасного побуту і вийшли з вжитку.

Популярність плахти сприяла тому, що ряд підприємств України включив її у свій асортимент. В 1956 р. на виробництво декоративної плахти перейшла щойно організована Одеська прядильно-ткацька фабрика. Працівники її прагнуть знайти нове рішення тканини. Художник Г. А. Ліндеман, зокрема, спрямував свої пошуки на розробку міжкліткового простору, виявляючи при цьому велику видумку і винахідливість. Він значно збільшив кількість смуг між клітками (до двох десятків), а місце їх можливого пересічення прикрасив ткацьким узором у вигляді діагональних або зигзагоподібних ліній, ромбиків та інших дрібних фігур. Все це привело до того, що в деяких плахтах міжклітковий простір почав грати досить велику роль у загальній композиції, особливо якщо кількість смуг

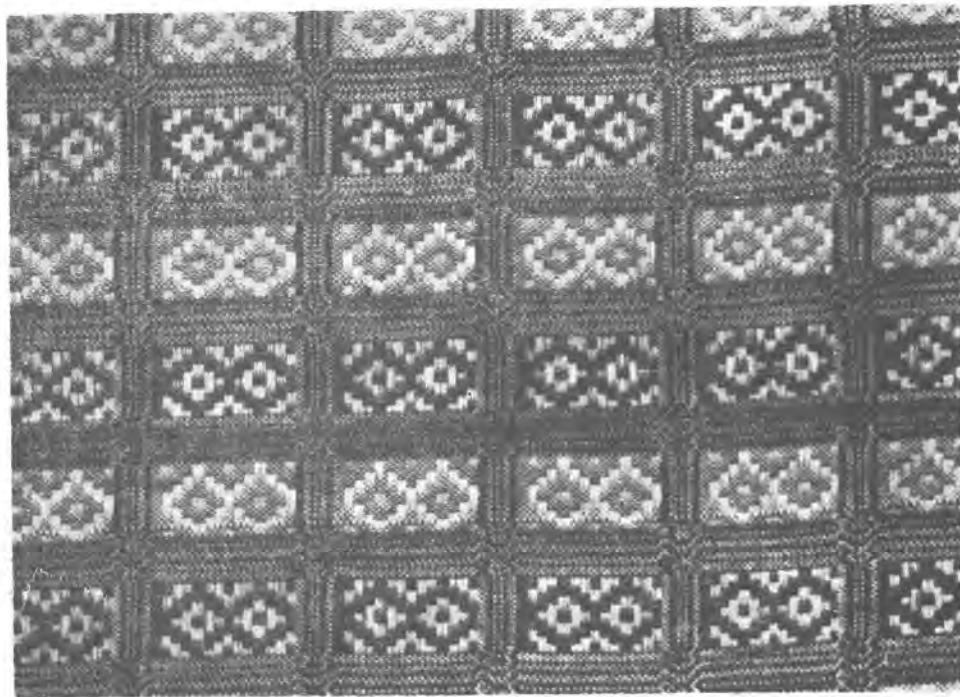


Рис. 138. Л. Духота. Плахта. Київська прядильно-ткацька фабрика. 1960 р. Масова продукція.

значно перевищує ширину самої клітки. В окремих тканинах додаткові нитки основи з'явилися і на лінії міжкліткового простору, утворюючи там узор.

Певних успіхів досягнуто і в роботі над кольоровим рішенням декоративної плахти. Знайдено вдале сполучення чорної клітки з червоним узором і ізумрудно-зеленим міжклітковим простором. Барви, що беруть участь у цій композиції, взаємно посилюють одна одну в загальному кольоровому звучанні тканини.

За останні роки виробництво плахти розпочали ще дві ткацькі фабрики — Остерська на Чернігівщині і Львівська. Однак поки що вони засвоюють досвід прядильно-ткацьких підприємств Києва та Одеси, які є провідними в цій галузі.

В пошуках нових композицій плахтової тканини художники спираються на невичерпне джерело народної творчості, вивчаючи вироби Дігтярів, Кролівця, Решетилівки, Сорочинець, Диканьки та інших осередків народного ткацтва.

В оздоблення плахти нарівні з традиційним геометричним узором давно ввійшов рослинний світ у відповідному орнаментальному трактуванні. Тканини Київської і Одеської фабрик прикрашають стилізовані квіти, листя, навіть дерева. Останні, однак, не дістали потрібної орнаментальної інтерпретації. З'являються також тематичні рисунки з сучасно-

го життя. В клітках плахти можна побачити фігурки людини, космічні ракети тощо.

Протягом майже десяти років Чернівецький текстильний комбінат і Київська прядильно-ткацька фабрика були єдиними промисловими підприємствами республіки, що виробляли декоративні тканини. Природно, що в період післявоєнного житлового будівництва вони не могли задовольнити всіх потреб населення і мебльової промисловості в портьєрно-оббивних тканинах, скатертях, покривалах тощо. Це спричинило виникнення великої кількості артільних підприємств з вкрай примітивною технікою і технологією виробництва тканин. Потім випуск фабричних декоративних тканин значно зріс завдяки вдосконаленню технологічного процесу, розширенню виробництва, а також введенню в дію нових текстильних підприємств.

В 1952 р. на базі артілей в Харкові було створено прядильно-ткацьку фабрику ім. ХХХV роковин Жовтня. Спочатку рапортні декоративні тканини типу «гобелен» і «макет» випускалися тут по картонах московських фабрик «Декоративткань» та ім. Маркова, а з 1959 р. — за власними малюнками. У створенні їх велика заслуга належить молодій художниці О. С. Курочці.

У 1957 р. почала виробництво жаккардових вовняних покривал Лубенська ковдроповстяна фабрика. На перших порах підприємство користувалося рисунками Серпухов-

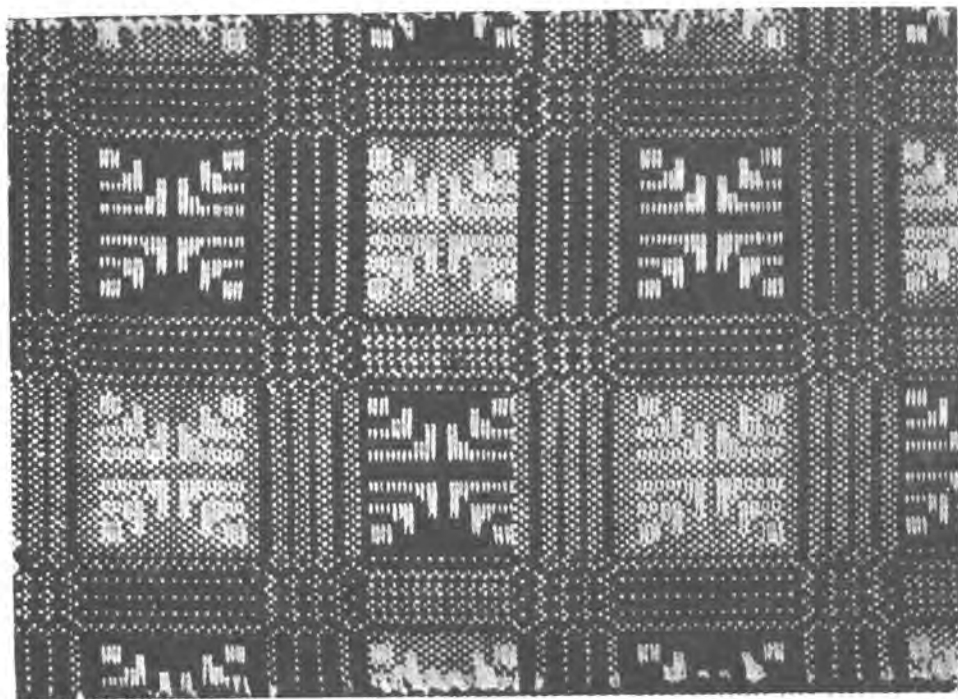


Рис. 139. Г. Ліндеман. Плахта. Одеська прядильно-ткацька фабрика. 1961 р. Масова продукція.

ської фабрики, а вже через рік перейшло на проекти художниці Н. М. Чабан. Композиції були прикрашені рослинними мотивами, іноді зображеннями тварин і птахів.

В тому ж 1957 р., через десять років після заснування, Дарницький шовковий комбінат, продовжуючи випуск вибивних та галантерейних тканин, приступив до виробництва гобеленових тканин. На цей час тут згуртувався великий колектив художників — випускників відділень художнього текстилю вищих і середніх учбових закладів Москви, Львова, Ленінграда, Києва, Іваново, які, спираючись на досвід москвичів і традиції народного мистецтва, активно шукали нових композиційних рішень рапортних гобеленових тканин і килимів.

На кінець 50-х років комбінат виробляв уже декоративні тканини з геометричними і рослинними узорами, багато з яких було прикрашено за українськими народними мотивами. Композицію тканини, створеної В. Б. Корневою, складають прямокутники з вписаними в них ромбовидними узорами. У тканині М. П. Качевської по золотистому фону розміщені прямокутники зеленого і коричневого кольору з різноманітно розробленою структурою. Тканина М. Г. Погребного характеризується вільним розміщенням по зеленувато-жовтому фону рослинного узору із квіток округлої форми темно-коричневого кольору і гілочки з листочками червонуватого відтінку (рис. 140). Успіхом користувалася тканина О. Загальської з килимовим узором із рослинних форм кольору умбри, що заповнюють сріблито-зеленуватий фон.

Постанова ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР «Про усунення надмірностей в проектуванні і будівництві» від 4 листопада 1955 р. відіграла важливу роль у формуванні нового напрямку в прикладному і декоративному мистецтві. Вона націлила художників на тісніший зв'язок з життям та наближення їх творчості до потреб радянського народу.

Значні зміни відбулися і в оформленні тканин; вони стали більше відповідати потребам жилого і громадського інтер'єра нового типу. Декоративні тканини загального призначення і найменування — «порт'єрно-меблові» розділилися на два окремих види — мебльові та драпірувальні. Змінився і принцип їх художнього оформлення. Оббивні тканини почали випускати з урахуванням форми і кольору меблів. Їх рисунок, розцвітка, фактура підпорядковуються загальному рішенню



Рис. 140. М. Погребний. Гобелен. Дарницький шовковий комбінат. 1959 р. Масова продукція.

інтер'єра. Вони мають стриманий, часто тонально розв'язаний колорит з нечітко вираженим рапортним рисунком. Художники Дарницького комбінату А. М. Ламах, В. Р. Калінін та інші розробили одноколірні тканини з рельєфним узором типу «піке» і вафельного переплетення.

Зміни торкнулись і драпірувальних тканин. Натуралістично трактовані форми рослинних мотивів стали набувати більш декоративного характеру. Розширилося коло тем і композиційних побудов рисунків. З'явилися тематичні та сюжетні композиції, активніше почали застосовувати творчо перероблені національні мотиви. Колористична гама збагатилася складними відтінками.

Цей період характеризується широким використанням у тканинах блискучого та матово віскозного шовку та штапельної пряжі.



Рис. 141. Маринчак. Крепдешин. Київський шовковий комбінат. 1951 р. Масова продукція.

50-ті роки ознаменувалися також початком промислового виробництва на Україні вибивних тканин. Київський шовковий комбінат, який випускав лише одноколірні тканини з натурального шовку, приступив до виготовлення вибивних тканин способом фотофільмодруку (крепдешин і креп-жоржет). Рисунки для них створювалися на замовлення комбінату московськими художниками і були

Рис. 142. Т. Іванова. Крепдешин. Дарницький шовковий комбінат. 1955 р. Масова продукція.



типовими для платтяних тканин того часу. Вони будувалися на мотивах навколишньої природи (найчастіше квітів), немов ескізно перенесених з природи на тканину (рис. 141). В основі композиції лежала проста схема рапортного повторення. Рослинний мотив, що заповнював фон тканини великою кількістю дрібних форм, непомітно переходив у сусідні рапорти, справляючи враження квітучого лану. Кольорове рішення також було наближене до природи. Для його розробки використовувалося багато різних барв, не всі з яких, однак, були гармонійно пов'язані між собою і на темному фоні тканини виглядали строкато. З утворенням при комбінаті художньої майстерні на тканинах з'явилися рисунки художників З. В. Вишневської, В. І. Волкової, К. М. Щуцької, М. М. Грибанової, а потім А. Д. Вовченко, Т. В. Мороз та інших.

Дарницький шовковий комбінат, який слідом за Київським приступив до виробництва вибивних тканин тих самих назв, але з штучного шовку, запозичував досвід текстильників столиці. Незабаром тут з'являються оригінальні малюнки платтяних тканин художників П. А. Зайцева, Л. В. Пріснякової, А. П. Скутіна, Г. Є. Якубенко, Ю. Е. Снедзіна, З. Ф. Твердохлебової та інших.

У вибивних платтяних тканинах еволюція узору та композиційних схем проходила швидше, ніж у декоративних рапортних. Це пояснюється порівняно невеликим періодом їх служби, обмеженим тиражем виробництва і, звичайно, впливом моди. З часом у композиціях платтяних тканин з'являється деяка умовність у зображенні рослинних форм, вони починають менше заповнювати фон, на якому другим планом вимальовується узагальнений контур великого листка або групи листків. Поступово такий контур замінюється активно діючим другим планом у вигляді силуетного зображення дрібного орнаменту, смуг, сітки, кілець або рослинних форм. Найчастіше це темні або чорні смуги із графічно чітким тонким узором у вигляді орнаментальних мережив, закруток і т. п. Рослинний мотив стає меншим як за розміром, так і за своїм значенням у композиції. Кількість кольорів у деяких тканинах скорочується до трьох-чотирьох.

Поряд зі згаданими мотивами, покладеними на гладкий або орнаментований фон, з'являються композиції з елементів народного орнаменту та геометричних форм (рис. 142).

В другій половині 50-х років помітно зроста творча активність художників текстильної промисловості України. Цьому сприяли такі фактори, як участь підприємств текстильної промисловості в міжнародних виставках, підготовка до Всесвітньої виставки в Брюсселі (1958 р.), виставки, присвяченої 40-річчю Радянської влади, до Декади українського мистецтва в Москві (1960 р.). Успіх української тканини на міжнародних виставках є переконливим доказом досягнень текстильної промисловості республіки.

В міру дальшого підвищення матеріального і культурного рівня радянського народу питання якості і художнього оформлення тканин набувають все більш важливого значення. Постанова ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР «Про заходи по дальшому піднесенню текстильної промисловості» (1959 р.) зобов'язала художників і працівників текстильної промисловості розширити асортимент і поліпшити якість виробів, створювати тканини нових зразків і структур приємного забарвлення і рисунка.

В лютому 1961 р. в Москві відкрилася Всесоюзна виставка текстильних товарів — своєрідний звіт працівників текстильної промисловості перед народом. Художній текстиль України успішно пройшов цей всенародний огляд. Особливо привертала увагу відвідувачів тканини, в композиції яких використані традиції народної творчості, насамперед тканини Дарницького шовкового комбінату, вовняні хустки Київської хусткової фабрики, прикрашені рослинним орнаментом і виконані ручною вибіркою з друкарських дощок. Успішно дебютував на виставці Херсонський бавовняний комбінат — гігант текстильної промисловості республіки. Основна його художня продукція — платтяно-сорочкові тканини з рисунком у клітку, випуск яких розпочався у 1956 р. Автори їх — засновники художньої майстерні підприємства Ю. А. Молотніков, Н. О. Лопато, К. П. Пономаренко, М. П. Сорокіна і Г. Є. Батенев — простим пересіченням вертикальних та горизонтальних кольорових смуг успішно вирішують художній образ клітчастої тканини різноманітного вигляду і призначення. З роками сіра гама перших тканин насичується кольором, строкатість поступається перед колористичною цільністю, симетрична клітка замінюється асиметричною.

Художники комбінату постійно працюють над новими артикулами платтяних і декора-



Рис. 143. О. Стеценко. Декоративна тканина. Херсонський бавовняний комбінат. 1963 р. Масова продукція.

тивних тканин. Так з'явилися двошарова штапельна тканина «Ната» художниці Н. О. Лопато¹, універсальна тканина «ХРС-7»² і декоративні «Декор» та «Платан» Б. Г. Юрченка, платтяні тканини «Ліпсі» і «Травинка» Б. Б. Каплуновича і П. К. Старинця.

Великою удачею було створення Ю. А. Молотніковим у 1960 р. занавісочної тканини полегшеного типу «Новосел». За структурою це проста тканина з великим ремізним узором, розташованим на поперечних смугах. Завдяки тому, що тканина дволицьова, вона може одночасно брати участь у художньому рішенні інтер'єра двох суміжних кімнат, алькова та загальної кімнати, а на вікнах — інтер'єра та екстер'єра.

Художники комбінату знайшли багато цікавих рішень тканини «Новосел». Композиція Ю. А. Молотнікова складається з великих і дрібних прямокутних форм з гарним зіставленням сріблених та коричневаних тонів. Ніжна за кольором тканина Ф. В. Пантеліади з узагальненим елементом квітки на зеленово-голубих переснуваннях. Тканина О. В. Стеценка відзначається тонким почуттям ритму смуг (рис. 143). Святково прикра-

¹ Тканина створена в 1957 р. для Марсельської виставки, де Україна була представлена окремим павільйоном.

² ХРС — Херсонський раднаргосп — назва деяких тканин Херсонського бавовняного комбінату.

шена народним орнаментом тканина М. П. Со-рокіної.

У ряді композицій херсонців відображено важливі події в житті нашої країни. Зокрема тканина «Аврора» П. К. Старинця присвячена легендарному крейсеру. Цьому ж автору належить композиція «Космічний дует», виконана на прохання працівників обробної фабрики комбінату, які зарахували космонавтів В. В. Николаєву-Терешкову і В. Ф. Биковського до складу передової бригади.

Творчим піднесенням почалися 60-ті роки. Розгорнуте в широкому масштабі житлове будівництво вимагало спільної праці архітекторів та художників прикладного мистецтва над створенням інтер'єра сучасного помешкання, виробництва в великій кількості красивих меблів, декоративних тканин та інших предметів побуту.

Збільшується кількість підприємств, які випускають оббивні тканини. В 1963 р. виробництво їх почалося на Люботинській текстильній фабриці, яка до цього виготовляла тільки жаккардові покривала та бавовняні килимки типу чернівецьких. В 1964 р. мебельні тканини увійшли в асортимент Херсонського бавовняного комбінату. На Дарницькому шовковому комбінаті освоїли виробництво гобеленових килимків.

Мебельно-декоративні тканини 60-х років мало подібні до тих, що були узаконені загальносоюзним стандартом у 1940 р. Вдосконалилась їх структура, деякі з них збагати-

лися пряжею з хімічних волокон, значно поліпшилися техніко-економічні показники, але найбільше змінився їх зовнішній вигляд. Колишня перевантаженість рисунком і строка-та багатоколірність макета, гобелена, репсу поступилася в сучасних тканинах фактурній розробці дрібного узору переплетеннями і м'якій, часто насиченій тональній колористиці. При їх проектуванні необхідні були глибокі знання законів побудови тканин і великий практичний досвід роботи. Деякий час орнаментика мебельних тканин обмежувалася тільки штрихами, крапками і дрібними геометричними, найчастіше прямокутними формами.

Швидко поширившись на виробі всіх фабрик Союзу, вони надали їм одноманітного вигляду і деякої сухості. Поступово основне орнаментальне навантаження переноситься на фактурну розробку фону, яка в тональній колористиці дає цільне живописне вирішення художнього образу мебельно-декоративної тканини (рис. 144).

60-ті роки характерні широким використанням в мебельних тканинах пряжі з синтетичних волокон — капрона, лавсана, ефектних ниток люрекса та алюніта, а також пряжі фасонної та об'ємної структур. З цих матеріалів створюються тканини з новими декоративними властивостями. Художній вигляд їх досягається не стільки узором від переплетення ниток, скільки ефектом настилу фасонного або об'ємного угтка.

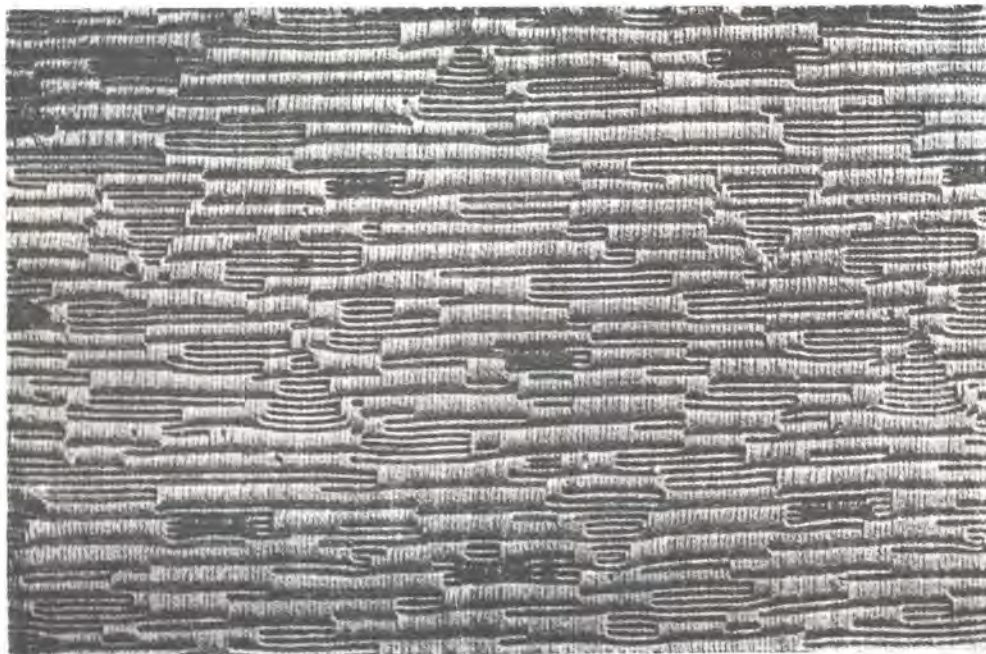


Рис. 144. В. Калінін. Мебельна тканина. Дарницький шовковий комбінат. 1963 р. Масова продукція.

Простота, виразність і лаконічність рисунка, гармонійне кольорове рішення, рельєфність поверхні тканини — все це співзвучне як сучасним формам меблів, так і загальному устаткуванню приміщення.

Разом з тим слід відмітити, що переоцінка художніх вартостей в оздобленні помешкання майже не торкнулася штучних декоративних виробів. Протягом двох десятиліть в композиціях покривал, байкових та вовняних ковдр — асортименту більше як десяти текстильних підприємств України — в основному відозмінюється одна і та сама типова для артільної продукції схема розташування узору — по каймі і в центрі. Узор пікейних або сатинових покривал старанно наслідує мереживо або зображує рослинні форми, які, однак, не мають орнаментального вигляду.

Останнім часом художники Лубенської ковдроповстяної фабрики, Симферопольської та Кам'янець-Подільської ткацьких фабрик, Чернівецького бавовняного комбінату та інших підприємств наполегливо шукають нових композиційних рішень покривал і ковдр.

Цікаве покривало нової структури розробив у 1964 р. на Херсонському бавовняному комбінаті художник-десинатор Б. Г. Юрченко. Воно було схвально зустрінуте покупцями. Справжньою творчою знахідкою є рішення декоративного покривала художником Чернівецького бавовняного комбінату В. І. Нікуліною. Композиція його побудована на ритмічному чергуванні груп різнобарвних смуг, властивому більшості народних тканин. Насичена кольорова гама забезпечується застосуванням в утку синтетичної петельно-об'ємної пряжі (рис. 145).

Велику творчу роботу проводять колективи перших на Україні Житомирського та Ровенського льонокомбінатів. Поряд з технічними тканинами в їх асортименті є покривала, скатерті, драпірувальні тканини, тканини для тентів і т. п. На допомогу художникам приходить великий досвід підприємств інших республік країни і в першу чергу льонокомбінатів РРФСР, що здавна славляться своєю продукцією. В композиціях тканин знаходить своє відображення також народний орнамент багатих на льон північних районів. Результатом пошуків є льняні тканини з узорами художників А. П. Фоменкова, В. А. Петришин, І. М. Юрчук, Л. І. Задвірної, Е. Г. Шпаковської, які поклали початок новому розділу в історії оформлення українських промислових тканин. 60-ті роки принесли великі зміни



Рис. 145. В. Нікуліна. Покривало. Чернівецький бавовняний комбінат. 1965 р. Масова продукція.

