

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

**Сучасне українське  
декоративне мистецтво:  
збереження національної  
своєрідності в умовах глобалізації**

монографія

Київ  
Видавництво ІМФЕ  
2019

УДК 745/749(477)"20":[316.32:316.347]

С 91

**Відповідальний за випуск**

академік НАМУ *Тетяна Кара-Васильєва*

**Рецензенти**

доктор мистецтвознавства *Тетяна Кротова*  
доктор історичних наук *Валентина Борисенко*

*Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України  
(протокол № 14 від 24.12.2019 р.)*

С 91 Сучасне українське декоративне мистецтво: збереження національної своєрідності в умовах глобалізації : монографія / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. 240 с.

ISBN 978-966-02-9174-4

*Робота виконана в межах програми  
«Підтримка розвитку пріоритетних напрямів наукових досліджень»  
(КПКВК 6541230)*

**Автори монографії**

*Любов Бурковська, Галина Істоміна, Тетяна Кара-Васильєва,  
Олена Клименко, Зінаїда Косицька, Людмила Сержант,  
Дмитро Степовик, Наталя Студенець, Зоя Чегусова*

## ЗМІСТ

<i>Кара-Васильєва Тетяна</i>	
<b>Передмова</b> .....	5

### *Розділ 1*

#### **Образно-пластичні і художньо-стилістичні трансформації народного та професійного мистецтва доби глобалізації**

<i>Кара-Васильєва Тетяна</i>	
1.1. Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації.....	18
<i>Чегусова Зоя</i>	
1.2. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації (кераміка, скло, текстиль): шляхи розвитку .....	54
<i>Істоміна Галина</i>	
1.3. Сучасне народне і професійне мистецтво кераміки в Україні в пострадянський період: глобалізація і впливи .....	89

### *Розділ 2*

#### **Основні напрями розвитку народного та професійного мистецтва, їх трансформація в добу глобалізації**

<i>Клименко Олена</i>	
2.1. Традиційне українське гончарство в контексті народного мистецтва доби незалежності .....	104
<i>Студенець Наталя</i>	
2.2. Традиція хатнього настінного розпису в соціокультурному просторі сучасної України.....	133

*Косицька Зінаїда*

2.3. Стилiстичнi паралелi у творчостi українських  
i литовських майстрiв витинанки на сучасному етапi ..... 146

*Сержант Людмила*

2.4. Творчiсть художникiв фарфору кiнця ХХ –  
початку ХХI столiття: еволюцiя творчого мислення  
та художньо-стильовi тенденцiї ..... 168

### **Роздiл 3**

#### **Новi аспекти в дослiдженнi релiгiйного мистецтва**

*Бурковська Любов*

3.1. Релiгiйнi коди в сучасному українському мистецтвi:  
пошуки нового втiлення християнських  
символiв i сюжетiв ..... 186

*Степовик Дмитро*

3.2. Вiтражi Адама Стальоного-Добжанського:  
до питання зближення католицького  
християнського мистецтва з православним ..... 215

*Кара-Васильєва Тетяна*

**Пiслямова** ..... 227

**Бiблiографiя** ..... 229

## ПЕРЕДМОВА

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

Основна мета даної монографії полягає в утвердженні того, що декоративне мистецтво це галузь культури, яка є найчутливішою, найдинамічнішою стосовно нових тенденцій часу, що творення художнього образу як окремого твору, так і всього предметно-просторового середовища є власне творенням народного мистецтва як цілісної художньо-образної системи, що зумовлює його єдність і синкретичність.

Дослідження є важливим для висвітлення повної картини основних етапів розвитку як народного, так і професійного мистецтва, нової інтерпретації процесів і явищ, які в ньому відбувалися, їх історичне значення, культурна цінність, стильове різноманіття. Воно важливе як систематизована джерельна база у контексті вивчення української культури, з'ясування відмінностей у творенні художнього образу, взаємовпливів упродовж історії, зокрема на сучасному етапі в період глобалізації.

Актуальність теми дослідження продиктована вимогами часу й соціокультурними запитами сучасної україністики, адже нова суспільно-політична дійсність незалежної України вимагає кардинальної переоцінки етнокультурної та мистецької спадщини народу з позицій сучасних європейських студій. У роботі відбулося вивчення та наукове осмислення пам'яток народного і, ширше, професійного декоративного мистецтва України за останній період, зокрема в кінці ХХ – початку ХХІ ст. в добу глобалізації.