в оформлення вибивних платтяних тканин із шовку і синтетичних волокон.

Вибираючи тканину для плаття, людина виходить з цілого ряду специфічних факторів, а саме: віку, фігури, характеру зовнішності, моделі плаття, призначення, сезону, вартості тканини тощо. Із цих індивідуальних смаків і суджень мільйонів людей складаються вимоги для виробництва шовкових платтяних тканин. Щоб задовольнити їх, комбінати України виготовляють тканини різних композиційних рішень, створених у плані прийнятого напрямку в моді. Для збільшення вибору кожний рисунок має 6—7 кольорових варіантів, які випускаються обмеженим тиражем (особливо більш дорогі тканини з натурального шовку). Різноманітні і самі тканини, які ідуть під вибірку. До натурального і штучного шовку додаються синтетичні волокна, нові фасонні нитки. В останні роки для виготовлення платтяних тканин широко використовуються такі ефектні нитки, як пухнаста об'ємна пряжа та профільоване волокно з мерхтливим блиском.

Прискореними темпами іде в 60-х роках розвиток орнаменталії платтяних тканин. Для цього періоду характерні значне розширення кола тем композицій, поява нових узорів, різноманітні манери їх трактування.

На початку 60-х років великого поширення набув пейзажний та тематичний характер узору. Зокрема, художники Дарницького шовкового комбінату Ю. Е. Снедзін, Р. С. Пашкевич, Н. П. Грибань у співавторстві створили композиції тканин, присвячених Київському метро. Характерні риси Києва, Риги і героїчне минуле Пскова відобразила Р. С. Пашкевич.

Багато художників — Т. М. Іванова, Н. П. Грибань, Р. С. Пашкевич, М. П. Жиліна, О. М. Морозов та інші втілюють у композиціях того періоду карпатські мотиви — гірські пейзажі, побутові сцени із життя гуцулів, вироби народної творчості. Особливо цікава тканина М. П. Жиліної (рис. 146). На

Рис. 146. М. Жиліна. Креп-марокен. Дарницький шовковий комбінат. 1964 р. Масова продукція.



порівняно невеликій ділянці рапорту орнаментальною мовою вона розповіла про працю, відпочинок і особливості побуту гуцулів, про багатство природи Карпат. Незважаючи на велику кількість сцен з участю людей і тварин в оточенні дерев і квітів, композиція сприймається цілісно завдяки одному характеру їх орнаментально-графічного зображення, що утворює на тканині гарний узор.

Приблизно така ж тематика робіт художників Київського шовкового комбінату А. Д. Вовченко, М. М. Грибанової, З. А. Афанасієвої та інших. На тканинах З. В. Вишневіської відображено міський та передміський пейзажі. Цікава тканина Т. В. Мороз, створена за мотивами гуцульських писанок.

Дальшого розвитку набув на платтяних тканинах рослинний узор. Великі рослинні форми, вирішені графічними або живописними засобами в площинній манері, з вишуканою гамою барв прикрашають тепер святкові шовкові тканини (рис. 147). Значно ускладнюється композиція, збільшується кількість накладуваних кольорів. В ці роки особливо зросла роль колористів. Розвиваючи творчий задум автора, вони знаходять декілька кольорових рішень узору, іноді поліпшуючи цим початковий варіант. Успішно працюють колористи Дарницького шовкового комбінату Е. І. Титаренко і Н. Г. Щербакова, Київського шовкового комбінату — Р. Н. Чеська.

Значно поліпшило художньо-колористичний вигляд шовкових тканин застосування сучасних способів вибірки: трьохколірної і растрової. Вони дають можливість по-новому трактувати орнаментальні форми, одержувати оригінальні зіставлення барв і відтінки.

В ці ж роки було широко запроваджено запропонований художником Дарницького шовкового комбінату П. А. Зайцевим спосіб утворення на тканині графічних ефектів: штриха олівця, пастелі, мазка півсухого пензля. Він дає можливість трактувати рослинний узор у вільній, немов ескізній техніці, так що виникає враження ручного розпису тканини (рис. 148).

Колорит, який набув легкості і безпосередності, гарно пов'язується з тонкою тканиною із шовку та капрону.

В орнаменталії шовкових тканин по-старому широко використовуються класичні форми узору: смужки, клітки, кружки, крапки, які щораз оновлюються сучасним ритмом композиційного устрою, новим кольоровим рішенням.

Рис. 147. Р. Пашкевич. Крепдешин. Дарницький шовковий комбінат. 1963 р. Масова продукція.



Набули поширення рисунки характеру штампиків, медальйонів, дрібних геометричних форм на розрідженому фоні структурної тканини або профільованого капрону.

Останнім часом завдяки творчій співпраці художників Дарницького та Київського шовкових комбінатів з художниками-модельєрами Київського будинку моделей художне рішення одяжної тканини стало безпосередньо пов'язуватися з конкретною моделлю сукні. При цьому характер орнаментальних мотивів і їх розташування на тканині зумовлюється моделлю сукні, розкромом тканини і додатковими прикрасами, задуманими художниками. Так з'явилися не тільки рапортні, але й купонні тканини з рідко розміщеними крупними рослинними формами або орнаментальними смугами. При продажу до кожного відрізу додається вкладка з зарисовкою моделі плаття, на якій зображено як фасон, так і розміщення орнаменту. Така творча співдружність взаємно збагатила мистецтво оформлення тканин та моделювання виробів з них.

Творча праця колективів шовкових комбінатів України зробила ці підприємства одними з кращих в Союзі, а Київський шовковий комбінат став провідним у галузі виробництва і художнього оформлення тканин з натурального шовку.

Продукція текстильної промисловості України широко відома не тільки в республіці, але далеко за її межами. Плідна діяльність передових текстильних підприємств відзначена високими урядовими нагородами. Так, у червні 1966 р. за зразкове виконання завдань семирічного плану по випуску високоякісних тканин орденами Леніна були нагороджені Дарницький шовковий та Херсонський бавовняний комбінати.

Відходить у минуле орієнтація на виконання плану по валу як основний показник роботи текстильного підприємства. Радянський народ висуває підвищені вимоги до якості продукції, до їх художнього оформлення.

Вересневий пленум ЦК КПРС, який відбувся в 1965 р., поставив перед промисловістю завдання поліпшення якості всіх това-

Рис. 148. Т. Іванова. Крепдешин. Дарницький шовковий комбінат. 1963 р. Масова продукція.



рів, піднесення їх до рівня кращих світових зразків. У зв'язку з цим зростає роль художника на текстильному підприємстві, збільшилася і його відповідальність за якість та художнє оздоблення тканини.

Художники текстилю покликані брати участь у формуванні зовнішнього вигляду радянської людини, створювати затишок в її домі. Це високе зобов'язання надихає їх на постійний творчий пошук, воно — запорука дальшого розвитку мистецтва орнаменталістики тканин.

НАРОДНІ ТКАНИНИ

З перших років Радянської влади відроджуються і набувають великого розвитку такі традиційні види народних художніх тканин, як килими, рушники, плахти, які дістають широке застосування в побуті міста і села, в прикрашуванні державних і громадських будинків, експонуються на вітчизняних і міжнародних виставках. Збільшується їх асортимент, обновляються художні рішення.

У 20—30-х роках були організовані численні майстерні народних тканин, серед яких своїми високохудожніми виробами виділяються майстерні у Скобцях (Київська область), Клембівці (Вінницька область), Решетилівці (Полтавська область), Дігтярях (Чернігівська область), Кролівці (Сумська область). Художні тканини народних майстрів 20—30-х років широко демонструвалися на Виставці українського народного мистецтва у 1936 р. Тут було представлено 350 килимів, рушників, плахт, декоративних панно.

Оригінальний зразок народного узорового ткацтва являють собою кролевецькі рушники. Вони мають своєрідні декоративні композиції одноколірних візерунків, витканих крупними формами на поздовжніх полотнищах. Для них характерні геометричні узори — проста чи зазублена смуга, гострокутна розетка, ромбовидні фігури у різноманітному уложенні, які часто поєднані зі стилізованими мотивами плаваючих птахів, розквітлих вазонів, архітектурних силуетів. Строга ритмічність у розміщенні кольоронасичених форм, які чітко виділяються на білому полі, надає кролевецьким рушникам риси монументальності, а техніка ткацького перебору робить узори рельєфно-пластичними і збагачує їх ефектами м'якого тінювання (рис. 149, 150).

Кролевецькі рушники вражають урочистою святковістю. Їх композиції будуються на



Рис. 149. В. Пікуля. Рушник. Кролевець Сумської області. 1959 р. ЛМУМ.

зразках традиційних народних узоров і відзначаються лаконізмом та органічним поєднанням традиційного орнаменту з тематично-сюжетними мотивами. У композиціях 30—40-х років виступає більша насиченість сюжетністю й образністю. Наприклад, досить популярним було зображення святкового салюту. На кінцях рушника можна побачити вміло витканий стрункий силует Кремлівської вежі, над якою променисто розкидані зірки, що поступово зменшуються і рідшають.

У 50—60-х роках тематичні композиції стають більш лаконічними та іноді обмежуються меморіальними датами в оточенні традиційного геометричного орнаменту. На перший план виступає чудова декоративність ткацького перебору, який кладеться ритмічними кольоровими смугами (рушники до 40-річчя Великої Жовтневої соціалістичної

Рис. 150. Рушник (фрагмент). Кролевець Сумської області. 1959 р. ЛМУМ.



революції, до 150-х роковин з дня народження Т. Г. Шевченка та інші).

Декоративний ефект одноколірного крупного узору перебірного тканин з успіхом застосовано для виготовлення широкого асортименту побутових інтер'єрних тканин — покривал, скатертей, порт'єр, наволочок, панно, серветок тощо.

Велику популярність здобула плахтова тканина — типовий зразок українського народного ткацтва Подніпров'я. Виробництвом її прославилася майстерня в Дігтярях. Мерехтлива колоритність, яка досягається виділенням на орнаментованій площі дрібних картатих полів, що заповнюються мотивами розеток, клинців, стовпчиків та інших елементів, створює особливість художнього ефекту плахтової тканини (рис. 151). Контрастні барви тла і перебірних мотивів часто вливаються в один домінуючий тон (золотавий, малиново-багрянний, сливовий, синявий) ясніших чи темніших відтінків. Фарбування дрібних цяток надає тканині цікавих мозаїчних переливів і відблиску на зразок дорогоцінних золототканних виробів.

Дігтярівська плахта відзначається чудовою мажорною грою кольорів і добре знайденою пропорціональністю візерунків. Творці її досягли високої майстерності в розробці орнаменту й колористики. Серед дігтярівських умільців слід назвати насамперед С. Нечи-

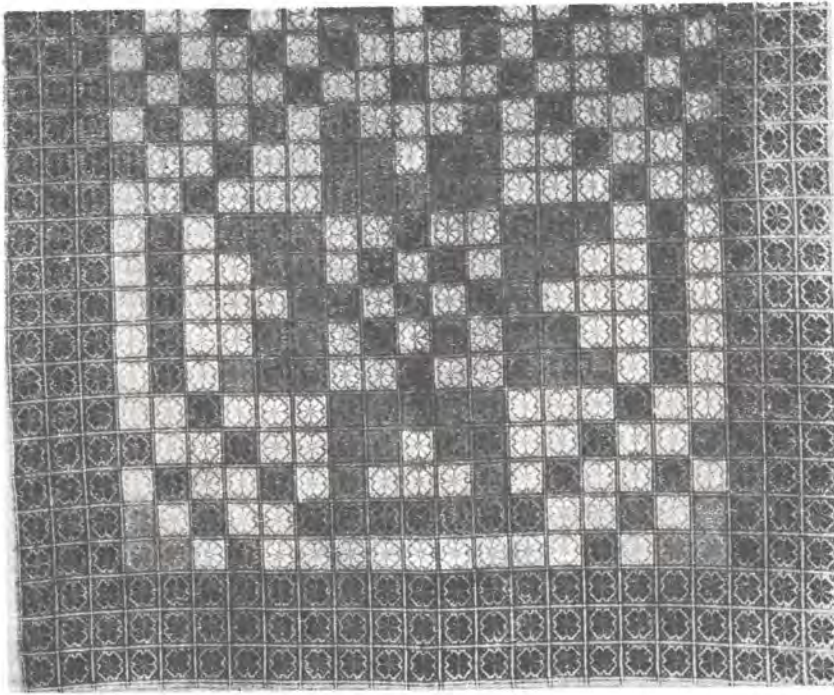
поренка. Він широко користується новими прийомами розфарбування, заміною традиційні розетки хвилястою чи ламаною лінією, що надає орнаментові видовженої смугастої протяжності. Це робить тканину більш придатною для драпірувально-оббивних цілей.

Плахтова тканина широко застосовується для драпірування та оббивки меблів, а також для виготовлення таких прикрас інтер'єра, як килимки, доріжки, декоративні подушки, покривала, порт'єри тощо. Високими художніми якостями відзначаються також дігтярівські фартухи.

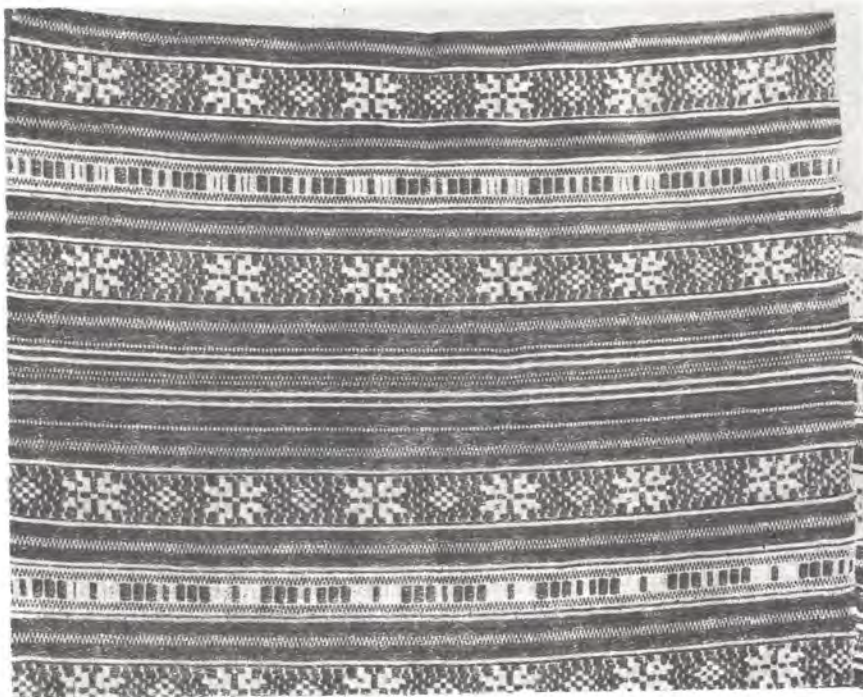
В останні роки все більшим попитом покупців користується жива, барвиста богуславська тканина (рис. 152). Для неї характерні гладкі та узорні кольорові смуги тонкого, перебірного тканин. Основна риса богуславських тканин, яка надає їм особливої принадності, — багатий колорит, створюваний сміливими контрастними сполученнями різних фарб.

У 50—60-х роках художня промисловість значно збагатилася чудовими зразками західноукраїнського народного ткацтва — покривалами, ряднами, веретами, поливниками, джергами, килимками, вовняними ліжниками з довгим ворсом. Кожна область, район, навіть окремі місцевості мають свої особливості добору кольорів і побудови орнаментів.

Дуже популярними стали народні тканини Івано-Франківської області, особливо Косів-



*Рис. 151. Плахтовий килимок
(фрагмент). Бавовна, шовк.
С. Дігтярі Чернігівської обла-
сті. 1955 р. ЛМУМ.*



*Рис. 152. Декоративна
тканина. Бавовна. Богу-
слав Київської області.
1962 р. ЛМУМ.*

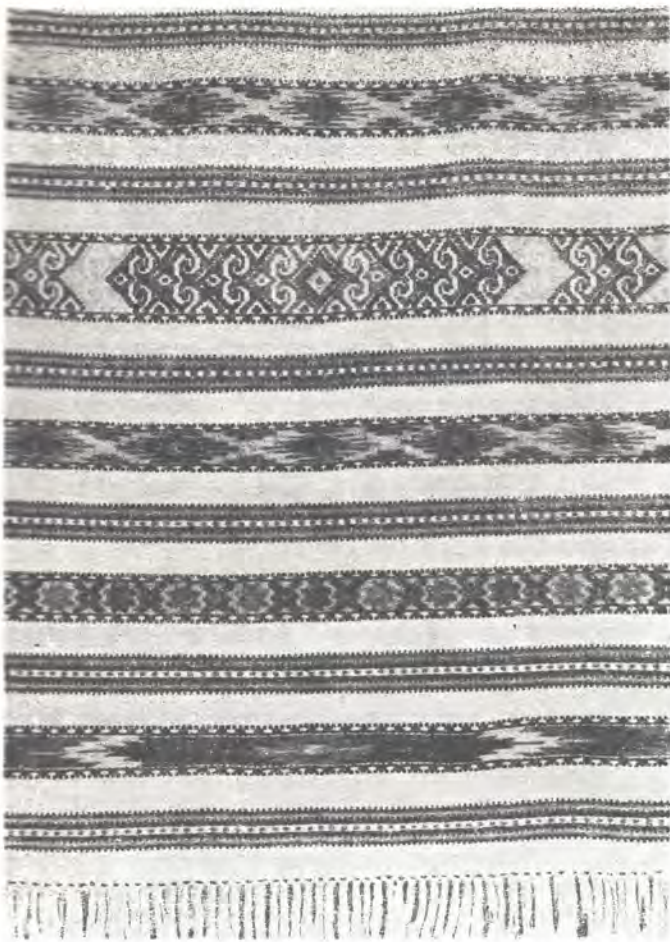


Рис. 153. Ю. Гулейчук. Веретка. Вовна. Косів Івано-Франківської області. 1959 р. АМУМ.

ського району. Для них типові дрібно-членований орнамент і яскрава барвистість з перевагою червоно-оранжевих кольорів. Орнамент розміщений на полотнищі смугами — узористими та гладкими, які поперемінно чергуються і густо вкривають усе поле. Ювелірна розробка орнаменту, підкріплена відповідним добром кольорів, створює ефектні переливи фарб, які в цілому справляють враження єдиного тону — оранжевого, фіолетового, вишневого, темно-зеленого, золотистого та ін. Прекрасні тканини виготовляють у селах Шешорах, Пістині, Яворові, Печеніжині, Яблуніві, а також у селах Коломийського, Снятинського, Городенківського районів.

В народних тканинах Івано-Франківщини вражають фантазія і винахідливість у створенні різноманітних узорів з ромбовидних фігур, клинців, прямих, ламаних і спіральних ліній. Багатство узорів доповнюється кольо-

руванням мотивів, яке завжди відзначається особливою злагодженістю тонів. Новою рисою є намагання створювати комплекти інтер'єрних тканин, компоненти яких — скатерть, покривало, пошивка на подушку, порт'єри та інші — витримані здебільшого в одному характері орнаментально-колеристичного рішення.

Прекрасні тканини для широкого збуту виготовляються в Косівській ткацькій майстерні художнього фонду УРСР та на косівській фабриці художніх виробів ім. Т. Г. Шевченка (рис. 153).

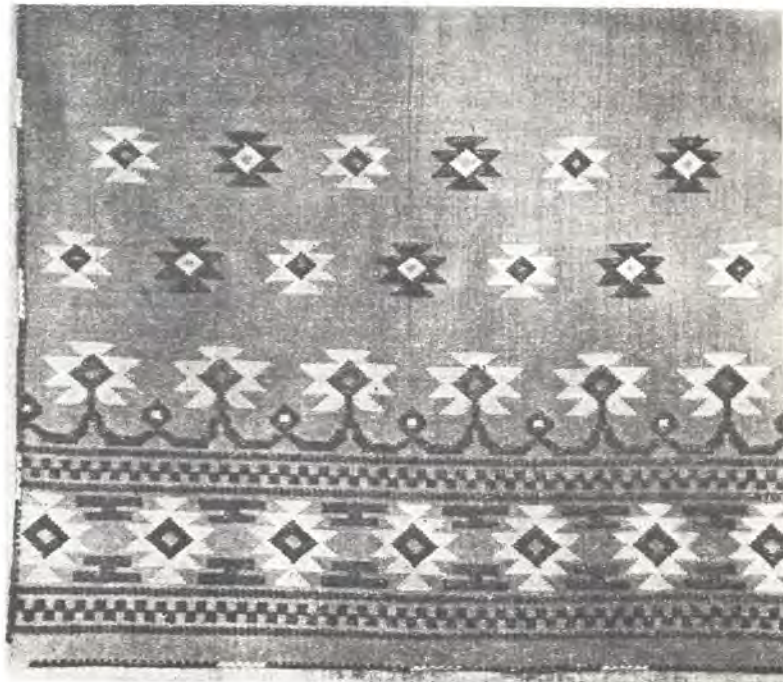
Серед косівчан чимало здібних майстрів, які сміливо застосовують нові матеріали і впроваджують технічні вдосконалення. Зокрема, авторами багатьох оригінальних узорів є М. та І. Горбові, які тчуть покривала та доріжки з легких тонких матеріалів.

Своєрідністю відзначається народне ткацтво на Поділлі. Тут виготовляють цікаві декоративні покривала з ритмічним чергуванням гладких кольорових смуг, які добре в'яжуться з обладнанням хати.

Подібні покривала тчуть також у Львівській області. Їх прикрашають смуги різноманітних, переважно світлих кольорів.

Для південного Подністрів'я і Буковини характерні оригінальні, оздоблені сюжетни-

Рис. 154. Фартушок. Бавовна. С. Дігтярі Чернігівської області. 1950 р. АМУМ.



ми зображеннями доріжки з мотивами квітів, птахів, людських фігур, розміщених на темному полі. Узористі тканини ясних кольорів і цікавих ефектів ткацької фактури виробляють на Закарпатті, Волині та Поліссі. Виготовляються вони переважно для власних потреб і мало відомі. Тим часом їх декоративні якості заслуговують на пильну увагу художньої промисловості.

Окрему групу складають одягові тканини. В оздобленні їх перевага надається передусім ефекту ткацької фактури. Колорит — стриманий. Поширене в наш час ручне виготовлення цих тканин для власних потреб при достатку фабричних є очевидним виявом любові та нахилу до мистецької праці. Вироби народних умільців емоційно насичені і викликають естетичні задоволення.

Мистецькі якості українських народних тканин є невичерпним джерелом творчої праці художників-прикладників.

КИЛИМАРСТВО

В перші роки Радянської влади килимарський промисел переживав значні труднощі. Не вистачало обладнання і сировини. Перебрали працювати колишні поміщицькі та інші приватновласницькі майстерні.

З метою відновлення килимарства були вжиті заходи по налагодженню виробництва килимів у старих центрах промислу: на Полтавщині, Чернігівщині, Київщині, Східному Поділлі. З цією метою тут були створені художні майстерні та художньо-інструкторські школи, які виготовляли продукцію і готували кваліфіковані кадри.

Значне пожвавлення в галузі килимарського промислу припадає на 20-ті роки, коли вся країна приступила до відбудови народного господарства. В цей час виникає нова форма організації праці народних майстрів на соціалістичних засадах — художньо-промислові артілі. Забезпечені приміщенням, необхідним обладнанням, матеріалами, художнім керівництвом, майстри отримали сприятливі можливості для вільної творчої праці. Килимарські артілі створюються насамперед у традиційних центрах промислу: в Решетилівці, Нових Санжарах, Великих Будищах на Полтавщині, Дігтярях на Чернігівщині.

Основною продукцією цих артілей був гладкий, безворсовий килим, побудований на традиційних квіткових мотивах.

Піднесення мистецького й культурного рівня народних майстрів, постійна допомога з боку художників-професіоналів сприяли появі в українському килимарстві тематичного килима, нового явища в українському декоративно-прикладному мистецтві.

У 1923 р. на Всеросійській сільськогосподарській виставці, на якій були широко представлені художні промисли, експонувався великий килим з геометричним орнаментом та гербом СРСР у центрі — один з перших зразків українського орнаментально-сюжетного килима. В другій половині 20-х років з'являються портретні килими. До типових зразків їх належить килим з портретом К. Маркса, створений досвідченим майстром народного мистецтва С. Г. Колосом.

30-ті роки знаменують новий етап у розвитку українського народного мистецтва, в тому числі й килимарства. Він був зумовлений здійсненням п'ятирічних планів, які забезпечили створення економічної бази соціалізму, небувалим зростом усіх галузей радянської промисловості, в тому числі й художньої, значними змінами, що сталися в побуті радянських людей внаслідок індустріалізації та колективізації сільського господарства.

В 30-х роках килимарство як вид народного мистецтва висувається на одне з перших місць. Значно розширюються килимарські артілі, засновані ще в 20-х роках, організуються нові артілі. У 1935 р. починають працювати художні майстерні при Київському державному музеї українського мистецтва, які створюють і впроваджують у виробництво нові зразки художніх виробів, виготовлених за мотивами народної творчості. Для роботи в майстернях запрошуються талановиті майстри.

Основною продукцією в 30-ті роки були традиційні гладкі двосторонні орнаментальні килими, які виготовлялись в усіх килимарських артілях і окремих майстрами. На декадній виставці в 1936 р. в Москві експонувалися чудові рослинні килими артілей «XIV-річчя Жовтневої революції» з с. Диканьки, ім. Клари Цеткін з с. Решетилівки, «Червоне проміння» з с. Нових Санжар, ім. 8 Березня з с. Дігтярів і «Червоний килим» з с. Добровеличківки. На виставці були відзначені роботи народних килимарниць Тетяни Кононенко (с. Диканька Полтавської області), Теклі Кисіль та Ольги Балун (с. Дігтярі Чернігівської області), Марії Щур і Пріські Іванець (с. Скобців Київської об-

ласті). Найталановитішим килимарницям Парасці Власенко, квітковий килим якої з мотивами птахів був визнаний кращим на виставці (рис. 155), Наталії Вовк, Явдосі Демченко було присвоєно звання майстра народного мистецтва. Цього високого звання була удостоєна також одна з кращих на Україні фарбувальниць вовни рослинними барвниками колгоспниці с. Диканьки Полтавської області Олександра Хлонь.

У 1939 р. після возз'єднання Західної України з УРСР засновуються артлі в традиційних осередках килимарства Прикарпаття — в с. Глинянах Львівської області і в м. Косові Станіславської (нині Івано-Франківської) області.

В 20—30-х роках килимарство в згаданих центрах перебувало в стані глибокого занепаду і виродження. Обслуговуючи в основному побут буржуазної верхівки, власники численних килимарень нехтували народними традиціями. Чудовий орнамент косівських та глинянських килимів був поступово витіснений спотвореними геометричними фігурами, позбавленими будь-якого орнаментального ритму та кольорової гармонії. Перші заходи майстрів і керівництва заснованих артлілей були спрямовані на те, щоб відродити місцевий килим, повернути йому минулу славу. Невдовзі глинянський і косівський геометричний килим стає одним з кращих надбань українського декоративно-прикладного мистецтва.

В 30-ті роки набуває широкого розвитку український тематичний килим, який інколи невірно називають українським гобеленом. На відміну від західноєвропейських гобеленів він зберіг техніку звичайного гладкого килима, а за своїм змістом і характером художнього виконання є глибоко народним твором.

Тематичний килим появився як наслідок зближення народного і професіонального мистецтва. Це могло статися лише за умов радянської влади, яка ліквідувала межі між так званим низьким селянським і високим панським мистецтвом. У створенні перших тематичних килимів брали участь талановиті народні митці П. Власенко, Н. Вовк, Я. Демченко, М. Шур, а також відомі українські художники Д. Шавикін, М. Дерегус, В. Касіян, А. Петрицький, М. Рокицький, М. Вовк та інші.

Кращі зразки українських тематичних килимів 30-х років пройняті глибокою ідей-



Рис 155. Килим. Автор проекту П. Власенко. Київ 1936 р. КДМУНДМ.

ністю, відзначаються реалістичним відтворенням дійсності. З успіхом експонувалися на виставці народного мистецтва і мистецтва в Декаді української літератури і мистецтва в Москві у 1936 р. такі килими, як «Повернення з поля» за ескізом художника М. Дерегуса у виконанні К. Лісової, Н. Кисіль і К. Чеверденко, «Ленін і діти» за ескізом художника В. Касіяна у виконанні М. Лебединської, Т. Сухіної і К. Кузьменко, «Піонери» за ескізом художника Г. Пустовойта у виконанні К. Лісової, К. Чеверденко і Н. Кисіль та інші.

Значним досягненням декоративного мистецтва є килим «Повернення з поля» (1935 р.). В ньому помітні тенденції подолати вплив станкової картини, характерний для багатьох тематичних килимів того часу. Тематичні мотиви твору — постаті чотирьох колгоспниць, що повертаються з поля після роботи, зображення дерев на першому плані, елементи пейзажу вдаліні не позбавлені рис декоративно-



Рис. 156. Килим. «К. Ворошилов і С. Будьонний приймають парад червоного козацтва». Автор проекту Д. Шавикін. Київ. 1936 р. КДМУНДМ.

сті, добре в'яжуться з орнаментальною каймою.

Слід також відмітити тематичний килим художника Д. М. Шавикіна «К. Ворошилов і С. Будьонний приймають парад червоного козацтва», виконаний у 1936 р. колгоспницями Н. Вовк, М. Шур, Г. Сависько, П. Іванець, Т. Іваницькою, М. Кульгою, М. Пономаренко та Г. Малиш. Це один з кращих творів 30-х років. Динамічна композиція, чіткий, виразний рисунок, гармонійний колорит надають килиму святкового урочистого звучання (рис. 156).

Окрему групу серед тематичних килимів 30-х років складають портретні килими. В деяких з них портретні зображення, обрамлені орнаментованою каймою-рамкою, розміщені на чистому нейтральному фоні, як, наприклад, у килимі з портретом Т. Г. Шевченка, виконаному решетилівськими килимарницями у 1939 р. до 125-річчя з дня народження поета, в інших — на фоні індустріального або колгоспного пейзажу. Портретні килими другого типу наближаються до розглянутих вище тематичних композицій, в них більше декоративного елемента. Характерний зразок — килим «Ленін», виконаний Н. Вовк, М. Шур та Г. Сависько за ескізом художника І. І. Падалки, який експонувався на декадній виставці у 1936 р. В. І. Ленін зображений на трибуні з піднятою рукою на фоні греблі Дніп-

ровської ГЕС. В оздобленні кайми-рамки килима досить вдало застосовано узори геометричного орнаменту, чого не було раніше.

Наприкінці 30-х—початку 40-х років по-являється третій вид портретного килима, цілком відмінний від двох попередніх. Портретне зображення подається в профіль, трактується силуетно, площинно. Воно становить центральний вузол композиції твору й органічно влітається в його орнаментальну основу. Прикладом може служити килим решетилівських майстрів, виготовлений на початку 1941 р. (рис. 157). Силуетне зображення голови В. І. Леніна вкомпоноване в п'ятикутну зірку, утворену з листків папороті. Навколо зірки плавно звивається соковитий рослинний орнамент, який заповнює всю площину килима. Така трактовка портрета більше відповідає декоративній природі килима, проте не досягає сили образного виразу, характерного для портретних килимів перших двох видів.

Слід відмітити цікаву спробу створення тематичних килимів у техніці коца з довгим ворсом, яка була здійснена згаданими вище художньо-експериментальними майстернями при Державному музеї українського мистецтва. На декадній виставці 1936 р. експонувалися тематичні коци: «Танок», витканий колгоспницями Г. Джурою і В. Федорченко за ескізом художника Н. Цівчинського і «Червона Армія в колгоспі», витканий Г. Джурою за рисунком Т. Флори. Останній являє собою зразок комбінації традиційного геометричного орнаменту з геометризваними фігурними зображеннями.

Оскільки зображення на коцах виходили нечіткими, з розпливчастими контурами, техніка їх не привилася в жанрі тематичного килима.

Будучи відображенням важливих історичних подій у нашій країні, перші тематичні та портретні килими виготовлялися головним чином для виставок і зберігалися в музеях. Наприкінці 30-х років робляться спроби застосування їх в архітектурі. У 1939 р. було виготовлено кілька килимів для оздоблення українського павільйону сільськогосподарської виставки в Москві. В наступному році художник В. Вовченко створює на замовлення Київського філіалу Центрального музею В. І. Леніна тематичний килим «Жовтень» з зображенням штурму Зимового палацу в Петрограді, вміло вписавши його в архітектуру музею.



Килим «Кремль». с. Решетилівка Подільської обл. 1955 р.

Тематичні килими є визначними унікальними творами, художньо-документальними пам'ятниками героїчних звершень радянського народу в роки п'ятирічок.

Німецько-фашистські загарбники завдали великих збитків народному господарству та культурі нашої країни. Промислові підприємства України, в тому числі й художні, були в значній мірі зруйновані. Відбудова їх почалася ще до повного звільнення країни від гітлерівців. Уже в березні 1944 р. відновила роботу найбільша килимарська артіль Лівобережжя в с. Решетилівці Полтавської області. В червні того ж року почала працювати ткацько-килимарська артіль в с. Дігтярях Чернігівської області.

В травні 1944 р. Рада народних комісарів Української РСР і ЦК КП(б)У прийняли спільну постанову про відбудову і розвиток художніх промислів України, в якій було намічено конкретні заходи по швидкому введенню в дію підприємств художньої промисловості та їх розширенню. Під кінець 1944 р. вступили до ладу майже всі килимарські підприємства в східних областях України. На початку 1945 р. почали випускати художню продукцію Глинянська та Косівська килимарські артілі.

В післявоєнні роки значно поліпшено технічну базу килимарських підприємств. В українському килимарстві починається новий період розвитку, який характеризується поглибленням народної основи, значним піднесенням художнього рівня та технічної якості.

В 1961 р. килимарські артілі були перетворені в державні фабрики — великі художньо-промислові підприємства, оснащені передовою технікою. Трудомісткі роботи, крім самого процесу виготовлення, який в значній мірі є творчим процесом, механізовані: на допомогу людині прийшли машини. Окремі види роботи по підготовці сировини і виготовленню продукції сконцентровані в спеціалізованих цехах: прядильному, фарбувальному, сушильному, ткацькому, підсобному тощо. Для ширшого залучення до килимарського виробництва народних майстрів у значній мірі використовується праця надомників — килимарів, які працюють у себе дома, в селах, що розташовані недалеко килимарських фабрик. Кожне підприємство забезпечене художнім керівництвом. Над розробкою ескізів для килимарських підприємств працюють також художники відомчих установ.



Рис. 157. Килим. Автор проекту С. Бережна, виконавець К. Черкун. Київ. 1941 р. КДМУНДМ.

Безпосередній процес створення килима здійснюється, як і раніше, вручну. На вертикальних верстатах (кроснах) тчуть килими з рослинним, на горизонтальних — з геометричним орнаментом. Унаслідок ручної роботи кожен килим, навіть у масовому виробництві, позначений індивідуальними рисами, притаманними тому чи іншому майстру. Про темпи зросту килимарського виробництва в післявоєнний період можна скласти уявлення на прикладі Косівської фабрики Івано-Франківської області, яка випускає геометричні килими. У 1956 р. підприємство виготовило 36 286 квадратних метрів продукції, а у 1965 р. — 120 тисяч квадратних метрів, тобто менш як за десять років виробництво килимів зросло майже в 3,5 раза.

Група художньо-промислових підприємств, розміщена на території Полтавської та Чернігівської областей, спеціалізується в основному на виробництві гладких двосторонніх килимів. В їх основу покладено традиційний квітковий орнамент місцевого килимарства.

Переважають килими невеликого розміру (в середньому $2 \times 1,5$ м) з горизонтально орієнтованим оздобленням. За характером композиційної побудови рослинних килимів найбільшою сталістю виділяється чотири види. Три з них мають незначну відмінність. Спільним для них є чітко окреслений прямокутник основного поля, як правило, темний, досить розвинена, інколи значних розмірів світла кайма. Різняться види килимів характером оздоблення основного поля, композиційним розміщенням на ньому орнаментальних мотивів, які то лежать рядками один над одним, то розміщені в шаховому порядку, то групуються навколо центрального узору. Перші два способи композиційного вирішення основного поля були дуже популярними в класичному полтавському килимі, третій — набуває

Рис. 158. Килим. Автор Н. Бабенко. С. Решетилівка Полтавської області. Фабрика ім. К. Цеткін. 1960 р. КДМУНДМ.



особливого поширення в радянський період. Його переваги полягають у тому, що центральний мотив можна легко замінити яким-небудь тематичним малюнком і таким чином посилити ідейно-художню виразність килима. Саме таким шляхом народився орнаментально-тематичний килим, про який мова йтиме нижче.

Четвертий вид квіткового килима має значну відмінність від перших трьох. Він також не новий, нерідко зустрічався ще в XVIII ст. і отримав назву «панського» і «барочного». Його характерну особливість становить фігурне оконтурення основного поля. Орнаментальні мотиви на внутрішньому полі, як і в третьому виді, групуються навколо центрального узору.

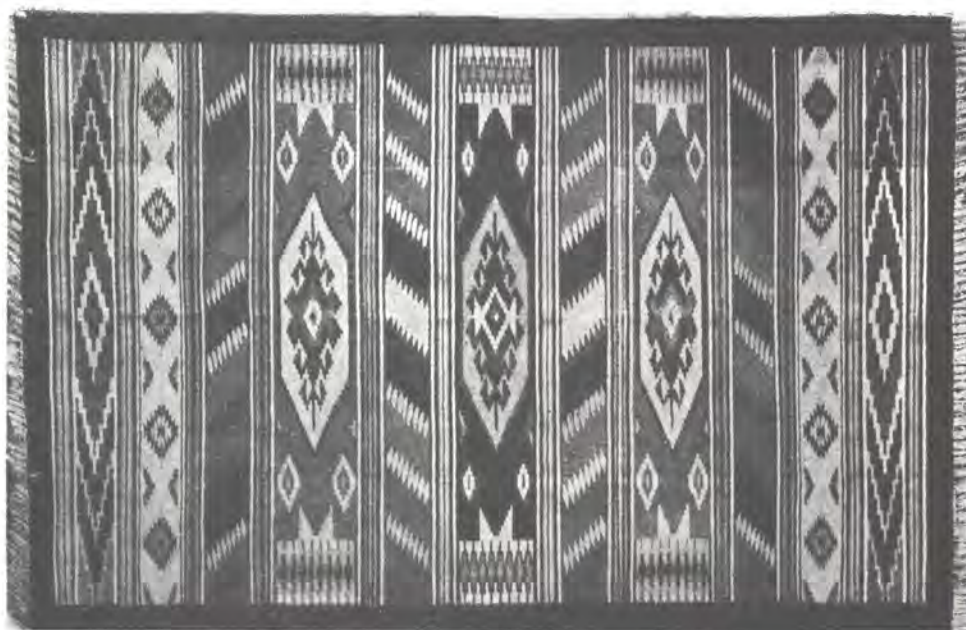
Чотири основних види композиційної побудови характерні й для ворсових килимів, виробництво яких у 50-х роках було зосереджено головним чином в артілі ім. 8 Березня в с. Дігтярях Чернігівської області. Особливо вдалими виходять ворсові килими з орнаментом центрального розташування, прикладом чого може бути чудовий килим, виготовлений дігтярськими майстрами у 1957 р., який перебуває у фондах Київського музею народного декоративного мистецтва.

В орнаментальному багатстві сучасних полтавських, чернігівських і взагалі лівобережних килимів переважають квіткові мотиви, що зберігають природні форми рослин або піддані значній стилізації. Вони розміщені на площині килима як окремими бутонами, так і разом з листям і гілкою, інколи подаються у вигляді букета. Зрідка квіткові мотиви доповнюються стилізованими зображеннями плодів, що нагадують грона винограду або полуниці. Ясністю форм, багатством орнаменту, життєрадісним барвистим розфарбуванням сучасні квіткові килими нагадують чудесну пору весняного цвітіння і становлять одне з кращих досягнень радянського декоративно-прикладного мистецтва.

У Львівській та Івано-Франківській областях, які є другим великим центром післявоєнного українського килимарства, виготовляють килими з геометричним орнаментом. Композиційне розміщення орнаменту зводиться до двох чітко визначених схем, які виробилися ще в дорадянському місцевому килимарстві.

В одній з цих схем відповідно згруповані геометричні мотиви розбивають площину килима на окремі орнаментальні і кольорові

Рис. 159. Килим.
«Гуцул». Косів Івано-
Франківської області.
1952 р. Власність
фабрики.



смуги, в іншій — розгортаються на спільному для всієї композиції полі.

Типовим зразком глинянського і косівського смугастого килима є килим «Гуцул», композиція якого орієнтована по лінії ниток поробка (рис. 159). Він прикрашений трьома або п'ятьма широкими смугами, орнаментака і колір яких симетрично повторюються. Кожна з смуг заповнена одним або вписаними один в одного ромбами із східчастим або зубчастим контуром. Короткі сторони цих смуг замкнені зубчастими поперечними стяжками, як правило, іншого кольору. В деяких варіантах поперечні стяжки замикають лише середню найширшу смугу (цей варіант килима отримав назву «Новий гуцул») або й зовсім відсутні. Між широкими смугами тягнуться вузькі, заповнені мотивами «пили» і «рачків». Вони розділені вузькими стрічками «баточками».

Незначні зміни, внесені в композицію «Гуцула» або в розробку основних його мотивів, зумовили появу таких назв килимів, як «Кучері», «Чичер», «Скрипки», «Граничник». Наприклад, у килимі «Кучері» контур основної фігури має гачковидні виступи «кучері», в «Граничнику» — мотиви оконтурені вузькою лінією іншого кольору, в «Чичері» — досить розвинені поперечні узорні стяжки і т. п.

Найбільш характерним зразком килимів, орнамент яких розгортається на спільному для всієї композиції полі, є килим «Сонце», котрий у деякій мірі нагадує славнозвісні гу-

цульські ліжники (рис. 160). Орнамент основного поля в ньому складається з великих нез'єднаних між собою зубчастих ромбовидних фігур з колірною розробкою їх внутрішньої площі. Кайма суцільна одноколірна з одним і тим же малюнком або розбита на дві частини: по довших сторонах килима — одного кольору і малюнка, по коротких — іншого.

Тип килима зі спільним полем творчо розробляють глинянські килимарі. Добре виглядають килими, в яких основне поле оздоблене різноколірними, розміщеними в шаховому порядку прямокутниками і ромбиками. Спроби прикрасити килим цього типу дуже геометризованими рослинними мотивами або нанести на нього якомога більше орнаменту не дали позитивних наслідків. Такі килими важко сприймати, від них миготить в очах.

Останнім часом глинянські килимарі знову повернулися до виробництва килимів з виразною, неускладненою композицією, з чітким геометричним орнаментом, що спирається на кращі традиційні зразки.

Розфарбування прикарпатських килимів багатокольорне. Кількість фарб і їх відтінків досягає 12. Для косівських килимів характерне більш м'яке розфарбування, витримане у теплих тонах, для глинянських — контрастніше зіставлення фарб, наявність більшої кількості холодних тонів.

Впровадження у виробництво вузликової техніки в післявоєнний період значно збагатило косівський та глинянський килим. Перші



Рис. 160. Килим. С. Глиняни Львівської області. 1953 р. Масове виробництво.

зразки ворсових килимів не відзначалися художньою досконалістю. За незначними винятками вони мали великі одноколірні поля, простолінійний і кутовий малюнок, характерний для килимової техніки, зв'язаної з горизонтальним верстатом. З часом появляються килими, в яких орнамент і вузликова техніка мають більш органічний зв'язок (рис. 161). До них належать килими масового виробництва Глинянської артілі, в яких основне поле прикрашене восьмикутними і геометричними розетками, а кайма — бордюром стилізованого рослинного орнаменту. Одна з кращих робіт Косівської артілі — килим, експонований на ювілейній виставці в Києві у 1957 р. Ви-

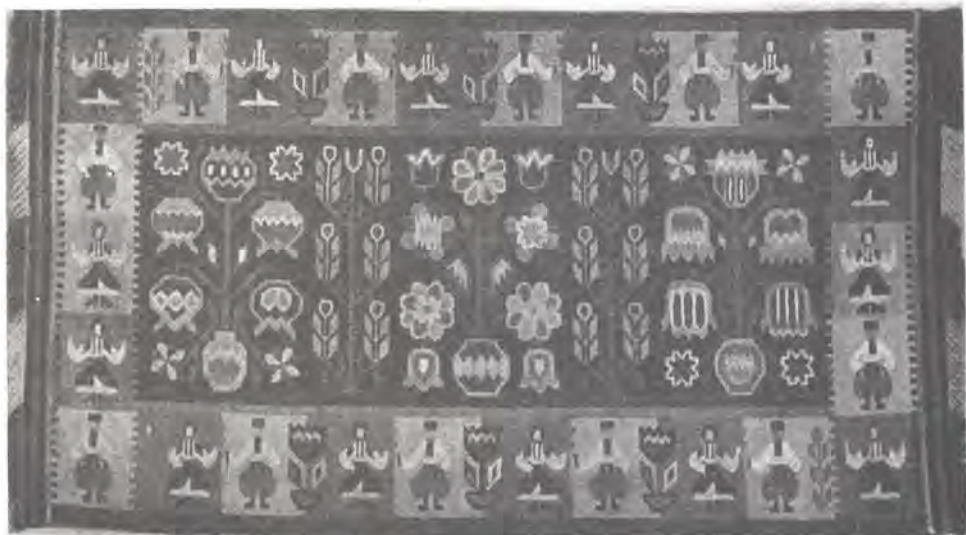
конаний він майстрами О. Т. Гордій, Т. М. Гордій, Г. Ю. Павлик за проектами художників О. Й. Козленко та С. Т. Повшука. Килим має потрійну вузьку кайму, густо заповнену дрібним арабесковим геометричним орнаментом. Основне поле прикрашене крупними розміщеними в шаховому порядку своєрідно трактованими традиційними геометричними мотивами. Орнаментика підпорядкована чіткому злагодженому ритму, колорит витриманий в глибоких бархатних тонах з перевагою бордового, коричневого, зеленого і синьо-голубого кольорів.

Чудові витвори талановитих майстрів — полтавський і гуцульський килими — міцно



Рис. 161. Килим. Автори проекту О. Козленко та С. Повшук. Косів Івано-Франківської області. 1954 р. Масове виробництво.

Рис. 162. Килим. С. Клембівка
Вінницької області. 1960 р.
КДМУНДМ.



ввійшли в побут. Вони користуються незмінним успіхом на численних вітчизняних і зарубіжних виставках, завойовуючи радянському мистецтву загальне визнання.

В післявоєнний період виробництво килимів розвивалося і в інших традиційних центрах килимарського промислу. Високохудожні зразки килимів створюються в центральній художньо-експериментальній лабораторії управління художньої промисловості. В 50-х роках килими з характерним київським рослинним орнаментом виготовлялися на батьківщині прославлених українських килимарниць Параски Власенко, Наталії Вовк, Марії Щур, в селах Баришівці та Веселинівці (колишніх Скопцях), а також в м. Богуславі.

В творчості сучасних митців набули дальшого розвитку кращі риси київського класичного килима: його своєрідні мотиви з дрібними узорами, що ніби розтікаються в сторони, соковитий колорит з перевагою традиційних червоного, чорного і білого тонів.