В основу дослідження покладено вивчення актуальних історико-теоретичних проблем мистецтвознавства; комплексне

Тетяна Кара-Васильєва

---

дослідження його видів і жанрів, вироблення нових підходів до вивчення процесів розвитку народного мистецтва, що є одним із найважливіших чинників консолідації та розвитку етносу, його відмінність та взаємовпливи з професійним декоративним мистецтвом на сучасному етапі. Актуальність зумовлена потребою запровадження до наукового обігу нових матеріалів з історії сакрального мистецтва України, у прагненні заповнити наявні лакуни у знанні про шляхи розвитку культового мистецтва України з позицій сучасного наукового дискурсу, незалежно від релігійної та конфесійної належності пам'яток. Новизна результатів – у запровадженні в науковий обіг комплексу вербальних і візуальних джерел з історії вітчизняного сакрального мистецтва, що сприятиме відновленню історичної пам'яті.

Мета дослідження полягає у визначенні основних напрямів розвитку традиційних видів народного мистецтва і професійної творчості художників декоративного мистецтва та здійсненні мистецтвознавчого аналізу й художньо-стильових особливостей як традиційних видів народного мистецтва-кераміки, витинанки, вишивки, хатнього розпису, так новітніх видів сучасного декоративного мистецтва – текстилю, гобелену, фарфору та ін. у кінці ХХ–ХХІ ст., що дасть можливість накреслити основні фактори їх трансформації у авторські художні види.

У роботі розглянуто творчість професійних митців, що розвивається з усіма ознаками національної культури, проте у відповідності до тенденцій візуального мистецтва сучасної Європи, розглянуто галузь професійного мистецтва різних видів і жанрів-текстилю, гобелену, кераміки, витинанки, вишивки, у яких простежується естетична і етнічна спадкоємність з народним мистецтвом, уміння творців перевтілювати у своїх творах національні традиції, їх здатність відіграти важливу роль у формуванні національно-культурних пріоритетів і, відповідно, – національної ідентифікації громадян України.

Новизна роботи полягає в тому, що виявлено роль традиційного народного мистецтва в процесах консолідації та розвитку етносу, у процесах етнічної самоідентифікації та проаналізовано зміни етнічної ідентичності за нових суспільно-політичних

реалій України, входження у світовий художній процес, творення нових форм професійного декоративного мистецтва в умовах сучасної глобалізації. Основний висновок роботи полягає в тому, що на прикладі різних видів і жанрів як народного, так і професійного декоративного мистецтва доведено, що сучасне декоративне мистецтво України долучилося до європейського та світового художнього процесу, разом з тим не втрачаючи своєї специфіки і національної своєрідності.

Саме тому одним з найпріоритетніших дослідницьких напрямів є проблема інтегрованості у світовий культурний процес, що набуває особливої актуальності у зв'язку з європейським вибором України, прагненням народу до інтеграції у політико-економічний простір Європи. Здобуття Україною незалежності активізувало історичну пам'ять, національну свідомість, що знайшло відображення у зростанні інтересу до традиційної культури, стихійному відродженні багатьох автентичних її елементів. В умовах європейського вибору української держави, важливою проблемою в європейському гуманітарному дискурсі постає збереження національної своєрідності українського декоративного мистецтва. Дослідження нових реалій та осмислення головних тенденцій у творчості українських митців – важливої складової культурного простору сучасної України, позитивно впливають на зміцнення національної ідентичності та вивчення новітніх процесів української культури.

Сьогодні стає зрозумілим, що економічний прогрес держави також передбачає знання культурного контексту соціально-політичних явищ, урахування етнокультурних інтересів населення країни, важливість урахування і впливу менталітету народу на рівень суспільно-політичного та інтелектуального життя нації. У контексті цього посилюється роль мистецтвознавчих досліджень у галузі україністики для вироблення нового підходу до актуальних проблем суспільного розвитку в умовах збереження і утвердження ідентичності українського етносу в умовах сучасних процесів глобалізації. Сьогодні ця наукова проблематика має стати ваговою складовою державної культурної політики і є відображенням сучасної світової тенденції про зростання гуманітаризації суспільного розвитку.

Тетяна Кара-Васильєва

---

Творчість сучасних митців українського мистецтва ХХІ ст. розвивається на тлі тенденції нового мистецького бачення і сучасних форм візуальної виразності в контексті європейського художнього процесу, митці активно реагують на новітні тенденції вітчизняного та світового образотворчого мистецтва, зберігаючи при цьому національні традиції.

Важливо сьогодні виявити роль традиційного мистецтва в процесах консолідації та розвитку етносу, у процесах етнічної самоідентифікації та зміни етнічної ідентичності за нових суспільно-політичних реалій України, входження у світовий художній процес.