Виробництво східноподільських килимів вазонного типу було відроджено в селах Клембівці і Городківці Вінницької області та в с. Добровеличківці Кіровоградської області. На початку 60-х років тут існували килимарсько-вишивальні артілі (у Клембівці килимова фабрика працює і зараз, але рослинних килимів не виготовляє), які випускали гладкі, горизонтально орієнтовані у формі видовженого прямокутника килими, прикрашені трьома, п'ятьма або сімома традиційними вазонами. Форма вазонів і особливо рослинні пагініці з квітами, що підіймаються з вазо-

нів і густо заповнюють площину килима, одержують надзвичайно цікаву орнаментальну розробку. Рослинні узори в окремих килимах збагачені декоративно трактованими зображеннями пташок, людських фігур (рис. 162). Розфарбування сучасних східно-подільських килимів відзначається більшою інтенсивністю, наявністю таких кольорів, як синій та голубий, що в дорадянський час вживалися рідко.

Давні буковинські традиції відроджені на килимовому підприємстві у м. Хотині Чернівецької області. Тут виготовляються килими переважно з геометричним орнаментом, смугастого типу. В розцвітці їх часто зустрічається характерний для дорадянського буковинського килима фіолетовий колір. В останні роки на фабриці виготовлено кілька зразків килимів, оздоблених геометризованим рослинним орнаментом місцевого малюнка за проектом художника І. А. Пастуха. Вдалими є також спроби поєднання в килимі геометризovanого рослинного орнаменту з геометричним, що дає цікавий художній ефект (рис. 163).

На Закарпатті виробництво килимів зосереджено головним чином на Іршавській фабриці ім. Першого травня і в с. Ганичах, де розміщено килимарський цех цього підприємства. В Іршаві виготовляються килими й килимові доріжки, оздоблені простим геометричним орнаментом. Переважає тип виробів, в яких основне тло прикрашене одним або кількома крупними ромбами з східчастим контуром і досить широкою каймою, суцільно затканою такими ж, але меншими за розмі-



Рис. 163. Килим. Автор проекту О. Левченко. Хотинська фабрика Чернівецької області. 1965 р. Масове виробництво.

ром ромбиками. Розфарбування іршавських килимів досить контрастне. Переважають насичені бордовий, зелений, голубий, білий кольори.

Виробництво килимів у с. Ганичах відновлено в післявоєнний період заходами талановитої килимарниці Закарпаття Гафії Петрівни Визичканич. Організований з її ініціативи килимарський цех є тепер значним осередком народного мистецтва Закарпаття. Більшість продукції виготовляється за проектами Г. П. Визичканич.

Своєрідні ганичські килими користуються великою популярністю у місцевого населення, вони неодмінно експонуються на обласних та республіканських виставках. Подібно до іршавських, вони мають спільне тло і кайму. Узори також геометричні, але малюнок їх більш вибагливий і різноманітний. Замість ромбів часто можна бачити складні за конфігурацією замкнені геометричні фігури з багатою декоративною розробкою їх внутрішньої площини (рис. 164). Такі мотиви розміщуються на основному полі килима по горизонталі в один або два рядки. В розфарбуванні ганичської продукції поширений рожевий колір, який виступає найчастіше в сполучі з темно-вишневим і яскраво-зеленим. Саме таке кольорове сполучення характерне для місцевого жіночого вбрання.

Наприкінці 50-х і особливо в 60-ті роки робляться спроби порушити усталену традиційну схему народного килима, замінити традиційні килимові мотиви запозиченими з інших видів народного мистецтва, зокрема з писанок, або створеними безпосередньо на базі живих рослинних форм. Виготовлені, як



Рис. 164. Килим. С. Ганичі Закарпатської області. 1965 р. Масове виробництво.

правило, за проектами професіональних митців такі твори нерідко відзначаються оригінальними знахідками, прикладом чого можуть служити килими «Сувенір» (рис. 165) і «Каштан» київської художниці Людмили Ганжі (1963 р.) та настінні килими, виконані львівською художницею Єлизаветою Фащенко.

В післявоєнні роки набувають дальшого розвитку орнаментально-тематичні і тематичні килими. Орнаментально-тематичні килими відрізняються від звичайних орнаментальних тим, що прикрашені яким-небудь нескладним малюнком, часто символічного або емблематичного характеру. Найчастіше зустрічаються зображення гербів СРСР та союзних республік, Кремлівської вежі, ордена Перемоги, п'ятикутної зірки, голуба миру, ювілейні написи тощо, які звичайно поміщаються в центрі килима. До кращих зразків орнаментально-тематичного килима належать твори «Орден Перемоги» (ескіз художника П. І. Коротич) і «Українська РСР» (ескіз художника О. Л. Машкевича), виконані у 1951 р.

Цікавий килим «Дружба народів» виткали у 1954 р. косівські майстри за ескізом художниці П. І. Коротич. Поряд з основним полем під тематичні малюнки в ньому використано й кайму. В середині внутрішнього поля, в багато орнаментованому картуші, зображено герб Радянського Союзу. Навколо на каймі групуються зображення гербів союзних республік, поєднані узорами гуцульського геометричного орнаменту. Виконана в барвистій життєрадісній гамі теплих червоних, оранжевих, кремових, ясно-жовтих тонів композиція символізує велич Країни Рад, непорушну дружбу її народів.

З орнаментально-тематичних килимів, виготовлених у наступні роки, можна відзначити килими «Богдан Хмельницький», присвячений 300-річчю возз'єднання України з Росією (1955 р., с. Решетилівка, автор Л. С. Товстуха), «Ювілейний» (1957 р., с. Решетилівка, автор П. І. Коротич). Зображення пам'ятника Богдану Хмельницькому, Кремлівської вежі, серпа і молота в цих творах органічно поєднано з соковитим рослинним орнаментом, виконаним у традиційних народних формах.

Заслуговує на увагу цікава робота художника С. Г. Колоса, який в основу створеного ним проекту поклав традиції східноподільського килима вазонного типу з фігурними зображеннями. За прикладом подільських

Рис. 165. Килимок «Сувенір». Автор проекту Л. Ганжа. Київська експериментальна лабораторія управління художніх промислів УРСР. 1963 р. Власність лабораторії.



майстрів основне поле килима художник заповнює стилізованим рослинним та геометричним орнаментом, а тематичні мотиви вводить у кайму, де зображено піонерський загін, виступ самодіяльного гуртка, роботу на току, комбайни, елеватор тощо. Тематичні зображення тут, зрозуміло, не несуть того навантаження, яке їм відведене в тематичних килимах, але значно посилюють художню виразність і ідейну змістовність твору.

Орнаментально-тематичні килими здебільшого виконуються майстрами за власним малюнком, що дає можливість народним митцям випробувати свої здібності в створенні композицій. Вони часто вражають свіжістю замислу, оригінальністю мотивів, несподіваними композиційними знахідками.

Багатшим за змістом, різноманітнішим за манерою виконання стає в післявоєнні роки тематичний килим. Спочатку він розвивається в тому ж руслі, що і в довоєнний період. Основним зображувальним елементом залишилися сюжетні, тематичні, часто багатофігурні композиції, виконані в об'ємно-живописній манері.

Декоративна природа килима яскраво виявлена в творі «Визволення Києва», виконаному в 1946 р. в експериментальних майстернях Укрхудожпромспілки за ескізом художника Д. М. Шавикіна народними майстрами А. Ландар, М. Щур, Є. Іванець, А. Денисенко та М. Головатенко (рис. 166). На передньому плані крупним планом подано дві постаті: воїна-визволителя з прапором в руці і літньої жінки, що з вдячністю припала до його грудей. Художник ліпить форму узагальненими кольоровими площинами, розрахованими на сприймання з відстані. Вміло використані світлотіньові контрасти; вони служать і як засіб рельєфнішого окреслення фігур, і як елемент, що посилює драматизм і схвильованість зображеної події. Силуети дзвіниці Києво-Софійського собору та пам'ятника Богдану Хмельницькому, майстерно вплетені у фон, вказують на місце події.

Всі ці художні засоби підкреслюють монументально-декоративний характер килима. На жаль, таких якостей не вистачає іншому, загалом цікавому зразку тематичного килима перших повоєнних років «Зустріч перемож-

Рис. 166. Килим «Визволення Києва». Автор проекту Д. Шавикін. 1946 р. КДМУНДМ.



ців» (1949 р.), виконаному в артілі ім. 8 Березня в с. Дігтярях килимарницями Г. Бойко, С. Кислою, В. Нестеренко, О. Бабенко та Н. Носенко за ескізом художника В. М. Вовченка. Килим захоплює радісним, бадьорим настроєм, святковою барвистістю, які добре відповідають темі твору, але за своїм характером скоріше нагадує твір станкового живопису, ніж монументально-декоративне полотно.

Намагання імітувати живопис характерне і для багатьох портретних килимів того часу, свідченням чого може бути килим з портретом Т. Г. Шевченка, виконаний у 1948 р., який зберігається у Київському музеї народного декоративного мистецтва.

Особливо інтенсивного розвитку тематичний килим набуває в 50-ті роки. Потреба говорити в килимі не чужою, а власною мовою, мовою декоративного мистецтва все наполегливіше турбує майстрів цього жанру. Не зразу вдається подолати звичне тяжіння до станкового живопису. Зародження нової художньої мови — процес складний, зрештою, треба було підготувати і глядача до її сприймання.

Найбільш плідною в цьому напрямку виявилась праця талановитого митця, випускника Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Івана Литовченка. Уже в перших його творах — тематичному килимі «Навіки разом», присвяченому 300-річчю воз'єднання України з Росією (1954 р.), і особливо в монументальному полотні «Радянська Україна в сім'ї братніх республік» (1957 р.) відчувається потяг митця до узагальнених декоративних форм, до бадьорої, радісної піднесеності, до дзвінких барв, власне до того, що становить відмінну рису монументально-декоративного мистецтва.

У 1960 р. художник разом з Марією Литовченко, також випускницею Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, створює два тематичні килими «Т. Г. Шевченко» і «Радянська Україна». Композицію першого твору ділить на дві частини погрудний портрет поета (рис. 167). Постаті жінок, одна з яких символізує Україну часів Шевченка, друга — Радянську Україну, кілька сюжетних вставок, що відображають важке життя і боротьбу українського народу в минулому і творчу працю в умовах Радянської влади, — все це подано впереміж з узорами рослинного орнаменту і, як в народному килимарстві, виконано в площинно-

Рис. 167. Килим
«Т. Г. Шевченко».
Автори проекту
М. та І. Литовченки.
С. Дігтярі Чернігівської області.
1960 р. КДМУНДМ.



декоративній манері, в яскравій, дзвінкій кольоровій гамі. Таке художньо-стильове розв'язання тематичного килима якнайкраще відповідає його декоративній природі. В аналогічному плані виконано і другий твір — «Радянська Україна». Обидва килими, як перші зразки такого вирішення, не позбавлені деяких вад: впадає в очі певна роздрібненість тематичних мотивів, багатомовність композиції, проте не можна не відзначити плодотворність шляху, обраного Литовченками, який відкриває нові перспективи дальшого розвитку і збагачення українського тематичного килима. Про це, зокрема, свідчать цікаві полотна молодих митців випускників Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва останніх років Л. Л. Пушкаша і Н. П. Паук.

В розвитку українського народного килимарства беруть участь не тільки майстри, залучені до килимових підприємств, та професіональні митці, але й численний загін народних умільців, які присвячують улюбленому мистецтву своє дозвілля. На обласних, районних виставках народного мистецтва їх килимові вироби користуються незмінним успіхом. В тематичних килимах народних умільців багато видумки, оригінальних композиційних і кольорових рішень, вони найчастіше пов'язані з місцевою народною творчістю.

Українське народне радянське килимарство перебуває на піднесенні. Безупинне зростання матеріального добробуту і культурного рівня радянських людей є запорукою його дальшого розвитку.

ОДЯГ

До Великої Жовтневої соціалістичної революції на Україні не було розвинутої швейної промисловості. У спадщину від царизму залишилися лише примітивно устатковані дрібні приватні фабрики та кустарні майстерні, основані головним чином на ручній праці. Нині в республіці налічується 169 фабрик та об'єднань по виготовленню масового одягу, 10 швейних фірм, 6 Будинків моделей, більше 5000 ательє та майстерень індивідуального пошиву, які забезпечують радянських людей красивим доброякісним сучасним одягом.

У період революції і громадянської війни цивільний одяг мав напіввійськовий вигляд. Чоловіки носили прями штани, галіфе, заправлені в чоботи, сорочки-косоворотки або гімнастюрки, кошушки, підперезані ременем, шкіряні куртки, шинелі, ватні стьобанки, селянські баранячі шапки, сукняні кашкети або червоноармійські шлеми-будьонівки. Жінки, пролетарська молодь носили сатинові косоворотки, переважно темних тонів, спідниці з кашеміру, сатину або молескіну, овечі кожушки, суконні пальта, шкіряні куртки, чоботи або черевики, кашкети-«ленінки», червоні хустки. Одяг народу відзначався граничною простотою, строгістю форм, суворою та виразною кольоровою гамою.

Після закінчення громадянської війни, у 1922 р., в Києві, Харкові, Одесі, Катеринославі почали організовуватися державні швейні фабрики. Але асортимент виробів був невеликий — відчувалася гостра нестача тканин.

Виникла необхідність розробки нових форм і фасонів одягу. В тодішній пресі дискутувалися питання: чи є мода на одяг життєвою необхідністю, чи трудящі повинні одягатися модно? І хоч теоретично ці питання тоді не були розв'язані, але поштовх до нових шукань у моделюванні вони дали.

У Москві на початку 20-х років розробкою форм одягу займалось ательє мод Московшвейя. В колективі його працювали відомі художники Н. П. Ламанова, В. І. Мужіна, Е. І. Прибыльська та інші.

На Україні в цей період такі творчі колективи ще не склалися. Збереженню традицій національного одягу та їх дальшому розвитку сприяли художньо-промислові артілі. В них силами народних майстрів з сіл Дігтярів Чернігівської області, Решетилівки на Полтавщині, Богуслава на Київщині та інших створювалися вишиті сорочки, плахти. В 20-х роках був поширений ручний шитий одяг, характерний для селянства: кожухи, чумарки, свити, які виготовлялися кустарями і малими артілями «Комборбеза» в містах.

Проте традиційний одяг, незважаючи на його незаперечні естетичні та утилітарні якості, не міг залишатися незмінним. Розвиток промисловості і соціалістичні перетворення побуту сприяли його відмиранню. Але саме народне вбрання стало джерелом творчих шукань модельєрами нових форм одягу. Вивчати його допомагали виставки народної творчості, які часто влаштовувалися в той час.

В середині 20-х років у західноєвропейських країнах і в нас серед міського населення з'явився новий вид жіночого одягу. Це була сукня з прямим просторим ліфом, похилими плечами, пониженою талією та укороченою до колін спідницею. Той же силует та пропорції стали використовувати для пальт і костюмів. Одяг полегшувався, наближався до натуральних пропорцій людської фігури. Але в зв'язку з тим, що захоплення новою модою при порівняно низькому рівні моделювання іноді приводило до порушення естетичних норм і вульгаризації одягу, жіноча вкорочена сукня проіснувала недовго. Дальші пошуки нового напрямку тривали.

Напіввійськовий чоловічий одяг змінився цивільним костюмом, який складався з прямих вузьких штанів, сорочки з стоячим відкладним коміром, однобортного піджака, жилета, пальта або куртки, кашкета, шапки або капелюха з низькою тулією з невеликими прямими крисами.

Наприкінці 20-х років підвищився добробут народу. Трудящі почали цікавитися формою та фасоном одягу. Підводячи підсумки десятилітнього існування Радянської влади, XV з'їзд ВКП(б) відмітив, що порваний одяг перестав бути ознакою приналежності до пролетаріату. З метою спрямування одягу в русло соціалістичної культури в 1928 р. в Ленінграді почали видавати спеціальний додаток «Искусство одеваться» до щотижневого журналу «Красная панорама». На сторінках цього додатку виступали видатні радянські політичні діячі, художники, вчені, такі, як А. В. Луначарський, О. Я. Головін, К. Ф. Юон, М. О. Семашко та інші. В спеціальній рубриці свої пропозиції висловлювали трудящі. Нові радянські моди почали свій шлях у Москві і Ленінграді на сторінках журналів «Ателье», «Искусство одеваться», на Україні — в журналах «Комунарка України», та «Пальто, манто, костюм», які видавалися в Харкові та Києві. Але створювати моделі навіть за готовими рисунками було важко, тим більше, що майстри, як правило, не мали відповідної підготовки.

На Україні моделювання одягу було покладено на організовану в 1930 р. у Харкові Всеукраїнську центральну дослідну лабораторію швейної промисловості, в якій працювали Л. Ф. Саратов, Н. А. Лазовський, Ю. В. Маєв, Г. І. Рубцов та інші. В 1931 р. при цій лабораторії була створена рада з представників зацікавлених організацій, художників та громадськості, яка вивчала форми одягу та займалася впровадженням у побут нових фасонів.

Перша половина 30-х років на Україні знаменна відкриттям швейних фабрик у Харкові, Києві, Дніпропетровську, Вінниці, Полтаві, Тульчині, Херсоні, Кам'янці, Балті, Запоріжжі і ряді інших міст, які випускали одяг для населення.

На них застосовувався масовий розкрій виробів, що давало значну економію в часі і витраті матеріалів.

В цей час значно зріс випуск і розширився асортимент бавовняних, льняних тканин та штучного шовку. Але їх колір, орнаментация та якість не завжди влаштовували швейників. Деякі художники забували, що тканина є невід'ємним від моделювання елементом. Наприкінці 20-х і на початку 30-х років вони створювали на тканинах для одягу агітаційно-пропагандистські рисунки, вульгаризуючи тим самим і значні політичні теми, і художні яко-

сті одягу. Цей недолік було подолано на рубежі 1933—1934 рр.

У 1933—1936 рр. у Ленінграді, Ростові-на-Дону та інших містах Союзу були побудовані заводи, які випускали швейне обладнання. Зокрема, на Україні швейні підприємства оснастилися петельними машинами, паровими пресами тощо. Це ще більше розширило і утвердило фабричний спосіб виробництва одягу.

Зросла можливість розробки нових моделей і удосконалення їх конструкції. В середині 30-х років у Москві був створений науково-дослідний інститут швейної промисловості, в 1935 р. відкрився перший в країні Московський Будинок моделей одягу. Почалася підготовка художників-модельєрів у Московському текстильному інституті. В Харкові продовжувала свою роботу Всеукраїнська центральна дослідна лабораторія швейної промисловості. Ці творчі колективи працювали в постійному контакті. Для обміну досвідом влаштовувалися конференції, виставки.

Зростання економіки країни дозволило збільшити норми витрати тканин, фурнітури і т. п. Модернізація і механізація процесів швейного фабричного виробництва дали можливість застосувати додаткові операції при виготовленні одягу. Модельєри почали шукати засобів надати жіночому вбранню більшої витонченості. Він набув видовженої форми за рахунок пониження спідниці (5—7 см. нижче середини гомілки). У святковому одязі її робили ще довшою. Прямий силует верхнього вбрання варіювався великою різноманітністю фасонів. Акцент моделі зосереджувався на спині, рукавах, комірі у вигляді рельєфів, стрічок і т. п. Розташування ліній мало переважно повздовжній напрямом. У легкому одязі силует спідниці, викроеної навскіс, розширявся донизу (рис. 168).

В другій половині 30-х років виникла нова конструкція пальт і костюмів з горизонтальним розміщенням плечової лінії. Цей уніфікований силует утворювався за допомогою спеціальних підкладок з парусини та вати і забезпечував придатність одягу масового виробництва для фігур з різним нахилом плечей.

Жіночі пальта і костюми в основному світлих тонів виготовлялися з швейоту, сукна, фуле. Для вбрання щоденного вжитку застосовувалися ситець, сатин, фланель, кашемір, для святкової — шовк, крепдешин, креп-жоржет, файдешин, креп-розе, маркізет.

В основному це були одноколірні тканини простих сплетень. Вибивні тканини орнаментувалися смугами, цятками або рідко розкиданими елементами рослинного орнаменту. Чоловічий одяг мав прямий широкий розворот плечей, щільно облягав талію. Штани носили широкі, а також «гольф» у парі з куртками.

Особливості віку при моделюванні враховувалися мало. Дитячий одяг переважувався деталями.

Утвердження колгоспного ладу, нові умови праці, участь жінок у перебудові побуту приводять до зміни одягу і на селі. Він став зручнішим і практичнішим, менш громіздким. Спортивна молодь села почала вживати для роботи в полі трикотажні футболки до простих бавовняних спідниць або штанів. Традиційні види селянського одягу зазнають суттєвих змін. Місце жіночої сорочки із домашнього полотна займає блузка із легких фабричних тканин. Плахту повністю витісняє спідниця з фабричних орнаментованих та гладких тканин. Кожухи та свитки поступаються одягові міського типу: пальту, піджаку, жакету.

Наприкінці 30-х—початку 40-х років у міському одязі все частіше з'являються мотиви, навіяні народним українським вбранням. Силует верхнього жіночого одягу продовжує залишатися прямим з невеликим і рівномірним розширенням від талії донизу. В сукні з'являється розкльошена спідниця й більш щільний ліф. Своєрідної форми набуває рукав: значно розширений і зібраний в складки або зборки, звужений донизу. Розворот плечей робиться ширшим, а спідниця вкорочується, доходить до середини гомілки. Лінія талії стає на природне місце. Силует ліфа більш приталений. Поряд із сукнею поширюється приталений костюм з коротким легким жакетом.

В 1939 р. після історичного воз'єднання українських земель в єдиній Українській Радянській державі оригінальні і самобутні костюми Гуцульщини зробили вплив на творчість багатьох художників-модельєрів. Одночасно одяг нового типу став поширюватися серед сільського населення західних областей України. Міське населення носило загальноєвропейський одяг.

В роки Великої Вітчизняної війни (1941—1945 рр.) підприємства швейної промисловості України були евакуйовані на схід і виготовляли одяг для фронту. Основною продук-



Рис. 168. Жіночі сукні. Харків. Українська центральна дослідна лабораторія швейної промисловості УРСР. 1935 р. Приватний архів Л. Ф. Саратова.

Рис. 169. Н. Лазовський, З. Пłosкін. Весняні пальта. Київський Будинок моделей. 1947 р. З «Альбому моделей» сезону 1947 р. Київ.



цією їх стало військове обмундирування: шинелі, бушлати, тужурки, гімнастюрки і т. п. Серед населення міст і сіл були поширені ватні бавовняні стьобанки — куртки і штани. Військовий характер мав одяг партизанів. Сформований до війни силует з трохи піднятими плечима одержав найбільш підкреслений вираз у військовому одязі з погонами, а також у всіх видах цивільного вбрання.

Після звільнення України від гітлерівських окупантів відразу ж стала відроджуватися швейна промисловість. Учбові заклади почали підготовку спеціалістів-швейників. У 1944 р. в Києві був організований перший в республіці Будинок моделей одягу. Колектив його складався із конструкторів і художників, які мали практичний досвід роботи в швейній промисловості і майстернях індивідуального пошиву одягу. До провідних спеціалістів належали Н. А. Лазовський, К. І. Флідермауз, Т. С. Трудолобова, А. С. Мартиненко, З. М. Пłosкін, А. А. Гіро, М. П. Котлярський та інші.

Одяг, створюваний Будинком моделей, являв собою різноманітні варіанти фасонів в межах силуету з високими плечима, що існував у 40-х роках. Збільшилась ширина чоловічих штанів, жінки носили сукні з короткою спідницею і м'яким просторим ліфом. У сукні талія підкреслювалася поясом. Пальта були суцільнокроєні з поясом і без нього (рис. 169). Легкий одяг мав яскравий колорит з багатобарвними узорами. Особливою популярністю користувалися штапельне полотно, легкі бавовняні тканини, штучний шовк.

Наприкінці 40-х років з'являється тенденція до пом'якшення і урізноманітнення силуету одягу, хоча ще і продовжувалась мода на високі плечі. Поширився суцільнокроєний рукав з «ластовицею», «реглан». Ліф став більш щільним. Спідниця поряд з прямою мала і розширену донизу форму.

У післявоєнні роки в нашій країні було звернено серйозну увагу на дальший розвиток швейної промисловості і моделювання одягу, на поліпшення роботи швейної промисловості, на необхідність підвищення якості і збільшення асортименту швейних виробів масового вжитку.

В 1949 р. перед художниками-модельєрами постало відповідальне і досить складне завдання — створити виробничий одяг для трудівників міста і села. В зв'язку з цим Міністерство легкої промисловості України прийняло рішення проводити виставки і демон-

страції одягу безпосередньо в селах та на великих підприємствах. Перша така виїзна виставка Київського Будинку моделей була організована в липні 1949 р. в с. Броварах Київської області. На ній були показані халати для доярок, костюми для комбайнерів, сукні для роботи в полі, а також нарядне вбрання. Всього було продемонстровано понад 500 найновіших моделей для дорослих і дітей. Такі виставки стали традицією. Нині вони практикуються всіма Будинками моделей країни і сприяють ліквідації різниці між містом і селом у галузі культури одягу.

В 50-х роках Київський Будинок моделей поповнився молодими здібними художниками-модельєрами (А. А. Гладковська, Н. М. Калашникова, О. В. Серова, Е. Я. Шейнбаум, Л. А. Болдирева та інші). В 1953 р. він уперше взяв участь у міжнародному конкурсі на кращу модель верхнього одягу, що відбувся в Празі. З 54 моделей, представлених СРСР, десять були виконані Київським Будинком моделей. Чотири з них були удостоєні нагороди.

Відмінною особливістю жіночого одягу цього часу є велика різноманітність фасонів з використанням купонних вибивних тканин — крепдешину, бавовняного маркізету, майї та інших. В оформленні тканин найбільш поширеними були стилізований рослинний орнамент та узорі за народними мотивами. Прикрасою одягу часто служила ручна та машинна вишивка. Орнаментальні смуги розташовувалися по низу сукні, відтіняли викрій горловини, облямовували пояс, рукави. Іноді надмірне захоплення такими прийомами надавало одягу етнографічності та перенасичувало його орнаментом, але здебільшого використання народних традицій допомагало модельєрам у розробці крою та декорування одягу.

В 1954 р. у Львові було відкрито другий у республіці Будинок моделей. Колектив художників-модельєрів складався в основному з випускників Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, а також спеціалістів-швейників, що мали великий практичний досвід. Це насамперед Л. П. Скремета, А. М. Пірожок, Л. І. Казимірска, Т. Б. Дероган, І. В. Єлізарова, Н. М. Жук, М. В. Балла. Наприкінці 50-х років до них приєдналися здібні художники М. Я. Білас, М. І. Панова, Т. О. Егреші та інші. За порівняно короткий час Львівський Будинок моделей знайшов своє творче обличчя і забез-

печує новими моделями одягу швейні фабрики України. Починаючи з 1956 р., львівські художники успішно беруть участь у міжнародних конгресах мод, виставках, конкурсах.

50-ті роки ознаменувалися поступовим відмовленням від громіздких підкладних плечей. Це привело до пом'якшення форм і ліній. З'явився новий крій рукава з коротким і широким окатом, що вшивався в пройму без посадки. Чоловічий одяг почав набирати більш витонченого силуету, намітилася тенденція до звуження штанин.

Наприкінці 50-х років були поширені три силуети жіночого одягу: а) прямий, строгий; б) щільний ліф, поєднаний з широкою спідницею; в) просторий, типу плаття-сорочки. Довжина повсякденного одягу коливалася в межах 35—40 сантиметрів від підлоги, святкове вбрання іноді шили довжиною до самої долівки. Для святкового одягу (вечірнього) вживалися панбархат, муар, тафта, штучний креп-сатин, клоке, креп-жоржет, мереживо, шифон, фасонний жаккардовий плюш. Оздобою для них служило хутро, бісер, склярус, вишивка. На будень широко використовувалися штапельне полотно, епонж, вовняні та бавовняні тканини.

В 1959 р. у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва при кафедрі художнього текстилю було організовано спеціальний відділ моделювання одягу, який почав готувати художників-модельєрів. У 1960 р. на Україні відкрилося ще чотири Будинки моделей одягу в Харкові, Донецьку, Дніпропетровську і Одесі. Їх робота спрямована на створення одягу різного призначення; для повсякденного носіння, відпочинку, праці, свят (рис. 170, 171), туризму, спорту і т. п. При цьому основна увага зосереджується на одязі, призначеному для пошиву на промислових підприємствах. Колективи Будинків моделей укомплектовані кваліфікованими конструкторами, спеціалістами-швейниками, здібними художниками (Л. М. Павлова, Г. О. Федосеева, Г. А. Благодатна, В. О. Мязін, Н. Є. Житникова, В. І. Варакіна, С. М. Аунану, В. Т. Кравченко, Н. М. Мартиненко, А. Ф. Момот, В. М. Ржевський, Л. Т. Шеїна та інші).

В 60-ті роки на великих швейних фабриках були укомплектовані експериментальні цехи, до штату яких увійшли художники-модельєри.

В моделюванні і конструюванні одягу з'являються значні зміни. Класифікація одягу



Рис. 170. Г. Вороньова. Жіноча сукня. Вовна. Донецький Будинок моделей. 1960 р. Архів Будинку моделей.



Рис. 171. Г. Федосєєва. Жіночий костюм. Вовна. 1961 р. Донецький Будинок моделей.

масового виробництва за розмірами і зростом вже не могла задовольнити запити покупців. З метою забезпечити споживачів добре пригнаним до фігури вбранням були введені шкали типорозміростів. У конструкції виробів стали враховувати повноту людини та будову її тіла.

Поява нових синтетичних, капронових, лавсанових та інших тканин з різноманітними фактурами, а також нетканих матеріалів, розширення діапазону призначення одягу стимулювали створення декількох різних силуетів. Для жіночого одягу характерними стали вузька пряма та розкльошена спідниця, що приєднувалася до ліфу на різній висоті талії, суцільнокроєні пальта і сукні. Форма одягу набувала великої чіткості, зібраності. Зменшуються пропорції її загального об'єму (рис. 172, 173). Кожний силует має багато варіацій внутрішніх ліній.

Помітно змінився в 60-ті роки чоловічий одяг. Штани значно звузились. Одержали поширення пальта, плащі та куртки з синтетичних дубльованих матеріалів. Для пошиву легких сорочок поряд з однотонними, клітчастими і смугастими тканинами почали вжива-

ти тканини з вибивним, переважно геометричним рисунком. Чоловічий одяг став більш колоритним (рис. 174).

Особливу увагу модельєри приділяють одягу дітей. Він відрізняється легкістю, зручністю, красою кольору і форм. Часто в ньому звучать мотиви багатих художніх національних традицій українського народу.

Радянські художники-модельєри не пропонують для кожного сезону різкої зміни моди. Послідовно розвиваючи її, вони прагнуть досягнути в одязі ясності форм, чіткості композиції, м'якості ліній, практичності і вигідності.

Нині все більше уваги приділяється ансамблю одягу: сукня і пальто, пальто і костюм і т. д. Цікаво вирішуються комплекти одягу в гармонійному зіставленні із взуттям, головними уборами тощо. І тут українським модельєрам дуже стає в пригоді народне мистецтво.

В братній співдружності з модельєрами союзних республік українські майстри одягу добиваються все краших успіхів у забезпеченні трудящих красивим добротним вбранням. Їх вироби демонструвалися на конгре-

Рис. 172. Н. Житникова. Жіноча сукня. Вовна. Одеський Будинок моделей. 1963 р. Архів Будинку моделей.



Рис. 174. М. Солодкий. Чоловічий одяг. Львівський Будинок моделей. 1965 р. Архів Будинку моделей.



сах мод, виставках і конкурсах в Бельгії, Франції, Америці, Африці, Югославії, Індії, Румунії та ряді інших зарубіжних країн і неодноразово одержували високу оцінку.

ВИШИВКА

Вишивка — найбільш поширений вид українського декоративного мистецтва. Пройшовши багатомісячний шлях розвитку, в радянських умовах вона досягла свого розквіту. Значну роль відіграла в цьому організація кооперативних майстерень. Вони створюються у відомих центрах народного мистецтва — на Полтавщині, Чернігівщині, Київщині, Поділлі — і сприяють піднесенню творчої ініціативи на місцях. Кооперативні майстерні були першими багатолюдними школами вишивання. Найталановитіші народні умільці стали інструкторами, консультантами та вихователями молодих кадрів.

В нових умовах праці найбільш повно розкриваються творчі здібності вишивальниць. Появляються оригінальні композиції декоративних панно, сповнені казкової фантазії та життєрадісної динаміки (рис. 175). Вони становлять новий вид декоративно-образної вишивки. На особливу увагу заслуговують панно, вишиті за ескізами народних майстрів Ганни Собачко та Параски Власенко з с. Скобців на Київщині, які у своїх композиціях з пишнobarвних квітів виявили великий живописний талант.

Яскравою демонстрацією безмірного багатства української вишивки стала Перша українська виставка народного мистецтва, ор-

Рис. 173. Н. Житникова. Жіночий костюм. Штапель. Одеський будинок моделей. 1964 р. Архів Будинку моделей.



ганізована у 1936 р. На ній експонувалося сімсот вишиваних робіт з різних областей і місцевостей.

Зміцнюється творча співдружність художників і народних майстрів. Вона виявляється насамперед у спільному опрацюванні проєктів декоративного вишивання. Згодом, у 40—50-х роках, творча ініціатива в мистецькому вишиванні переходить до художників. Народні майстри стають здебільшого виконавцями їх проєктів або копіюють їх живописні твори, стараючись вірно передати усі деталі оригіналу.

Значного поширення здобуває вишиваний портрет. Відомі серії портретів В. І. Леніна, Т. Г. Шевченка, І. Я. Франка, героїв громадянської і Великої Вітчизняної воєн та інші, які зберігаються у фондах Київського музею українського мистецтва. Популярними стали декоративні панно, присвячені видатним подіям, меморіальним датам.

В художніх майстернях працюють сотні вишивальниць, які прикрашають орнаментальною вишивкою предмети одягу та хатнього устаткування, переважно за еталонами художників. Виникають еталони продукції, наприклад «Гуцулка» — сорочка, оздоблювана поліхромним геометричним узором з перевагою червоного кольору, «Українка» — сорочка, вишита одним кольором або у злагодженому сполученні двох-трьох відтінків.

Виготовляються у майстернях і унікальні вироби, призначені для виставок, наприклад вишивані шовком на тонких шовкових тканинах купони жіночих блуз і суконь, чоловічих сорочок (рис. 176), декоративні рушники, скатерті, наволочки, занавіски та інші.

Велике значення для розвитку вишивання мало введення його як мистецької спеціальності в художніх учбових закладах. Вишивка стає предметом ґрунтовного і глибокого вивчення. Особлива увага при цьому приділяється народній вишивці. Студенти звертаються до неї як до першоджерела для нових художніх композицій. Як ніколи тісним стає зв'язок між народною та художньо-декоративною вишивкою.

Основна робота над розвитком і популяризацією українських вишивок зосереджується в останньому десятиріччі у художньо-промислових майстернях, де прикрашаються предмети побуту та одягу (рис. 177, 178, 179). Деякі майстерні Київщини, Полтавщини, Поділля, західних областей УРСР нагромадили багатий досвід і стали своєрідними



Рис. 175. Н. Портянко. Рушник-панно, присвячений 40-річчю Жовтня. Черкаси. 1957 р. КДМУНДМ.

мистецькими школами, в яких формується стиль вишивок окремих районів.

Славляться своїми виробами майстри Полтавщини. Для прикрашування інтер'єрних тканин тут дуже вдало застосовуються мережки, виконувані білими нитками на тонкому льняному полотні (занавіски, скатерті, доріжки, наволочки, рушники тощо). Узори укладаються на великих площах; співвідношення їх складових частин та застосування ефекту ажурності завжди доцільно продумані і художньо врівноважені з гладким тлом.



Літній святковий одяг жінки. с. Соколівка Косівського району Івано-Франківської обл. 1962 р.

Своєрідними є вироби із застосуванням полтавської гладі, яка м'яко стелиться на тонкій тканині. Узори приваблюють легкістю рисунка та ніжністю кольорів. Вишивання гладдю, яке створює суцільні кольорові площинки, застосовується у тематично-образних композиціях портретів, декоративно-сюжетних і меморіальних панно.

Особливістю художнього вишивання Полтавщини, а також сусідніх областей Центральної України є декоративні рушники з характерним мотивом квітучої гілки. У творах сучасних народних майстрів і художників класична композиція рушникового узору знає різноманітних перетворень, але типова схема побудови орнаменту і притаманний їй монументальний характер залишаються в основному незмінними.

Прикладом такого вишивання може бути рушник, присвячений 150-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка (автор А. Ланчинська), який зберігається в Київському державному музеї українського народного декоративного мистецтва. Користуючись традиційним способом розміщення орнаменту з рослинних мотивів, авторка створює оригінальну композицію. Тематичний мотив розміщений на двох протилежних краях рушника і розподіляється на нижню і верхню частини. Із згущеного горизонтального (у нижній частині) узор розвивається у вертикально укладений орнамент з квітів, який обрамляє портретний силует Т. Г. Шевченка та ювілейні дати. У верхній частині композиція значно полегшується, вивільнюючи щораз більше гладкого поля. Змістовність рисунка дуже вдало підсилена умілим застосуванням різноманітних стібків декоративного рушникового вишивання.

На Київщині виділяються своєрідною декоративністю набірувані вишивки. Вони дають густі, без пробілів, узори геометричного орнаменту в декілька кольорів. Співвідношення різних барв створює безліч цікавих варіантів узору, причому останній може бути витриманий у спокійних тонах або сильному контрастному доборі кольорів (рис. 178).

Київські майстри часто застосовують багатоколірне гаптування, передусім у тематично-меморіальних композиціях, сюжетних зображеннях і портретах. Чудові роботи виконує у цій техніці видатний спеціаліст художнього

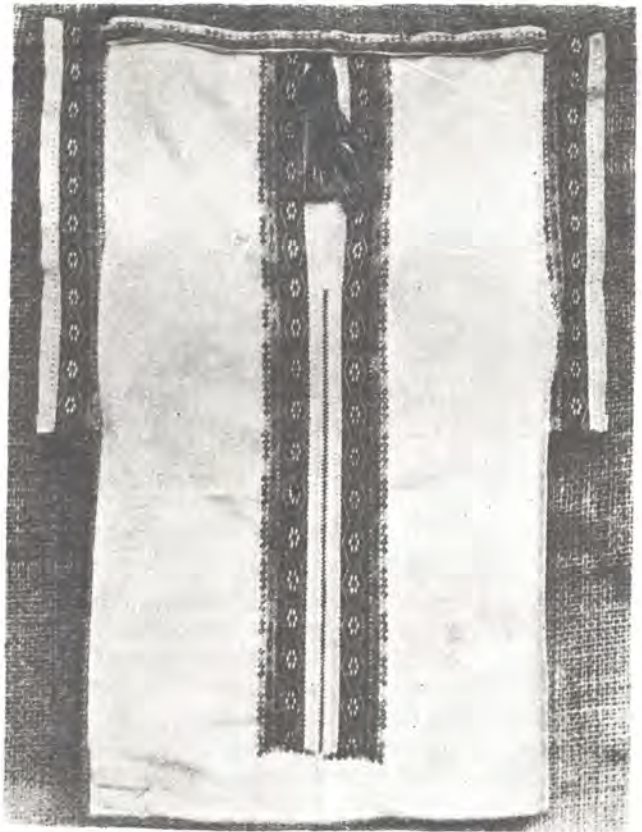


Рис. 176. А. Цибулева. Сорочка чоловіча. Київ. 1957 р. КДМУНДМ.

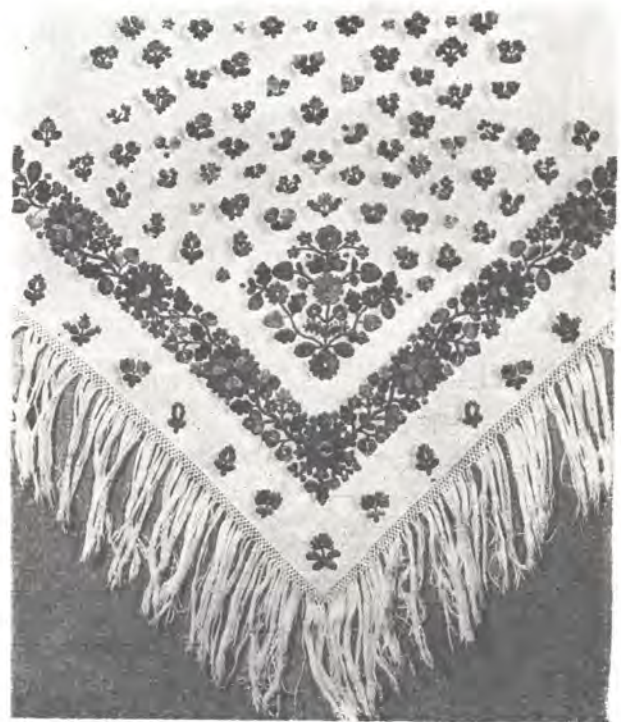


Рис. 177. Г. Тураш. Хустка. С. Новий Яр Яворівського району Львівської області. ЛМУМ.



Рис. 178. Декоративна подушка. Київські експериментальні майстерні Укрхудожпромспілки. 1955 р. ЛМУМ.

вишивання О. Кулик. Барвистою насиченістю відзначаються меморіальні рушники, вишиті за ескізами майстрів настінного малювання Віри і Галини Павленків, П. Глущенко, М. Тимченко та інших.

Вишивки північних районів України по-новому опрацьовані народними умільцями с. Дігтярів і поширені у виробках художньої промисловості. Їм притаманні сполучення двох-трьох різних відтінків у яскравоконтрастному

Рис. 179. М. Шот. Запаска. С. Ліс Яворівського району Львівської області. 1956 р. ЛМУМ.



з'єднанні, а також повні або ажурні геометричні орнаменти.

Філігранна розробка дрібночленованого орнаменту, що стелиться темними смугами (багряними, чорними, синіми, фіолетовими, приглушено-золотавими, темно-зеленими) на білому полотні, різноманітність дрібних ламаних спіральних і хвилястих форм, які часто розвиваються у складні декоративно стилізовані рослинні орнаменти та силуетні зображення пташок, плавна ритмічність у композиції, багатство техніки виконання з перевагою способів вишивання на зразок ткацтва створюють характерні риси вишивок Поділля, і перш за все с. Клембівки. Вони широко використовуються в художній промисловості, особливо при виготовленні декоративних предметів інтер'єра, а також галантерейних виробів.

У Клембівській майстерні зроблено ряд чудових вишивок на блузах із тонкого шовку, полотняних сорочках, скатертях. Вони експонувалися на виставках і дістали високі нагороди. Наприклад, робота вишивальниці О. Коржук відзначена в Празі і Марселі.

У м. Косові Івано-Франківської області, найбільш розвинутому центрі народного мистецтва західних областей України, багато років існують художньо-промислові майстерні та училище прикладного мистецтва. Основою для праці косівських умільців стали вишивки Східних Карпат. Виконувани різними способами гладких, поверхневих і ажурних стібків геометричні поліхромні узорі карпатських вишивок стали дуже популярними і в незліченних варіантах прикрасили інтер'єрні тканини, одяг, галантерейні, сувенірні вироби тощо.

Косівські узорі побудовані з простих і ламаних ліній та гострокутних фігур. Мотиви укладаються у стрічковому повторному ритмі. Вони густі, туго вишиті, без пробілів. Своерідний колорит, утворений поєднанням червоного, зеленого, жовтого кольорів (звичайно у двох-трьох відтінках), дає веселу тонацію з гарними переливами відтінків та золотавими відблисками.

Орнаментально і колористично насичені карпатські вишивки застосовують для прикрашування великих площ — скатертей, рушників, покривал. Світлий колір тканини створює для них контрастне тло. Саме в такому плані працює над розвитком гуцульської вишивки заслужений майстер народної творчості УРСР Ганна Герасимович. Вона є автором

багатьох самобутніх орнаментальних тематичних і портретних композицій.

Більш як 25 років існує у Львові фабрика художніх виробів ім. Лесі Українки. Працівниці фабрики — народні майстри Львівщини, збагатили українську радянську вишивку своєрідними узорами своєї області і вперше ввели їх в художню промисловість. Скромні, чіткі за композицією орнаменту колоритні вишивки Львівщини добре підходять для оздоблення різних предметів сучасного побуту (рис. 177, 179).

І як традиційна народна творчість, і як творчість професійних художників вишивка успішно розвивається і набуває нових декоративних рис. Нема на Україні села, жителі якого не застосовували б її в обладнанні хати, в побуті. Вишивані предмети складають комплекти, в яких зі смаком добрані орнаментальні мотиви та кольори. Збагачується їх асортимент, а також композиція декору, в якій виступає провідна думка вишивальниці: створити цілісне оформлення інтер'єра. В узорах переважають веселі квіткові мотиви.

Вишивка широко використовується як прикраса одягу. Відповідно до якостей та кольору матеріалу — шовку, оксамиту, вовняних і бавовняних тканин, а також до нових форм і крою окремих предметів вбрання вона міняє свій характер. Найчастіше застосовують різні стібки гладі і ажурне вишивання, вдаючись до декоративно-площинної передачі рослинних форм. З тонким смаком народні майстри користуються багатством кольорової палітри.

Синтезуючи мистецькі надбання народної творчості, художники Полтавщини, Київщини, Поділля, Чернігівщини, Гуцульщини, Буковини, Закарпаття, Волині та інших областей створюють оригінальні вишивки, які є новими зразками декоративної гармонії і ритму. В їх композиціях часто передані особливості вишивок різних районів.

Спільною творчою працею народних майстрів і художників-професіоналів українська радянська вишивка всебічно розвивається, широко входить у художню промисловість, знаходить застосування в побуті міста і села.

МЕБЛІ

Перед меблевою промисловістю молодого Української Радянської держави з перших же днів постало відповідальне завдання — забезпечити дешевими добротними меблями тру-

дящих міста і села. Для цього необхідно було відбудувати зруйновані війною підприємства, механізувати і значно збільшити їх виробничу потужність. На базі кустарних майстерень були організовані кооперативні артілі. З часом деякі з них були перетворені в державні фабрики.

Напередодні Великої Вітчизняної війни на Україні (разом з воз'єднаними в 1939 р. західноукраїнськими областями) налічувалося 60 державних меблевих фабрик і 361 меблеве підприємство промкооперації. Найбільші фабрики діяли в Києві (фабрика ім. Боженка), Дніпропетровську, Житомирі, Львові, Лубнах, Одесі і Прилуках.

Спеціалістів по художньому меблярству в перший період розвитку радянської промисловості ще не було. Проектуванням меблів займалися в основному кращі майстри фабрик і артілей, а згодом і інженери-конструктори. В асортименті виробів фабрик і артілей крім окремих стандартизованих меблів (крісла, шафи, ліжка тощо) були гарнітури для обладнання віталень, спалень чи кабінетів.

Форми меблів того часу мало чим відрізнялися від дореволюційних. Лише деякі з них відзначалися простотою і доцільністю форм, характерних для народних меблів.

В 30-ті роки працівники меблевої промисловості намагалися створити меблі, які більш відповідали б новим умовам і естетичним запитам радянських людей. Спілка радянських архітекторів України оголосила в 1939 р. республіканський конкурс на створення хатнього обладнання масового характеру. Проте напад гітлерівської Німеччини на СРСР перешкодив цьому починанню.

Вітчизняна війна завдала великих руйнувань меблеві промисловості України. Тому в перші післявоєнні роки всі зусилля меблевиків були спрямовані на її відбудову.