Дослідження українського декоративного мистецтва сприятиме його ролі і розвитку в сучасних формах культурного буття, а також відродженню історичної самосвідомості народу та збереженню його національно-культурної ідентичності в контексті сучасних глобалізаційних процесів. Ці напрацювання прискорять наукові завдання у напрямі моделювання національно-ментальних чинників, що матиме вирішальне значення для життєдіяльності та розвитку етносу в умовах сучасних суспільних трансформацій та в контексті національного гуманітарного дискурсу з акцентуванням на органічному входженні української культури у світовий мистецький контекст.

Розвиток національного народного і, ширше, професійного декоративного мистецтва зумовлює його єдність і синкретичність, що формує національні традиції, зберігає український етнос, не дає розчинитися в умовах сучасної глобалізації.

Це важливо не лише з погляду розвитку науки мистецтвознавства, а має практичну цінність і реальне втілення у житті народних майстрів, художників декоративного мистецтва, а, ширше, – у процесах формування національно-культурних пріоритетів, усвідомлення національної ідентифікації.

Матеріал розподілено на три частини, які віддзеркалюють різні грані стану декоративного мистецтва в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. у період глобалізації. Перша частина фіксує об'ємно-пластичні та художньо-стилістичні трансформації народного та професійного мистецтва доби глобалізації. Зокрема,



у підрозділі *Т. Кара-Васильєвої* «Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації» розглянуто процеси, які відбуваються в сучасному декоративному мистецтві України. Сьогодні наша країна стоїть на роздоріжжі глобальних процесів, коли дещо із запізненням реагує на різноманітні виклики економічного, політичного, ціннісного характеру і коли надзвичайно гостро постає питання збереження національної ідентичності. У цей період дуже важливо зберегти культурне надбання минулих поколінь як в цілому, так і досягнень українського декоративного мистецтва зокрема. В процесі аналізу питання «регрес» і «регенерація» у статті використано близькі, але не тотожні понятійні терміни: у контексті поняття «регрес» розглянуто «запад», «дегресія», у площині «регенерації» висвітлено поняття «ревалоризація», «відродження», «оновлення», які більше відповідають сучасному стану народного мистецтва. При аналізі окремих видів і жанрів народного мистецтва розглянуто його стан і розвиток на сучасному етапі, особливості функціонування різних його організаційних форм – як системи художніх промислів, які ліквідовані останнім часом, традиційних осередків народного мистецтва, так і творчості окремих народних майстрів, різних видів і жанрів: вишивки, ткацтва, килимарства, кераміки тощо. Проаналізовано ті структурні видозміни і негативні порухи, що відбулися під впливом глобалізаційних процесів в останні десятиріччя. У підрозділі *З. Чегусової* «Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації» розглянуто художнє скло, кераміку, текстиль доби глобалізації, які в період 1990-х та 2010-х років виявляються вельми яскравими в розмаїтості новаторських шукань у стилях модернізму та постмодернізму, вирізняються багатоманітністю індивідуальних пошуків та знахідок разом із відкритим протистоянням різних течій на тлі здорового творчого змагання митців на відміну від тоталітарних часів; охарактеризовано переможне сходження в означений період українського гутництва, що акумулює як надбання національної культури, так і досягнення європейських професійних митців; розглянуто старовинне мистецтво гутного скла, яке «вибухає» новими творчими знахідками львівських і

Тетяна Кара-Васильєва

---

київських митців, що майстерно відновлюють традиційний спосіб вільного формування виробів із розплавленої скляної маси за допомогою складувної трубки безпосередньо біля скловарної печі, а також застосовують новітні техніки й матеріали в ділянці художнього скла.

У розділі розкрито новаційні тенденції, які відрізняють у добу глобалізації авторський художній текстиль у таких його традиційних техніках, як ткацтво і батик та у новітніх видах арт-текстилю як колаж, черпаний папір, інсталяція тощо, де спостерігаємо активний пошук сміливих і неупереджених ідей, нових виражальних можливостей текстилю, незвичних для цієї галузі матеріалів і технік.

У підрозділі *Г. Істоміної* «Сучасне народне і професійне мистецтво кераміки в Україні в пострадянський період: глобалізація і впливи» розглянуто авторську кераміку України ХХІ ст., з'ясовано, що для професійного мистецтва кераміки України глобалізація виявилася прогресивною, для народного мистецтва – це шкідливе явище.

З одного боку, зіткнувшись з негативними наслідками глобалізації, художники-керамісти змушені були зберігати національну самобутність, а з іншого – вирішувати проблеми мистецького діалогу та інтеграції, освоювати мову міжкультурної комунікації. Авторська кераміка України ХХІ ст. передусім відзначається різноманіттям стилів.