Розвиток будівництва житлового фонду країни, гігантське піднесення радянської промисловості і зв'язаний з цим зріст міського населення викликали гостріший, ніж раніше, попит на предмети хатнього обладнання. Для його задоволення було споруджено ряд нових великих меблевих фабрик і заводів, оснащених найновішою технікою. Досконалі механізми отримали також фабрики та підприємства промкооперації.

Велику роль у збільшенні виробництва меблів відіграла перебудова меблевої промисловості багатих на ліси Закарпатської і Чернівецької областей. Лише на Закарпатті



Рис 180. Меблі для вітальні. Львівський меблевий комбінат. 1951 р. Масове виробництво.

після війни (на базі великих фабрик і кооперативів, які організовано безпосередньо після возз'єднання) споруджено Берегівський і Мучаківський меблеві комбінати. Іршавський комбінат гнутих меблів, Хустську меблеву фабрику та реконструйовано і значно розширено Ужгородський фанерний меблевий комбінат.

У результаті всіх цих заходів продукція українських меблевих підприємств перевищила у 1961 р. довоєнний рівень майже в 6 разів.

Разом з розвитком меблевої промисловості велика увага приділялася підготовці кадрів. Були створені меблеві факультети при лісотехнічних інститутах та відкрито ряд меблевих технікумів. У післявоєнний період розпочато також підготовку фахівців з художнього проектування меблів з середньою і вищою освітою. Було створено меблеві відділи в ряді училищ прикладного мистецтва республіки, відділення проектування меблів і оформлення інтер'єра при Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва, меблево-інтер'єрні відділення при архітектурних факультетах деяких політехнічних інститутів.

Важливе значення для розвитку нового радянського художнього меблярства мало відкриття при Інституті художньої промисловості Академії архітектури Української РСР (з 1959 р. Академія будівництва та архітектури) відділу, завданням якого було вивчення і проектування нових типів меблів. Розвитку художнього меблярства сприяли республіканські меблеві виставки, участь меблевих підприємств республіки у всесоюзних виставках радянського прикладного мистецтва у Москві,

влаштування виставок меблів закордонних країн, імпорт меблів з країн соціалістичного табору тощо.

Проте всі ці заходи не відразу дали бажані результати. Значною перешкодою були застарілі погляди на художнє меблярство, коли його ознакою вважалися лише різьба, інкрустація та дорога фурнітура.

В українському меблярстві післявоєнного періоду виникли і досить довго існували три основних напрямки. Перший із них ґрунтувався на адаптації дореволюційних меблевих форм, використаних для потреб сучасного міського побуту. Фабрики найчастіше випускали гарнітур для їдальні, який складався із буфету, стола, крісел і обов'язкової лави-дивана з високим заплічком.

Другий напрям черпав взірці з історичних стилів, зокрема з класицизму кінця XVIII—початку XIX ст. Деякі архітектори і художники старшого покоління вважали їх найбільш відповідними для використання в наш час. Такі гарнітури, що являли собою досить слабкі переспіви старих форм, проектувалися Київським меблево-конструкторським бюро і виготовлялися різними заводами республіки. Гарнітур вітальні, наприклад, що випускали львівські фабрики, був заснований на традиціях класицизму початку XIX ст. Трудомісткий у виробництві через складну форму вигнутих деталей, накладних розет, інтарсії з білого дерева і т. п., він був разом з тим не вигідний у користуванні, неестетичний (рис. 180).

Третій тип меблевої продукції відзначався простотою силуету. Він виник у зв'язку з застосуванням нової технології в меблярстві, необхідної для отримання великих гладких площин, і був зв'язаний з формуванням нових рис інтер'єра. Основними елементами в конструкції цих меблів служили так звані столярні плити, що склалися з внутрішнього каркаса і облицювання клеєною фанерою. Для зовнішнього облицювання залюбки вживали листи струганої фанери із коштовних порід дерева, характерних складною мальовничою і досить контрастною текстурою. Накладання таких листів фанери на великій площині в тій послідовності, в якій її зістругали з одного куска дерева, створювало своєрідний ритмічний орнамент, мотивами якого служив натуральний рисунок деревини. Однак надмірне вживання цього методу приводило до невизначеності контуру і затушовування форми предмета.

Хоча мебелі підприємства і далі випускали гарнітури для окремих кімнат — їдальні, спальні тощо, проте кількість предметів у гарнітурі значно зменшувалася у зв'язку з тим, що деякі кімнати (наприклад, їдальні чи вітальні і жилі кімнати) функціонально об'єднувалися. Таким чином, уже чітко намічався характер загальної жилої кімнати. Це вимагало також сполучення функцій окремих предметів. Вигідні для сидіння м'які тапчани, дивани чи крісла перетворилися в ліжка, столи робилися розкладними, шафки-буфети пристосовувалися для писання тощо. В результаті виник новий тип комбінованих меблів, призначених для двох або більше побутових функцій.

Досить різноманітною була львівська продукція меблів згаданого типу. Кращі зразки шаф, ліжок, тапчанів тощо відзначалися гармонією пропорцій і дбайливим підбором струганої фанери з досить спокійним рисунком.

Закарпатські меблі в основному не відрізнялися від львівських. Проте для них характерна більша деталізація форми та облицювання струганою фанерою з дуже чітким і контрастним рисунком, який надавав фасаду строкатості. Прагнення до диференціації форм предметів спричинило виникнення на Закарпатті другого типу меблів з надзвичайно роздрібненим фасадом.

В Ужгороді більш, ніж у Львові, помітний інтерес до комбінованих меблів. На Закарпатті поширені м'які розкладні фотелі і лави (дивани) різних форм простої щитової конструкції. Останні знайшли особливо широкий попит завдяки застосуванню гармонійного в кольорі оббивного матеріалу. Закарпатські конструктори проектують також багатофункційні предмети. Зокрема, Ужгородські експериментальні майстерні виготовляють бібліотечну шафу-секретер, яка легко перетворюється у ліжко з нічною шафкою.

На республіканській виставці, влаштованій Міністерством меблевої промисловості у 1957 р. у Києві, поряд з старими типами меблів появилася значна кількість гарнітурів щитової конструкції, зроблених фабриками, що до того додержували старих зразків (рис. 181). Незважаючи на деякі недоліки (дещо сухуватий рисунок паралельних шарів деревини), ці вироби в цілому заслуговують позитивної оцінки (рис. 182).

На наступній виставці 1958 р. демонструвалися уже меблі виключно щитової кон-



Рис. 181. Меблі для загальної кімнати 1957 р. Виставка передового досвіду народного господарства УРСР.

струкції. Це було доказом повної перемоги нових простих форм меблів, позбавлених карнизів і важких цоколів, точених і різьблених елементів. Правда, в деяких гарнітурах ще траплялися різьблені мотиви, що виникли внаслідок неправильного розуміння їх авторами традицій українського народного мистецтва (рис. 183).

Поширення по всій Україні нових форм меблів відкрило новий етап у меблярстві. Введення в обладнання кімнат деяких комбінованих меблів, зокрема тапчанів та лав-диванів чи бібліотечних шаф-секретерів тощо, давало змогу більш економно вико-

Рис. 182. Меблі для їдальні. Чернівецька меблева фабрика. 1957 р. Виставка передового досвіду народного господарства УРСР.





Рис. 183. Меблі для загальної кімнати. 1954 р. Виставка передового досвіду народного господарства УРСР.

ристовувати приміщення. Прості гладкі форми обладнання вносили в інтер'єр нові декоративні елементи, які значно змінювали його вигляд.

Зростання міського населення викликало необхідність у найкоротший термін забезпечити його вигідною жилою площею. Це привело до наполегливих шукань нових будівельних матеріалів, швидкісних методів індустріального будівництва. Разом з тим постала проблема найбільш раціонального використання жилої площі помешкання. В результаті виникли нові принципи планування економних і комфортабельних квартир. Вони лягли в основу проектування жилих будинків нового типу і мали значний вплив на формування рис сучасної архітектури.

Аналіз раціонального використання жилої площі в свою чергу концентрував увагу на проблемі розміщення хатнього обладнання. Дослідження виявили незручність старої організації кімнатного простору, основаної на розміщенні меблів навколо одного центра. В ідальні старого типу посередині кімнати ставили досить великий стіл в оточенні стільців, а під стінами — сервант, шафу на посуд і допоміжні предмети. Така кімната була зручною лише для сімейних свят, але не для щоденного вжитку. У зв'язку з цим виникла необхідність об'єднання меблів в одній кімнаті в окремі групи, призначені для різноманітних щоденних побутових потреб мешканців. Так появились зони для споживання їжі (з столом і сервантом-буфетом), для відпочинку (з диваном, м'якими кріслами, телевізором чи радіоприймачем), місце для розумової праці (з книжковою шафою-секретером) і т. п. Склад меблів окремої ділянки,

звичайно, залежить від потреб і бажань мешканців, а кількість меблевих груп завжди продиктована величиною і кількістю кімнат, кількістю мешканців, їх побутовими потребами та інтересами, зумовленими віком, професією чи уподобаннями. Такий принцип групування хатнього обладнання вніс радикальні зміни в оформлення кімнат, став першим кроком у формуванні нового інтер'єра.

Проте найбільші зміни стосувалися самих меблів. Перш за все зональний принцип їх групування примушував ввести в інтер'єр деяку кількість комбінованих меблів для максимальної економії місця. Виникло два типи комбінованих меблів. Перший тип — речі, які використовуються протягом цілої доби, причому деякі з них можуть міняти свою функцію (тапчани, дивани-ліжка, фотелі-ліжка, серванти-секретери, письмові столики-туалети тощо). До другого типу належать предмети, що виконують лише одну функцію. Із них найбільш вживані складані столи і відкидні ліжка.

Новий принцип групування меблів в інтер'єрі не вимагає повної ліквідації кімнат окремого призначення. Зокрема, це стосується спальень у помешканнях, де для них є відповідне місце. Але і в спальні нового типу виділяються зони для використання з іншою метою, наприклад туалетні столи, які можна комбінувати з письмовим, тощо.

Груповий принцип розміщення хатнього обладнання вплинув на форму меблів. Навіть меблі щитової конструкції були надто громіздкі для створення функціональних груп у кімнаті. Це примусило далі вивчати утилітарні якості предметів хатнього обладнання. В основу габаритів нових меблів було покладено нормальний зріст людини, а не розміри приміщень. Це значно зменшило і полегшило меблі (рис. 184).

Принцип групового розміщення меблів змінив характер деяких предметів. Так, традиційні нічні шафи не використовуються тепер навіть у спальних кімнатах. Їх функцію виконують предмети нових форм. Часом це лише полочка, безпосередньо зв'язана з ліжком чи тапчаном або підвішена на стіні. Іноді нічною шафою є коробка для зберігання постелі, яка разом з цим служить місцем для лампи, книжки, годинника тощо. Нерідко замість нічної шафи ставлять біля тапчана-ліжка комод невеликих розмірів. У сполученні з підвішеним на стіні дзеркалом він стає одночасно вигідним туалетним столиком. Те

саме можна сказати й про такі предмети, як буфети, серванти і подекуди бібліотечні шафи. Вони здебільшого втратили свою назву і зв'язану з нею традиційну форму, а їхнє місце зайняв комплект коробок, звичайно закритих внизу і осклених зверху. Кожна з них може однаково добре служити буфетом, сервантом чи бібліотечною шафою, розрахованою на невелике навантаження посудом чи книжками. Верхні коробки робляться накладними. Їх можна переставляти відповідно до композиції стіни.

Новий тип меблів характерний спрощенням силуету і форми деталей. Це однаково стосується коробкових меблів, м'яких лавіжок, крісел тощо. Спрощений силует і гармонія пропорцій нових меблів лягли в основу формування їх художніх якостей. До найважливіших із них належить широке вживання кольору. Використанням в одному предметі комбінації натуральних і підмальованих (бейцованих) площин чи деталей підкреслюють особливості архітектурного і конструктивного розв'язання предмета (рис. 185).

Колір у сучасному меблярстві застосовується дуже широко. Замість недавніх оббивних тканин з пишними узористими композиціями нині вживаються пом'якшені в тоні, спокійні тканини простих рисунків і гладкі матеріали.

У сучасному інтер'єрі поєднуються такі різні за характером елементи обладнання і декору, як меблі, тканина, лампи тощо. Це приводить до більш гармонійної взаємодії окремих речей та мебльових груп. Крім того, в ансамбль сучасного інтер'єра входять інші компоненти: лагідне в тонах розфарбування стін, гармонійні тканини, контрастні, але згармонізовані в кольорі декоративні предмети (скло, кераміка тощо).

Меблева промисловість Української РСР в цілому ще відстає від вимог часу. Досить багато підприємств різного підпорядкування випускають меблі виключно для сіл і містечок. Здебільшого вони старих форм і конструкцій і не можуть претендувати на мистецькі якості. XXIII з'їзд КПРС поставив завдання — ширше розгорнути житлове і культурно-побутове будівництво на селі. Тому перебудова українського меблярства, яке покликане задовольняти також вимоги сільськогосподарського споживача, набуває нині особливого значення.

Продукція деяких підприємств мебльової промисловості країни займає проміжне місце

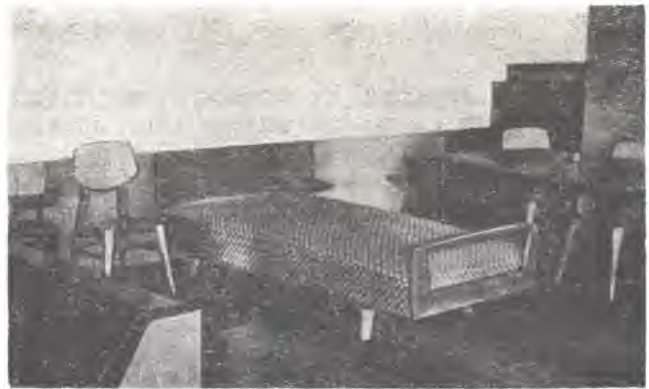
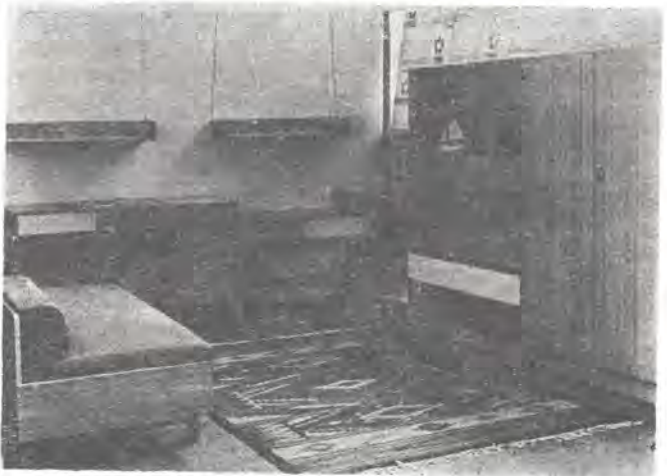


Рис. 184. Ліжко-диван. Київський інститут «Діпромеблі». 1961 р. Виставка передового досвіду народного господарства УРСР.

між старими і новими формами. Це стосується, зокрема, Львівської фабрики по виробництву і ремонту меблів обласного управління побутового обслуговування населення та експериментальної фабрики Мукачівського філіалу інституту «Укрдіпромеблі». Не позбавлені недоліків і виробниці Мукачівського проектно-конструкторського бюро, хоча воно і перейшло повністю на проектування і випуск меблів нового типу. Буфети і шафи-секретери надто високі і важкі, не гармонійні в пропорціях. Навіть речі незначної висоти (комод-туалет) залишаються громіздкими, так само як і незграбні за композицією та незручні крісла, банкетки, лави-ліжка тощо.

Інші мебльові фабрики Української РСР випускають меблі найновішого типу, але не цілими наборами чи хоч би групами, а лише окремими предметами. Ці виробниці вже появ-

Рис. 185. Меблі для дитячої кімнати. Автор проекту Л. Бартошук. Київський інститут «Діпромеблі». 1966 р.



ляються в продаж. За формою, утилітарними і декоративними якостями вони цілком відповідають сучасним вимогам.

До таких підприємств належить Львівська меблева фірма «Карпати», що випускає досить приємні серванти-буфети і книжкові шафи. Вони прості за силуетом, легкі, мають спокійну облицювку і чітку тектоніку. Пофарбування деяких деталей білою фарбою відмежовує окремі частини предмета, підкреслюючи їх форму. Меблевий комбінат тресту «Прикарпаття» (Івано-Франківська область) випускає дуже легкі і прості за формою і конструкцією крісла. Чорний колір ніжок-підлокітників, виконаних із одного куска гнutoї пресованої фанери, творить гармонійний контраст з теракотовим м'яким сидінням і заплічком.

Значну роль у пропаганді сучасних меблевих форм відіграють учбові і наукові заклади республіки.

Слід відзначити Львівський інститут прикладного та декоративного мистецтва, який проектує широкий асортимент кімнатного обладнання — від затишних віталень до сучасних кухонь. Студенти меблево-інтер'єрного факультету виконують курсові і дипломні проекти в галузі художнього меблярства. В майстерні інституту вони створюють добре обдумані групи з низькими і накладними коробковими меблями, придатними до вільного компонування окремих зон інтер'єра. Гарні за формою і утилітарні за призначенням м'які крісла і фотелі та ціла низка інших меблів — столів, столиків і розкладних лаваліжок, в яких залюбки вживається контрастний оббивний матеріал для окремих частин предмета.

Значні досягнення має Київський інститут «Діпромеблі», який підтримує контакт з проектно-творчими організаціями інших республік. Він займається проектуванням меблевих наборів для одно-, дво-, і трикімнатних помешкань залежно від кількості і віку членів сім'ї, їх потреб і уподобань. У комплект входять, наприклад, такі вироби: блок (складається із шафи на посуд, книжкової шафи і підвісної секції — підставки під телевизор та секції секретера), розсувний стіл для їдальні з кріслами, письмовий стіл, столик для відпочинку з м'яким диваном і фотелем, туалетна група (з дзеркалом), скриньки для постелі і ряд дрібних речей (вішак, банкетка, меблі дитячого сектору). Набір доповнюється вбудованими меблями.



Рис. 186. П. Верна. Бюст Т. Г. Шевченка. 1927 р.

Недоліком усіх організацій, що займаються проектуванням та виготовленням меблів, є недостатня увага до вивчення та використання багатих традицій українського народного меблярства. Лаконічність, простота форм, утилітарна доцільність, національна своєрідність — це риси народних меблів, які з успіхом можуть бути використані в творчості українських радянських меблевиків. Їх відсутність не можуть замінити ні народні тканини, ні кераміка та інші речі, які прикрашають сучасний інтер'єр.

РИЗЬБА ПО ДЕРЕВУ

З перших днів встановлення Радянської влади на Україні приділялася велика увага розвитку художньої обробки дерева. Вже на початку 20-х років були організовані художньо-промислові школи в Києві, Харкові, Полтаві, Переяславі та Звенигороді і ряд державних

виробничих майстерень, які дали можливість підготувати теоретично і практично велику кількість молодих майстрів художньої обробки дерева.

Особливу роль відіграла тоді різьбярська майстерня Укрлігоспу в Полтаві, де в 1924 р. під керівництвом досвідченого різьбяр-інструктора Василя Гарбуза було виконано для ВУЦВК в Харкові комплект різьблених меблів (столи, стільці, крісла, дивани і тумбочки).

Укрголовпромкуст (1919 р.) і Українкустарспілка (1922 р.) об'єднували народних різьбярів у селах та допомагали їм в одержанні сировини і налагодженні широкого збуту виробів.

Важливим стимулом у творчості народних різьбярів було влаштування на державні кошти виставок художніх кустарних виробів у Харкові (1919 і 1922 рр.), Полтаві (1919 р.), Москві (1923 р.) і за кордоном — в Берліні, Празі, Відні і Лондоні (1922—1924 рр.) та закупка кращих експонатів для музеїв молоді радянської держави.

Особливо плідно працювали в радянській час старші, досвідчені різьбярі Петро Верна з Борисполя на Київщині, Яків Халабудний, Василь Гарбуз, Яків Усик на Полтавщині.

Народний скульптор Петро Верна створив декілька великих погрудних портретів Тараса Шевченка, що були в 1921—1924 рр. встановлені в с. Броварах на Київщині та в селах Вишеньки, Любарцях і Мартусівцях на Переяславщині. Вправному різцю Верни належать також портрети В. І. Леніна, О. С. Пушкіна, М. О. Щорса, С. М. Кірова та багато фігурних композицій за мотивами творів Т. Г. Шевченка, М. В. Гоголя («Катерина», «Мені тринадцятий минало», «Слухають Кобзаря», «Вакула на чорті») або на сучасні теми («Копання картоплі», «Сіяч»). В портретних зображеннях митець добивався не лише схожості, але й психологічної виразності (рис. 186).

Яків Халабудний багато працював над розробкою казкових сюжетів (рис. 187). Зокрема, він створив серію скульптур на теми О. С. Пушкіна («Казка про рибалку і рибку», «Руслан і Людмила», «Казка про царя Салтана»). Героїчні подвиги радянських людей у підкоренні Північного полюсу знайшли відображення в майстерній роботі Халабудного «Загибель Челюскіна». В скульптурній групі «Щорс» Я. Халабудний декоративно-образними засобами розкрив героїчний

образ легендарного полководця громадянської війни. Декоративність твору посилена використанням орнаментики тригранно-виїмчастої різьби.

Яків Усик відомий своїми портретними і тематичними зображеннями. Це портрети Т. Г. Шевченка, М. В. Гоголя, М. Горького, І. В. Мічуріна (рис. 188), складні композиції «Країна Рад», «Герой Соціалістичної Праці К. Соломаха», «Гоголь слухає лірника» та інші. Вони відзначаються надзвичайною тонкою різьбою та реалістичною трактовкою образів.

Давні традиції тригранно-виїмчастої полтавської різьби по дереву розвивали Василь Гарбуз та Федір Кисленко. Перший з них створив ряд цікавих за формою та орнаментикою ножів для паперу, оправ для ручних дзеркал (рис. 189), невеличких шкатулок, попільничок та чарок. Особливо цікаві його ножі «Чорномор», «Мідний вершник» і «Цар Салтан», на яких автор уміло поєднав рельєфні зображення з тригранно-виїмчастою різьбою.

Ф. Кисленко вдало вкомпонував в орнаментіку своїх творів п'ятикутну зірку, під-

Рис. 187. Я. Халабудний. Химера. 1936 р. КДМУНДМ.





Рис. 188. Я. Усик. Мічурін. Миргород Полтавської області. КДМУНДМ.

креслюючи їх сучасний характер. З особливо великим композиційним тактом він зробив це у своїй скрині-шкатулці.

В 30-х роках важливу роль у розвитку різьби по дереву відіграла артіль «Культура і спорт» в Полтаві. В ній працювали досвідчені майстри Яків Халабудний, Прокіп Юхименко, Василь Гарбуз, Іван Коваль, Василь Голуб, Паша Довгаль та багато молодих різьбярів. Їхні твори в 1936 р. експонувалися на Всеукраїнській виставці народного мистецтва в Києві, а в 1937 р. — на Міжнародній виставці в Парижі, де їх нагороджено золотими медалями.

Рис. 189. В. Гарбуз. Оправа для дзеркала. Полтава. КДМУНДМ.



За визначні заслуги у розвитку та вдосконаленні художньої різьби по дереву Президія Верховної Ради УРСР удостоїла народних різьбярів Петра Верну і Якова Халабудного звання майстрів народної творчості. В 1938 р. їх прийнято в члени Спілки радянських художників України.

З возз'єднанням Західної України з УРСР у сім'ю українських радянських різьбярів влився новий загін майстрів художньої обробки дерева.

Віроломний напад фашистської Німеччини в 1941 р. перервав творчу працю народних різьбярів. У післявоєнні роки активно працюють митці старшого покоління: Петро Верна в Борисполі, Яків Усик у Миргороді, Василь Гарбуз у Полтаві. Пізніше до них приєдналися Володимир Хитько, Борис Лубінець, Микола Коленков, Петро Фоменко з Харкова, Василь Ковальов з Дніпропетровська, Володимир Дорош із Жмеринки.