Народне мистецтво упродовж першої половини ХХ ст. було невичерпним джерелом натхнення для професійних художників-керамістів і мало істотний вплив на їхню творчість. Художники переосмислювали найкращі зразки народного мистецтва та створювали під їхнім впливом нові вироби, яким також були притаманні загальні стильові особливості мистецтва даного періоду. Навіть в епоху глобалізації народне мистецтво входить до складного контексту культури, відтворює рівень духовного і матеріального життя, представляє естетичні настанови та ідеали свого часу.

Друга частина колективної монографії розкриває основні напрями розвитку народного та професійного мистецтва, їх трансформацію в добу глобалізму. У підрозділі *О. Клименко* «Тради-

ційне українське гончарство в контексті народного мистецтва доби незалежності» розглянуто ситуацію у сучасному гончарстві України як одному з традиційних видів вітчизняного народного мистецтва та показано зміни, що відбулися впродовж останніх десятиліть, а також виявлено основні проблеми й проаналізовано творчість провідних майстрів. Серед позитивних рис творчості більшості з них відзначено намагання свідомо працювати у традиціях кераміки власних осередків. До недоліків віднесено стилізацію під старовину, відсутність внутрішнього відчуття місцевих традицій, негативний вплив ринку тощо.

Відзначено, що упродовж кількох останніх десятиліть українське гончарство, як і всі види традиційного народного мистецтва, зазнало істотних змін у бік посилення новаторського підходу його творців до традицій та особистісного їх розуміння. Головна проблема сьогодення – зникнення традиційного народного мистецтва й поступова заміна його аматорством. Провідні осередки припиняють існування. Майстри, носії давніх місцевих традицій, відходять, не залишаючи спадкоємців. Негативну роль відіграє ринок, який провокує майстрів виконувати антихудожні речі, провокує працювати в уніфікованому міському просторі. Проаналізовано творчість майстрів-гончарів, представників осередків різних регіонів: Василя Омеляненка, Миколи та Юрка Пошивайлів, Ніни Дубинки, Миколи Варвинського, Олександра Шкурпели, Дмитра та Любові Громових (Опішне, Полтавщина), Валентини Живко (Бубнівка, Вінничина) Сергія та Світлани Погонців (Крищинці, Вінничина), Надії та Сергія Никоровичів, Марії Кахнікевич (Коломия, Івано-Франківщина), Валентини Джуранюк, Оксани Бейсюк (Косів, Івано-Франківщина). Показано ступінь традиційності робіт кожного з цих майстрів, відзначено новаторські пошуки.

Наголошено на тому, що важливою позитивною рисою багатьох сучасних творів (у порівнянні з попередніми роками) є насамперед те, що значна частина майстрів молодшого покоління намагається свідомо працювати у традиціях народної кераміки власних осередків. Однак, намагання деяких гончарів відтворити давні форми посуду, сюжети іграшки, орнаментуку нерідко перетворюється на стилізацію або навіть зводиться до простого

Тетяна Кара-Васильєва

---

копіювання. При цьому внутрішня сутність традиції втрачається. Утім, авторка розділу робить доволі оптимістичний висновок і сподівається на подальший розвиток вітчизняного гончарства.

У підрозділі *Н. Студенець* «Традиція хатнього настінного розпису в соціокультурному просторі сучасної України» розглянуто особливості застосування «вторинних форм» мистецьких традицій у нових соціальних сферах, а саме в уніфікованому міському просторі.

У сфері культуротворчих практик спостерігається прагнення повернути й адаптувати практику настінного розпису до видозміненого селянського середовища через професійну авторську творчість. Досліджено пошуки митців в царині стилістики, художньо-пластичних рішень у сучасних хатніх розписах, стрижнем яких є національні та локальні художні традиції. Зокрема, особливе зацікавлення хатнім малюванням проявляється в регіоні Східного Поділля, де ця традиція має давні витоки. Розглянуто особливості проведення в селах Вінницької обл. міжнародних симпозіумів «Мальована хата» (2012–2019), у яких узяли участь професійні та самодіяльні художники з України, Польщі, Молдови, а також мешканці сіл.