Майстри виготовляли переважно тематичні, виконані рельєфом та в круглій скульптурі твори, які експонувалися на республіканських, всесоюзних і закордонних виставках. Серед них насамперед слід відзначити твір В. Хитька «Вся влада Радам» з рельєфним портретом В. І. Леніна (рис. 190).

В західних областях України було створено артілі художньої різьби по дереву, які масовими тиражами почали випускати предмети побутового призначення, прикрашені різьбою, а також декоративну скульптуру невеликих розмірів.

У Косові Івано-Франківської області відновлює свою діяльність артіль «Гуцульщина» з філіалами в селах Річці і Бростурові, де народні гуцульські різьбярі виготовляли з дерева різноманітні предмети широкого вжитку: чорнильні приладдя, лінійки, попільниці, шкатулки, декоративні тарілки тощо, прикрашуючи їх плоскою різьбою та інкрустацією металом, бісером, перламутром і різноколірним деревом.

Спочатку різьбярі цієї артілі працювали над удосконаленням традиційних форм виробів та орнаментальних мотивів плоскої різьби та інкрустації. Пізніше кращі майстри Володимир Гавриш, Петро Григорчук, Володимир Гуз, Василь Кабин, Микола Кішук, Юрій і Семен Корпанюки, Михайло Медвідчук, Микола Тимків і Яків Танюк почали розробляти нові орнаментальні мотиви та композиційні уклади, в яких центральне місце займала радянська емблематика. Наступ-

ним етапом у розвитку художніх виробів артілі «Гуцульщина» було впровадження сюжетно-тематичних зображень, виконаних рельєфною різьбою або інкрустацією різноколірними породами дерева.

Серед кращих творів з тематичними і портретними зображеннями можна назвати декоративну тарілку з портретом В. І. Леніна роботи М. Кіщука, обкладинку для книги «Хай квітне Радянський Союз» І. Довбенчука, декоративну вазу «ХІХ з'їзд ВКП(б)», панно «35 років Великого Жовтня». Відзначаються майстерністю декоративні тарілки з портретами Т. Г. Шевченка, Б. Хмельницького, М. Гоголя, О. Кобилянської, Ю. Фучіка роботи Миколи Тимкова, ваза «300 років возз'єднання України з Росією», виконана народними майстрами під керівництвом художника О. Іщенка, декоративні тарілки «Навіки разом» та «Слава Великому Жовтню» Володимира Гуза та Івана Смолянця.

Талановиті твори народних митців артілі «Гуцульщина» успішно експонувалися на всіх республіканських, всесоюзних та багатьох інших виставках. На всесвітній виставці під час фестивалю молоді у Варшаві в 1957 р. твори молодого різьбяр з Косова М. Федірка були нагороджені золотою медаллю. Золотої медалі були удостоєні також дерев'яні жіночі прикраси, ювелірно виконані кращими майстрами артілі «Гуцульщина», експоновані на Всесвітній виставці в Брюсселі у 1958 р.

За великі заслуги у розвитку гуцульської різьби по дереву в члені Спілки радянських художників України прийнято понад 30 народних різьбярів з Косова, зокрема Іван Балагурак, Михайло Бернацький, Володимир Гавриш, Володимир Гуз, Василь Кабин, Микола і Василь Кіщуки, Андрій Кошок, Михайло Медвідчук, Микола Тимків. Найстаршим гуцульським різьбярєм Юрію і Семену Корпанюкам присвоєно звання заслужених майстрів народної творчості Української РСР.

Дальшому піднесенню гуцульської різьби та інкрустації по дереву сприяло створення виробничої майстерні Художнього фонду в Косові в 1960 р., в якій працюють різьбярі — члени Спілки художників. Кращі різьбярі майстерні М. Тимків і В. Гуз розробили нові цікаві прийоми декорування дерев'яних виробів інкрустацією металом, а В. Гуз і І. Смолянець почали покривати деякі частини фону виробів кольоровими бейцями (рис. 192). М. Грепиняк та І. Балагурак працюють над відродженням малювання по дереву. Твори



Рис. 190. В. Хитько. Вся влада Радам. КДМУНДМ.

гуцульських різьбярів відзначаються високими художніми і технічними якостями. Орнамент, як правило, органічно пов'язується з формою виробу. Декоративні якості творів часто підвищуються різноколірною інкрустацією та досконалою поліровкою. Все ж слід зауважити, що в деяких роботах гуцульських різьбярів помітне перевантаження орнаментикою та перенасичення різноманітними кольорами, що значно знижує їх художню якість.

Успішно працюють в галузі художньої обробки дерева майстри з Львівщини: Степан Павлик зі Львова, Михайло Бумба з Стрия, Василь Сеньків з Самбора, Микола Шпортяк із Сколе.

В Яворові на Львівщині розвивається своєрідний вид плоскої різьби на бейцованому і полірованому фоні. Природні кольори дерева в орнаментальних мотивах на темному тлі посилюють декоративність виробів, роблять їх більш нарядними. Новий вид різьби започаткував яворівський майстер Йосип Станько



Рис. 191. Ю. Корпанюк. Декоративна тарілка. Яворів Івано-Франківської області. ЛМХП.

Рис. 192. В. Гуз, І. Смолянець. Декоративна тарілка. 1957 р. Косів Івано-Франківської області. ЛМХП.



ще в 30-х роках, але вдосконалення і поширення він набув у радянський час (рис. 193). Будучи викладачем різьби по дереву в Яворівській школі художніх ремесел, Йосип Станько передав свої знання багатьом учням, серед яких значних успіхів досягли Сава Мельник та Касіян Кавас.

Своєрідну технологію яворівської різьби по дереву на початку 60-х років засвоїв львівський художник Михайло Курилич. Він створив багато декоративних пластів, зокрема «Танець опришків», «На сторожі», «Возз'єднання». Новий спосіб виготовлення декоративних тематичних пластів має великі перспективи, бо виконані з використанням його виробів прекрасно вписуються в сучасний інтер'єр.

Чимало виробів з дерева, прикрашених орнаментальними різноколірними мотивами яворівського розпису, створили художники Лев Корчак та Анатолій Павленко у Львові.

В західних областях УРСР набула поширення також кругла і рельєфна різьба по дереву.

Після Великої Вітчизняної війни у Львівську і Тернопільську області переселилася велика група скульпторів з Лемківщини. У Львові вони організували артільне виробництво рельєфної і скульптурної різьби по дереву. Нові колективні умови праці, налагодження централізованого збуту виробів дали можливість різьбярам з року в рік удосконалювати свої художні й технічні прийоми.

Частина лемківських різьбярів, зокрема Павло Одрехівський, Іван, Василь та Степан Кіщакі, Степан і Петро Потоцькі, Іван Боляк, продовжуючи давні традиції рельєфно-ажурної різьби, виготовляє декоративні тарілки, хлібниці, підноси, попельниці та інші вироби у вигляді листків винограду, каштану, папороті тощо.

Інші майстри працюють у жанрі круглої анімалістичної скульптури малих форм. Улюбленою темою їх творчості є гірський орел, який є символом сили і свободи.

Тонким смаком відзначаються роботи Івана та Григорія Бенчів, Данила Долинського, Петра та Степана Орисиків, Івана та Федора Стецяків, Онуфрія та Степана Сухорських та інших.

Найбільш талановиті лемківські різьбярі працюють над створенням сюжетно-тематичних скульптурних груп і портретних зображень. Слід відзначити кращі роботи молодого

майстра Василя Одрехівського «Материнство», «В. І. Ленін», «Дровонос» (рис. 194), «Лемки в дорозі», «Дудар», «Мисливець», «Напад вовків», «Шахтар і колгоспниця», в яких автор показав прекрасне володіння різцем. Чимало фігурних композицій виготовив різьбяр Андрій Сухорський. Найкращі його твори «Орач», «Повернення з війни», «Мені тринадцятий минало», «На роботу до пана», «Наймичка», «Вовк війтом» і «Лис Микитамонах» свідчать про глибоке знання народного побуту і велику спостережливість автора. Різьбяр Антон Фігель виявив себе хорошим майстром сюжетних зображень. У рельєфах «Т. Г. Шевченко», «М. В. Гоголь», «Гуралі», «Ноздрьов — Коробочка — Плюшкін» він майстерно відтворив внутрішній світ людей, передав їх різноманітні переживання та відчуття.

Великих успіхів добилися брати Мирон і Юрій Амбіцькі, які в 1965 р. закінчили Львівський інститут прикладного та декоративного мистецтва. Їх твори «Колгоспні змагання», «До водопою», «Будьоннівці під Львовом» відзначаються оригінальними динамічними композиціями.

Лемківські різьбярі відкрили новий етап у розвитку народної дерев'яної скульптури України. Вони розробили тематичні композиції з сучасного життя українського народу та його історичного минулого, перші з народних майстрів західних областей України почали створювати психологічні твори портретного жанру.

Кращі роботи лемківських народних скульпторів експонувалися на багатьох республіканських, всесоюзних та закордонних виставках. За заслуги в розвитку народної скульптури в дереві різьбярів Василя та Івана Одрехівських, Василя і Степана Кішаків, Степана та Андрія Орисиків, Василя, Михайла та Олексу Стецяків, Юрія і Мирона Амбіцьких, Андрія Сухорського, Івана Красовського та Антона Фігеля прийнято в члени Спілки художників УРСР.

Крім різьбярів, об'єднаних у виробничих артілях, у західних областях УРСР працює індивідуально ще багато талановитих народних скульпторів. З великою задушевною простотою і безпосередністю зображує колгоспних трударів яворівський різьбяр Іван Лісовський («Доярка», «Свинарка», «Конюх» і т. п.).

Народний різьбяр Володимир Чміль з м. Болехова Івано-Франківської області виготовив цілий ряд цікавих рельєфних тематичних творів («В. І. Ленін в Розливі», «Золота рибка»). В барельєфній різьбі успішно працює молодий майстер з м. Заложців Тернопільської області Петро Петренко. Його різцю належить віртуозно виконаний портрет знатного кукурудзовода О. Єременко.

В с. Заставні Чернівецької області рельєфною різьбою займався народний різьбяр Дмитро Юрчук. Його твори «Тарас Шевченко в саду Енгельгардта», «Лук'ян Кобилиця», «Мені тринадцятий минало», «Каменяр» і багато інших переконливо свідчать про своє-



Рис. 193. *Й. Станько. Шкатулка. Яворів Львівської області. ЛМХП.*



Рис. 194. В. Одрехівський. Дровonos. Львів. ЛМХП.



Рис. 195. В. Свіда. Гуцулка. Ужгород. 1948 р. КДМУНДМ.

рідний хист самодіяльного митця, оригінальний підхід у побудові композицій різьблених тематичних зображень.

В Ужгороді працює талановитий різьбяр Василь Свіда. Широко відомі його багатофігурні композиції на сучасну тематику: «Іду в партизани», «Лісоруби підписують відозву про мир», «На полонину», «Поцілунок матері», «Гуцулка» (рис. 195) та рельєфні — «Зустріч Радянської армії з селянами Закарпаття», «Чотири пори року», «Дума про возз'єднання», «Достаток». Василь Свіда як член Спілки художників УРСР та довголітній викладач різьби по дереву в Ужгородському училищі прикладного мистецтва передає свій досвід молодим народним різьбярям.

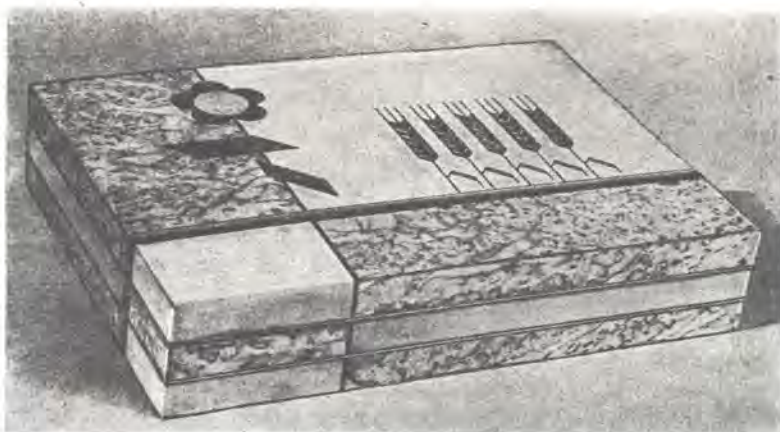
Своєрідністю відзначаються вироби молодого львівського різьбяра Іллі Матковського. Його невеликим фігурам різних тварин і птахів притаманні узагальнена форма, граціозні плавні лінії силуету та специфічна обробка поверхні скульптур широкими площинами. Фігурні композиції самодіяльного митця гармонійно поєднуються з сучасним інтер'єром.

В другій половині 50-х років львівські художники Микола Смирнов та Іван Юклівських застосували техніку інтарсії з різноколірних порід дерева для виконання складних тематичних композицій. В порівняно короткий час досвідчений майстер Василь Цимбал цю техніку вивчив та вдосконалив. Оздоблені геометричним орнаментом його шкатулки мають сучасний вигляд і національний характер (рис. 196). Застосовуючи орнаментальну інтарсію, В. Цимбал виготовляє жіночі прикраси-сувеніри: брошки, кулони, браслети і намиста.

Оригінальні зразки сучасних цукерниць і фруктошниць розробив львівський художник Микола Смирнов, використовуючи для декору природні кольори різних порід дерева та їх структуру. Львівський народний майстер Василь Рофартірович з успіхом застосовує цей вид художньої обробки дерева для виготовлення сучасних жіночих прикрас (намиста, браслети, кулони, пояси, брошки, гудзики і т. п.).

В радянський час зародився ще один цікавий вид тематичних декоративних виробів, виконаний на дерев'яній основі аплікацією соломи. Багато творів у цій новій техніці виготовив художник Олександр Саєнко з м. Борзни на Чернігівщині («Козак Мамай»,

Рис. 196. В. Цимбал.
Шкатулка. Львів.
ЛМБХП.



«Шевченкіана»). Найкращі його твори відзначаються високою декоративністю та глибокою народністю.

В техніці аплікації працює також художник Петро Сопільник з м. Івано-Франківська («Гуцульське весілля», «Карпатська сюїта», «Сім'я вечерея коло хати»).

Самодіяльні майстри УРСР вклали багато творчих сил у розвиток художньої обробки дерева і заклали міцний фундамент для дальшого розвитку цієї галузі народного мистецтва.

ДЕКОРАТИВНІ РОЗПИСИ

Одним з поширених видів народного мистецтва, що здавна культивується на Україні, є декоративний розпис.

Декоративні розписи надзвичайно різноманітні. Споконвіку вони побутують на сільських будівлях, домашній утварі, речах домашнього вжитку — меблях, посуді, тканинах. Але головною їх різновидністю є настінний розпис.

Про давність існування настінного розпису в народній архітектурі, в побуті часто говориться у весільних піснях, колядках, прислів'ях.

Настінні розписи з початку свого зародження не були самостійно існуючими малюнками, а безпосередньо пов'язувалися з архітектурою селянських будівель.

Чепурно вибілені стіни, різко підведена жовтою або червоною вохрою призьба разом з розписами надавали хаті виразного декоративного вигляду. Розписи були різноманітні за своїм сюжетом, стилем і технікою виконання. Зовні хати їх найчастіше розміщували під стріхою, як фриз, потім навколо вікон,

дверей та на віконницях. Між вікнами малюнок зображувався у вигляді вінка або букета. Часто оздоблювалася навіть тилова стіна будинку.

Але найбільша увага приділялася розпису хати всередині, особливо печі, яка прикрашалася пишними букетами квітів. Другим центральним місцем розпису була стіна над полом, де звичайно зображувався килим. Майстерність виконання таких розписів часто була настільки високою, що важко було відрізнити мальовані килими від справжнього тканого.

Зрозуміло, не в кожній хаті була своя художниця (розписи, як правило, виконували жінки), а потреба в прикрасі житла була неодмінна. Ця потреба особливо відчувалася перед весіллям, на великі свята або по закінченні будівництва нової хати. У таких випадках запрошувалася краща художниця села.

Попит на подібні роботи настільки збільшився, що викликав появу на ринку декоративних малюнків, виконаних на папері. Такі малюнки служили оформленням лише внутрішньої частини хати. Вони наклеювалися на комині, над вікнами та ліжком, а також використовувалися як занавіски на вікна.

На початку ХХ ст. декоративне малювання набуло широкої популярності не тільки в селі, але й у місті.

У радянський час декоративне малювання знайшло широке застосування в художній промисловості, особливо в фарфоровій, текстильній, поліграфічній. Таким чином виникла нова галузь декоративного мистецтва.

Декоративні розписи у минулому побутували в багатьох районах України, особливо на Поділлі, Київщині, Слобожанщині, Буковині, але найбільшого поширення вони набули на Катеринославщині.



Рис. 197. Т. Пата. Квіти. 1948–1949 рр. КДМУНДМ.

У с. Петриківці Дніпропетровської області і зараз старанно зберігають чудові традиції декоративного малювання. Ще в довоєнні роки там була організована спеціальна школа, яка готувала майстрів цього виду народної творчості. Керівником школи була видатна художниця села Тетяна Якимівна Пата. За час діяльності школи з її стін вийшла ціла плеяда талановитих вихованців. Т. Я. Пата прагнула зберегти в кожного учня його творчі особливості, індивідуальну манеру.

Багата творча фантазія у виборі мотивів розпису, декоративність, надзвичайна яскравість фарб, контрастність, віртуозність і витонченість малюнка, висока технічна майстерність — такі характерні риси творчості петриківських майстрів (рис. 197). Уважно розглядаючи роботи кожного з них, можна знайти багато спільного в їх творах, особливо щодо композиційної будови, техніки виконання і навіть окремих мотивів орнаменту. Але в той же час роботи кожного майстра мають свої художні особливості.

1936 р. в Москві під час першої Декади української літератури і мистецтва була організована виставка народного мистецтва. Учасники виставки, в тому числі і майстри декоративного малювання с. Петриківки, зокрема Віра і Галина Павленко, Поліна Глущенко, Марфа Тимченко, Віра Клименко, були за-



Рис. 198. М. Тимченко. Квіти. 1958 р. КДМУНДМ.

прошені в Київ. Частина з них працює на Київському експериментальному заводі художниками по розпису фарфорових виробів, частина викладає в Київському училищі прикладного мистецтва.

Після тривалого часу професійної роботи в Києві в творчості петриківських майстрів відбулися цілком закономірні зміни. Знайомство з творами видатних художників, особисті контакти з радянськими митцями значно збагатили їх професійну культуру. До того ж новими стали об'єкти декорування: вази, сервізи, тематичні панно, шкатулки і т. ін., що викликало необхідність шукання нової теми, композиції і навіть зміни в техніці виконання малюнка. Зміни можна спостерігати також і в кольоровій трактовці робіт майстрів — від різко яскравих, чистих кольорів вони перейшли на спокійні тони. Пишною декоративністю і гармонією колориту відзначаються композиції В. Павленко і М. Тимченко (рис. 198).



Ф. С. Панко. Декоративний малюнок.
с. Петриківка Дніпропетровської обл.
1965 р.

Г. Ісаєва. Декоративний малюнок. с. Пет-
риківка Дніпропетровської обл. 1965 р.





Рис. 199. Г. Собачко-Шостах. Мої квіти. КДМУНДМ.

Найбільш талановитими майстрами декоративного розпису Київщини є Ганна Собачко, Параска Власенко із с. Веселинівки Барішівського району та Марія Примаченко з с. Болотного Іванівського району. Ганна Собачко — найстаріший майстер радянського декоративного розпису. Її роботам притаманні монументальні лаконічні форми квіток, виконаних в традиціях настінного розпису (рис. 199). Параска Власенко — учасниця багатьох республіканських і всесоюзних виставок. Її твори користувалися великим успіхом і на міжнародних виставках.

Декоративний живопис П. Власенко належить більше до монументального мистецтва, тому вона брала участь у розпису ряду значних архітектурних споруд. У післявоєнні роки Власенко запрошуюється на роботу в Інститут монументального живопису Академії архітектури УРСР, де створює чимало цікавих орнаментів, що успішно використовуються для майолікових виробів, якими оздоблюються нові архітектурні споруди. Твори Власенко відмінні від робіт петриківських майстрів. Художниця виконує елементи, окремі деталі малюнка більш узагальнено, що надає певної монументальності її роботам (рис. 200). Відмінність ми бачимо також і в кольоровій трактовці.

Своєрідна творчість Марії Примаченко. Художниця має невичерпну творчу фантазію, особливий, властивий лише їй стиль малюнка. Улюбленими темами Примаченко є казкові тварини, стилізовані іноді в різнома-



Рис. 200. П. Власенко. Квіти. 1946 р. КДМУНДМ.

нітні химерні форми (рис. 201). Композиція декоративного малюнка майже завжди доповнюється рослинним орнаментом. Для її творчості характерні насамперед крупний стилізований малюнок, яскраве інтенсивне розфарбування.

Значне місце серед українських майстрів декоративного малювання займає учень П. Власенко Макар Муха із с. Михайлівки Кам'янського району Черкаської області. Його творчість — яскравий приклад того великого внеску, що зробили останнім часом в український народний орнамент самодіяльні митці. М. Муха збагатив його радянськими емблемами, новими мотивами. Робилося це

Рис. 201. М. Примаченко. Болотний звір. 1940 р. КДМУНДМ.



не механічно, а шляхом органічного поєднання радянської емблематики і рослинних елементів у цілісну орнаментальну композицію.

Для творчості М. Мухи властивий переважно рослинний орнамент. Проте він з великою майстерністю komponує в ньому різних тварин, птахів, до певної міри стилізуючи їх форму.

Предмети навколишньої дійсності майстри декоративного розпису не переносять на папір натуралістично, а творчо переосмислюють їх, підкреслюють характерні риси певної речі, часом навіть перебільшуючи їх. Всі

малюнки, навіть найскладнішої композиції, виконуються митцем, як правило, без попередніх ескізів і наміток контура олівцем.

Кольорові гармонії утворюються переважно з обмеженої кількості фарб. У кожного майстра є свої улюблені тони, і він користується відповідною палітрою фарб.

Народними майстрами декоративного розпису створена невичерпна скарбниця орнаментальних малюнків, надзвичайно різноманітних, багатих фантазією і кольоровою трактовкою. Традиції українських настінних розписів широко використовуються в багатьох галузях художньої промисловості.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ У НАПИСАХ ПІД ІЛЮСТРАЦІЯМИ

КДМУНДМ — Київський державний музей Українського народного декоративного мистецтва

КИМ — Київський історичний музей

ЛМЕХП — Львівський музей етнографії та художнього промислу

ЛМУМ — Львівський музей українського мистецтва

ПКМ — Полтавський краєзнавчий музей.

ЛІТЕРАТУРА

ЗАГАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА ДО РОЗДІЛІВ I—IV

- Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве. т. 1—2. М., 1957.
- Ленин В. И. Про культуру і мистецтво. Збірник. К., 1957.
- Ленин В. И. Розвиток капіталізму в Росії. Твори, т. 3.
- Ленин В. И. Критичні замітки з національного питання. Твори, т. 20.
- Ленин В. И. Про Україну. К., 1957.
- Бабенчиков М. Народное декоративное искусство Украины и его мастера. М., 1945.
- Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. К., 1966.
- Вербицький М. Взори домашнього промислу. Львів, 1884.
- Гургула І. В. Народне мистецтво західних областей України. К., 1966.
- Гургула І. В., Чехович С. Народні майстри. Львів, 1959.
- Жолтовський П. М., Мусієнко П. Н. Українське декоративне мистецтво. К., 1963.
- Зарембский А. Народное искусство подольских украинцев. Л., 1928.
- Косачева О. Украинский орнамент (образцы вышивок, тканей и писанок). К., 1879.
- Красу в побут трудящих. Збірник. Львів, 1963.
- Маковский С. К. Народное искусство Подкарпатской Руси. Прага, 1925.
- Маланчук В. А. Квітує народне мистецтво. Львів, 1964.
- Мануцарова Н. Д. Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР. К., 1952.
- Мануцарова Н. Д. Художні промисли Української РСР. К., 1953.
- Марченко М. І. Історія української культури. К., 1957.
- Нариси з історії українського мистецтва. К., 1966.
- Нариси стародавньої історії Української РСР. К., 1957.
- Рыбаков Б. А. Ремесло древней Руси. М., 1948.
- Соломченко О. Г. Гуцульське народне мистецтво і його майстри. К., 1959.
- Українське народне декоративне мистецтво. К., 1956.
- Украинское народное искусство. Альбом. М.—Л., 1938.
- Шухевич В. Гуцульщина, т. 1—2. Львів, 1901, 1902.

Розділ перший

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ В ПЕРІОД ПЕРВІСНООБЩИННОГО ЛАДУ І ДРЕВНЬОЇ РУСІ

- Городцов В. А. Русская доисторическая керамика. В сб.: Труды XI археологического съезда в Киеве, т. 1. К., 1901.
- История культуры древней Руси. Домонгольский период, т. 1. Материальная культура. М., 1948.
- Путягин П. А. Орнаментация древнего гончарства. В сб.: Труды IV археологического съезда в Одессе, т. 1. Одесса, 1886.
- Стрекалов С. Русские исторические одежды от X до XIII в., вып. 1, СПб., 1877.

Розділ другий

УКРАЇНСЬКЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО XIV—XVIII ст.

одяг

- Бытовая малорусская обстановка в документах XVII—XVIII ст. «Киевская старина», 1887, т. XIX, № 10.
- Эварницкий Д. Н. Запорожье в остатках старины и преданиях народа. СПб., 1882.
- Эварницкий Д. Н. История запорожских козаков, т. 1. СПб., 1892.
- Прохоров В. А. Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной. СПб., 1881.
- Ригельман А. Летописное повествование о Малой России и ее народе и о козаках вообще, 1785—1786 г., ч. 1—4, М., 1847.

ВИШИВКА

- Савицкий П. М. Об украинской вышивке XVIII ст. Ее современное возрождение. Чернигов, 1914.
- Семенцов Д. Українські взори XVIII ст. 1909.

ЗОЛОТОШВЕЙНИЦТВО

- Новицкая М. Два памятника изобразительного шитья XVII в. из Харьковской коллекции. В сб.: Научные записки кафедры истории западноевропейской культуры, вып. 3, 1929.

КИЛИМАРСТВО

- Жук Б. К. Метода виображення природи на народних килимах Центральної України в XVIII столітті. К., 1931.
- Запаско Я. П. Українське народне килимарство XVIII століття. В зб.: Наукові записки Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва. Львів, 1961.
- Зарембский А. История и техника тканья украинских килимов. В сб.: Материалы по этнографии, т. 3, вып. 1. Л., 1926.
- Крыжановский Б. Г. Детальное изучение разработки украинского орнамента килимов и их происхождение. В сб. Материалы по этнографии, т. 3, вып. 1. Л., 1926.
- Пещанский В. Давні килими України. Львів, 1925.
- Щербакієвський Д. М. Український килим. К., 1927.

МЕБЛІ

- Опис подільських замків. Записки Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка, т. 7. Львів, 1895.

РІЗЬБА ПО ДЕРЕВУ

- Будзан А. Ф. До історії художньої обробки дерева на Україні (V—XII ст.) В кн.: Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. К., 1961.
- Свенціцька В. І. Різьблені ручні хрести XVI—XX ст. Львів, 1939.

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА МЕТАЛУ

- Жолтовський П. М.* До історії художнього лиття металу на західних землях України в XIV—XVII ст. В зб.: Матеріали з етнографії та художнього промислу, вип. 3. К., 1957.
- Жолтовський П. М.* Художнє литво на західних землях України в XVII—XIX ст. В зб.: Матеріали з етнографії та мистецтвознавства, вип. 5. К., 1959, стор. 136—159.
- Українське народне мистецтво. К., 1962, стор. 35—37, табл. 147—172.
- Художні металеві вироби західних областей Української РСР XVI—XIX ст. К., 1959.
- Щербаківський Д.* Золотарська оправа книжки в XVI—XIX ст. на Україні. «Бібліологічні вісті», К., 1924, № 1—3.

КЕРАМІКА

- Брайчевський С. І.* Біля джерел слов'янської державності. К., 1965.
- Лащук Ю. П.* Ужиткова кераміка з Переяслава, «Народна творчість та етнографія», 1965, № 4.
- Спаська Є. Ю.* Гончарські кахлі Чернігівщини. К., 1928.
- Спаська Є. Ю.* Кахлі Чернігівщини (XVIII—XIX ст.). Попереднє звітлення. К., 1927.

ГУТНЕ СКЛО

- Біляшевський М.* Старе українське скло. «Сяйво», К., 1913. № 5—6.
- Гагенмейстер В.* Гутне скло Поділля. Кам'янець-Подільський, 1931.
- Каленіченко А. П.* Гутне скло на Україні. «Мистецтво, фольклор, етнографія», К., 1947, № 1—2.
- Онацький Н.* Українське гутне скло. Суми, 1931.
- Рожанківський В. Ф.* Українське художнє скло. К., 1959.

Р о з д і л т р е т і й

УКРАЇНСЬКЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО XIX—ПОЧАТКУ XX ст.

ОДЯГ

- Білецька В.* Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация. В зб.: Матеріали по етнології й антропології, т. 21—22, ч. 1. Львів, 1929.
- Головацький Я.* О народной одежде и убранстве русинов, или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии. СПб., 1877.
- Колос С. Г. і Гургула І. В.* Українське народне мистецтво. Вбрання. К., 1961.
- Кульчицька О. А.* Народний одяг західних областей УРСР. К., 1959.
- Маслова Г. С.* Народна одежда русских, украинцев и белорусов XIX—начала XX вв. В зб.: Восточнославянский этнографический сборник. Труды института этнографии им. Миклухо-Маклая. Новая серия, т. 30. М., 1956.
- Матейко К. І.* Одяг шахтарів Донбасу дореволюційного часу. В зб.: Матеріали з етнографії та художнього промислу, вип. 3. К., 1957.
- Шмелева М. Н.* Типы женской народной одежды украинского населения Закарпатской области. «Советская этнография», 1948, № 2.

НАРОДНІ ТКАНИНИ

- Вербицький А.* Узори домашніх промислів селян на Русі. Львів, 1888.
- Колос С., Хурґін М.* Декоративні тканини. К., 1949.
- Сидорович С.* До історії розвитку народного ткацтва в Косівському районі Станіславської області. В зб.: Матеріали з етнографії та художнього промислу. К., 1957.
- Українське народне мистецтво. Тканини, вишивки. К., 1960.
- Украинское народное творчество. Ткачество. Полтава, 1908.

КИЛИМАРСТВО

- Жук А. К.* Про розвиток килимарства на Україні в до-радянський період. В журн.: «Народна творчість та етнографія», К., 1963.
- Прусевич А.* Ковровое производство в Подольской губернии. В зб.: Кустарная промышленность в Подольской губернии. К., 1916.
- Риженко Я.* Килимарство і килими Полтавщини. Полтава, 1928.
- Сидорович С. Й.* До історії розвитку народного ткацтва в Косівському районі Станіславської області. В зб.: Матеріали з етнографії та художнього промислу, вип. 3. К., 1957.
- Щелотьева М.* Українські килими. Харків, 1926.
- Щербаківський Д. М.* Український килим. К., 1927.

МЕБЛІ

- Самойлович В. П.* Народна творчість в архітектурі сільського житла. Декоративно-художня обробка інтер'єра. К., 1961.
- Таранушенко С.* Українські народні меблі. «Народна творчість та етнографія», 1957, № 2.
- Українське народне декоративне мистецтво. Різьба та розпис. Альбом. К., 1962, табл. VI, VIII—X.

РІЗЬБА ПО ДЕРЕВУ

- Будзан А. Ф.* Різьба по дереву в західних областях України. К., 1960.
- Будзан А. Ф.* Українська народна різьба по дереву. Довідник Українського державного музею етнографії та художнього промислу. К., 1956.
- Свенцицька В. І.* Різьблені ручні хрести XVI—XX ст. Львів, 1939.
- Степанова С.* Матеріали до вивчення української дерев'яної різьби. В зб.: Мистецтвознавство. Харків, 1928.
- Українське народне декоративне мистецтво. Різьба та розпис. К., 1962.
- Українське народне мистецтво, т. 3. Різьблення та художній метал. К., 1962.
- Украинское народное творчество. Серия IV. Резьба по дереву, Полтава, 1912.
- Щербаківський В.* Українське мистецтво. Дерев'яне будівництво і різьба на дереві. Львів—Київ, 1913.

ХУДОЖНЯ ОБРОБКА МЕТАЛУ

- Жолтовський П. М.* Художні металеві вироби. Альбом. К., 1959.
- Матясяк Я. М.* Гуцульські художні металеві вироби. К., 1954.

- Суха Л. М.* Східнокарпатські народні художні вироби з металу. Довідник по фондах Українського державного музею етнографії та художнього промислу Академії наук УРСР. К., 1956.
- Суха Л. М.* Художні металеві вироби українців Східних Карпат. К., 1959.

КЕРАМІКА

- Вербицький А.* Узори промислу домашніх виробів з глини селян на Русі. Львів, 1882.
- Зарецький И. А.* Гончарный промысел в Полтавской губернии. Полтава, 1894.
- Ионов Н. Ф.* Гончарный промысел в Киевской губернии. Кустарные промыслы Киевской губернии. К., 1912.
- Лашук Ю. П.* Орнамент украинских гончаров XIV—начала XX вв. «Декоративное искусство СССР», 1963, № 12.
- Матейко К. І.* Народна кераміка західних областей Української РСР XIX—XX ст. К., 1959.
- Мотивы малороссийского орнамента гончарных изделий. Полтава, 1883.
- Прусевич А.* Гончарный промысел в Подольской губернии. К., 1916.
- Украинское народное творчество. Гончарные изделия. Полтава, 1908.

ФАРФОР

- Эмме Б. Н.* Русский художественный фарфор. М.—Л., 1950.
- Лазоревский П.* Фарфор. В журн.: «Среди коллекционеров», СПб., 1914.
- Спалька Ю.* Матеріали до історії фарфорової фабрики А. М. Міклашевського (1839—1861). В зб.: Матеріали з етнографії та мистецтвознавства, вип. 1. К., 1959.

ФАЯНС

- Забелин А.* Военно-статистическое обозрение Волынской губернии, ч. 1. К., 1887.
- Киево-Межигірська фабрика. Виставка фаянсовых та порцеляновых виробів. К., 1925.
- Селиванов А. В.* Фабричные марки на фарфоро-фаянсовых изделиях в России, бывшем Царстве Польском и Финляндии. Рязань, 1911.

НАРОДНЕ МАЛЮВАННЯ

- Бежович А. С.* Настенная роспись украинской хаты. «Советская этнография», № 2, 1954.
- Берченко Е. В.* Настінне малювання українських хат та господарських будівель при них. Харків—Київ, 1930.
- Добрянська І. О.* Хатні розписи українців Західних Карпат. В зб.: Матеріали з етнографії та художнього промислу, вип. 1. К., 1954.
- Кржемінський К.* Стінні розписи на Уманщині. К., 1927.
- Щепотьєва М. О.* Розписи хат на Кам'яненчині. К., 1928.
- Юрченко П. Г.* Народное жилище Украины. М., 1941.

ПИСАНКА

- Валушко М.* Писанки. «Слайво», К., 1913, ч. 4.
- Гургула І. В.* Писанки Східної Галичини і Буковини. Матеріали до етнології й антропології, т. 16—17. Львів, 1929.

- Кордуба М.* Писанки на Галицькій Волині. Матеріали до українсько-руської етнології, т. 1. Львів, 1899.
- Кульжинский С. К.* Описание коллекций народных писанок, вып. 1. М., 1899.
- Скорих М.* Войківські писанки. «Літопис Бойковщини», Самбір, 1934, ч. 4.
- Соломченко О. Г.* Орнамент писанок Прикарпаття. «Народна творчість та етнографія», № 3, К., 1964.
- Таранушенко С.* Українські писанки, як пам'ятки народного малярства. В зб.: Праці науково-дослідної кафедри історії європейської культури, вип. 3. Харків, 1929.

Розділ четвертий

УКРАЇНСЬКЕ РАДЯНСЬКЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО

ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО РАДЯНСЬКОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

- Ленін В. І.* Партийна організація і партійна література Твори, т. 10, стор. 26—31.
- КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов, ч. I—II, М., 1953.
- О партийной и советской печати. Сборник документов. М., 1954.
- Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». «Правда», 1955, 10 ноября.
- Бутник-Сиверский Б. С.* Народное искусство Советской Украины. «Советская этнография», 1954, № 2.
- Бутник-Сиверский Б. С.* Українське народне мистецтво сьогодні. «Народна творчість та етнографія», 1965, № 6.
- Колос С. Г.* Традиції, стан і потреби промислів України. «Народна творчість та етнографія», 1954, № 4.
- Темерин С.* Русское прикладное искусство. Советские годы. Очерки. М., 1960.
- Українське народне декоративне мистецтво (з виставки 1964 року). Альбом. К., 1965.
- Чарновський О. О.* Розвиток декоративно-прикладного мистецтва на Україні в першому десятиріччі Радянської влади. В зб.: Наукові записки Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва, вип. 1. Львів, 1961.
- Чарновський О. О.* Етапи розвитку українського декоративно-прикладного мистецтва. «Народна творчість та етнографія», 1967, № 4.

ФАРФОР

- Долінський А. В.* Український художній фарфор. К., 1963.
- Каталог фарфору, фаянсу і майоліки. К., 1940.
- Советский фарфор. Сборник. М., 1927.
- Художественное оформление массовой посуды. Сборник. М.—Л., 1932.

ФАЯНС

- Долінський А. В.* Фаянс західних земель України. В зб.: Матеріали з етнографії та мистецтвознавства, вип. 6. К., 1961.
- Каталог фарфору, фаянсу і майоліки. К., 1940.
- Художественное оформление массовой посуды. Сборник. М.—Л., 1932.

КЕРАМІКА

- Алешин В.* Художники украинской мастерской. «Декоративное искусство СССР», 1959, № 7.
Білан М. С. Мистецтво молодих. «Жовтень», 1965, № 11.
Данченко О. С. Дибиницькі гончарі. «Радянська жінка», 1965, № 9.
Дмитрієва Є. М. Мистецтво Опішні. К., 1952.
Лашук Ю. П. Закарпатська народна кераміка. Ужгород, 1960.
Лашук Ю. П. Косівська кераміка. К., 1966.
Риженко Я. Ю. Гончарство Полтавщини. Полтава, 1930.
Спаська Є. Ю. Орнамент бубнівського посуду. В зб.: Матеріали до етнології, т. 2. К., 1929.
Хохлова Є. На виставке українских керамистов. «Декоративное искусство СССР», 1963, № 3.

скло

- Баталова Е., Воронов Н.* Советское художественное стекло. М., 1964.
Каршиев О. Художне скло. «Україна», 1952, № 12.
Качалов И. Н., Этелис. Советское художественное стеклоделіе. «Стекло и керамика», 1957, № 4.
Рожанківський В. Ф. Українське художне скло. К., 1959.
Шелковников Б. А. Художественное стекло. Л., 1962.

художньо промисловий текстиль

- Колос С. Г., Хурґін М. Д.* Декоративні тканини. К., 1949.
Миренский В. И., Протопопов А. Ф. Текстильная промышленность Украины. Харьков, 1921.
Решетник И. З. Построение рисунков для полых тканей. «Текстильная промышленность», 1959, № 3.
Хурґін М. Д. Новые композиционные и заправочные решения в ремизном ткачестве. «Текстильная промышленность», 1959, № 3.

народні тканини

- Колос С. Г., Хурґін М. Д.* Декоративні тканини. К., 1949.
Сидорович Е. Й. До історії розвитку народного ткацтва в Косівському районі Станіславської області. В зб.: Матеріали з етнографії та художнього промислу. К., 1953.
Толочко П. П. Заслужені майстри народної творчості с. Дігтярі. «Народна творчість та етнографія», 1962, № 2.
 Українське народне мистецтво. Тканини та вишивки. Альбом, К., 1960.
Чарновський О. О. Нові елементи та тематичні мотиви в орнаменті сучасних українських народних тканин. «Народна творчість та етнографія», 1965, № 1.

килимарство

- Добрнянська І. О., Запаско Я. П.* Килимарство артілі «Перемога» в с. Глиняни Львівської області. В зб.: Матеріали з етнографії та художнього промислу, вип. 2. К., 1956.
Запаско Я. П. Сучасний стан розвитку українського килимарського промислу. «Народна творчість та етнографія», 1966, № 2.
Новіцька М. О. Тематичний килим Радянської України. «Вісник Академії архітектури УРСР», 1948, № 4.

Українське народне мистецтво. Тканина та вишивка, К., 1960.

одяг

- Альбом моделей одягу. № 2, К., 1954.
 «Искусство одеваться», № 1. Приложение к журн. «Красная панорама», Л., 1928.
 «Моди», К., 1936—1941.
 Новые модели сезона 1947 г., К., 1947.
 Українське народне мистецтво. Вбрання. Альбом, К., 1961.
Хорошко А. Ф., Винч Л. Творчество украинских художников-модельеров. «Мода», 1953.

вишивка

- Бойко В. М.* Українська народна вишивка в сучасному одязі. Народна творчість та етнографія», 1966, № 1.
Маланчук В. А., Фіголь Д. І. Вишивка в сучасному побуті. «Народна творчість та етнографія», 1964, № 3.
Симоненко І. Ф. Народна вишивка Закарпаття. Матеріали з етнографії та художнього промислу. К., 1957.
 Українське народне мистецтво. Тканини та вишивки. Альбом, К., 1960.
 Українські народні вишивки. Альбом, К., 1951, 1952, 1957, 1959.

МЕБЛІ

- Делле В.* О современной мебели. «Декоративное искусство СССР», 1958, № 5.
Каменский Л. Мебель в квартирах нового типа. «Декоративное искусство СССР», 1959, № 5.
Каменский Л., Строгин А. Секционная мебель для квартиры нового типа. «Декоративное искусство СССР», 1958, № 5.
Лугов П. О всесоюзном конкурсе на лучшую мебель. «Декоративное искусство СССР», 1959, № 5.
Сеїв І. В. Художне меблярство Львова. У зб.: Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. К., 1959.

РІЗЬБА ПО ДЕРЕВУ

- Ахтьоров Й.* Майстер народної творчості Микола Кіщук. К., 1952.
Бірюхов М. Косівські різьбярі. Львів, 1954.
Будзан А. Різьба по дереву в західних областях України. К., 1960.
Будзан А. Художня різьба по дереву артілі «Гуцульщина» в Косові Станіславської обл. В зб.: Матеріали з етнографії та художнього промислу, К., 1956.
Будзан А. Яворівські різьбярі. В зб.: Красу — в побут трудящих. Львів, 1963.
Лапа В. Полтавські різьбярі. К., 1937.
Пацьків В. Лемківські майстри різьби по дереву. К., 1953.
 Українське народне мистецтво, т. 3. Різьблення та художній метал. К., 1962.
Променицький К., Верна П. П. Українське народне декоративне мистецтво. К., 1962.

ДЕКОРАТИВНІ РОЗПИСИ

- Глухенька Н. О.* Петриківські декоративні розписи. К., 1965.
Нагай Г. В. Декоративні розписи. Альбом, К., 1957.

З М І С Т

ВІД РЕДКОЛЕГІЇ 5

Розділ перший

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО
НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ В ПЕРІОД ПЕР-
ВІСНООБЩИННОГО ЛАДУ І ДРЕВНЬОЇ
РУСІ 7

ОДЯГ. К. І. Матейко	8
ВИШИВКА. Л. Т. Кравчук	8
ЗОЛОТОШВЕЙНИЦТВО. М. Я. Куницька	9
КИЛИМАРСТВО. Я. П. Запаско	9
МЕБЛІ. І. В. Сенів	10
РІЗЬБА ПО ДЕРЕВУ. А. Ф. Будзан	10
ХУДОЖНЯ ОБРОБКА МЕТАЛУ. П. М. Жол- товський	11
КЕРАМІКА. Ю. П. Лащук	12
ГУТНЕ СКЛО. В. Ф. Рожанківський	14

Розділ другий

УКРАЇНСЬКЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ
МИСТЕЦТВО ХІV—ХVІІІ ст. 15

ОДЯГ. К. І. Матейко	16
ВИШИВКА. Кравчук Л. Т.	20
ЗОЛОТОШВЕЙНИЦТВО. М. Я. Куницька	21
НАРОДНІ ТКАНИНИ. І. В. Гургула	22
КИЛИМАРСТВО. Я. П. Запаско	23
МЕБЛІ. І. В. Сенів	29
РІЗЬБА ПО ДЕРЕВУ. А. Ф. Будзан	35
РІЗЬБА ПО КОСТІ І РОГУ. В. Ф. Рожан- ківський	37
ХУДОЖНЯ ОБРОБКА МЕТАЛУ. П. М. Жол- товський	38
КЕРАМІКА. Ю. П. Лащук	43
ГУТНЕ СКЛО. В. Ф. Рожанківський	46

Розділ третій

УКРАЇНСЬКЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ
МИСТЕЦТВО ХІХ—ПОЧАТКУ ХХ ст. 50

ОДЯГ. К. І. Матейко	51
ВИШИВКА. Л. Т. Кравчук	59
НАРОДНІ ТКАНИНИ. І. В. Гургула	63
КИЛИМАРСТВО. Я. П. Запаско	66
МЕБЛІ. І. В. Сенів	73
РІЗЬБА ПО ДЕРЕВУ. А. Ф. Будзан	75
ХУДОЖНЯ ОБРОБКА МЕТАЛУ. Л. М. Суха	81
КЕРАМІКА. Ю. П. Лащук	84
ФАРФОР. Л. В. Долинський	88
ФАЯНС. М. З. Гладкий	92
НАРОДНЕ МАЛЮВАННЯ. Р. П. Гарасимчук	95
ПИСАНКА. Л. М. Суха	99

Розділ четвертий

УКРАЇНСЬКЕ РАДЯНСЬКЕ ДЕКОРАТИВ-
НО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО 102

ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ УКРАЇН- СЬКОГО РАДЯНСЬКОГО ДЕКОРАТИВ- НО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА.	
О. О. Чарновський	102
ФАРФОР. О. О. Чарновський	107
ФАЯНС. М. З. Гладкий	119
КЕРАМІКА. Ю. П. Лащук	123
СКЛО. К. О. Малишко	130
ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВИЙ ТЕКСТИЛЬ.	
Є. В. Арофікін	135
НАРОДНІ ТКАНИНИ. І. В. Гургула	146
КИЛИМАРСТВО. Я. П. Запаско	150
ОДЯГ. Н. М. Галкіна	161
ВИШИВКА. І. В. Гургула	167
МЕБЛІ. І. В. Сенів	171
РІЗЬБА ПО ДЕРЕВУ. А. Ф. Будзан	176
ДЕКОРАТИВНІ РОЗПИСИ. Г. В. Нагай	183
ЛІТЕРАТУРА	187

Редактор *Г. Блох*
Художник *Ю. Кучабський*
Художній редактор *Н. Чижко*
Техічний редактор *А. Малявко*
Коректор *О. Буравченко*

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ УКРАИНСКОГО
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

(На украинском языке).

БГ 02489. Здано до набору 31. I. 1968 р. Підписано до друку 16. IX. 1968 р. Формат 60×90¹/₈. Папір мелов. Паперов. арк. 12. Друк. арк. 24+8 вкл. Обл.-вид. арк. 19,86+0,57 арк. вкл. Тираж 10 000. Ціна 1 крб. 74 коп. Зам. 178.

Видавництво Львівського університету. Львів, Університетська, 1.

Друкоофсетна фабрика «Атлас» Комітету по пресі при Раді Міністрів УРСР, Львів, Зелена, 20.