У підрозділі *Косицької З. М.* «Стилістичні паралелі у творчості українських і литовських майстрів витинанки на сучасному етапі» розглянуто еволюцію взаємовпливів художнього життя між Україною та Литвою, історії яких пов'язані багатьма спільними етапами розвитку. У розвідці на прикладі мистецтва вирізування паперових оздоб представлено подібні для митців обох країн художні вирішення, продиктовані однаковою технікою виготовлення таких творів та використанням традиційних схожих народних мотивів (дерево життя, птахи, рослини та геометричні елементи), а також різних традиційних композицій (дзеркальна й радіальна симетрії, фризове розташування тощо). Важливо, що серед українських і литовських митців кінця ХХ – початку ХХІ ст. є багато авторів, які для власної творчості свідомо обрали вектор збереження народних традицій вирізування, що не позбавляє їхні витинанки особистісної манери та індивідуалізованого трактування поширених символів. Водночас в обох краї-

нах працюють майстри, у роботах яких спостерігаємо самотні оригінальні підходи, у яких художники дедалі частіше використовують мову узагальнень, не задовольняючись предметними зображеннями, які не завжди можуть передати ідею автора. У представленому аналізі творчості українських і литовських майстрів мистецтва вирізування висвітлено багаті напрацювання сучасних митців України й Литви, визначено спільні риси та виразно самотні національні особливості цього виду декоративного мистецтва в умовах глобалізації.

У підрозділі *Л. Сержант* «Творчість художників фарфору кінці ХХ – початку ХХІ століття: еволюція творчого мислення та художньо-стильові тенденції» проаналізовано негативний вплив глобалізації на українську фарфорову промисловість, яка виявилася не підготовленою до функціонування в ринкових умовах, показано виклики, які постали перед кожним підприємством та їхній системний характер, зроблено спробу позначити причини, що спричинили закриття заводів.

Прослідковано зміни у формуванні асортименту та певну еволюцію художньо-виражальних засобів в українському фарфорі і фаянсі кінця ХХ – початку ХХІ ст., орієнтацію українських підприємств на стилістичні тенденції, характерні для мистецтва кераміки заводів Європи та Азії. Проаналізовано трансформацію творчості художників-фарфористів у нових умовах, їхній поступовий перехід від колективної до індивідуальної творчості, тяжіння до станковізму та орієнтацію на виставкову діяльність, традиційну і новаційну складову в їхній творчості. Проаналізовано творчість таких митців, як Віра Сіробаба-Климко, Микола Лампека, Наталя Черниченко-Лампека, Наталя Галушко-Авксененко, Анастасія Медведкова-Панчук, Олена Скицюк, Олена Жернова та інших, які в нових умовах зберігають і розвивають національні традиції цього виду декоративного мистецтва, виконують важливу культурну і соціальну функцію через формування сучасного естетичного середовища, через виставкову і представницьку діяльність в Україні і за кордоном, зберігають і примножують традиції цього виду декоративного мистецтва шляхом викладання в навчальних закладах художнього профілю та інших сферах.

Тетяна Кара-Васильєва

---

У третій частині роботи виявлено нові аспекти у дослідженні релігійного мистецтва, прагнення заповнити наявні лакуни у знанні про шляхи розвитку культового мистецтва України з позицій сучасного наукового дискурсу, незалежно від релігійної та конфесійної належності пам'яток.

У підрозділі *Л. Бурковської* «Релігійні коди в сучасному українському мистецтві (пошуки нового втілення християнських символів і сюжетів)» диференційовано поняття «релігійне мистецтво», яким позначають дуже широку сферу образотворення. Проте цілком очевидно, що є різниця між релігійним і церковним мистецтвом, і помилково змішувати ці поняття і тим більше не варто підходити до їхнього сприйняття та оцінки з однаковими критеріями, адже існує культове мистецтво, яке створюється для храмів, використовується в богослужінні і тісно пов'язане з ним. З іншого боку існує релігійне мистецтво, яке створюється поза прив'язкою до церковного простору. Художник може не ідентифікувати себе ні з однією з конфесій і при цьому малювати картини, насичені змістами та релігійними мотивами, послідовно модифікуючи в своїх творах сферу людського досвіду, яка безпосередньо пов'язана з вищою духовною цінністю, що перебуває за межами емпіричної реальності нашого секулярного світу. У статті розглянуто твори, у яких сучасні художники, опрацьовуючи традиційні для релігійного мистецтва сюжети, відходять від усталеної іконографії і подають власну глибоку інтерпретацію християнської тематики. Проаналізовано результати творчих пошуків та експериментів мистців ХХ–ХХІ ст., спроби візуального переосмислення традиційних іконописних сюжетів, їх емоційного перетворення та надання нового значення канонічним образам.

Віддзеркалення релігійного в мистецтві ХХ–ХХІ ст. мають надзвичайно широкий спектр: це може бути тема, намагання передати сакральний сюжет, певне почуття, візуальний вимір без звернення до впізнаваних образів, це може бути використання вже відомих мотивів, що склалися в релігійному мистецтві середньовіччя чи іншого часу. Часто це буває рефлексією підсвідомої релігійності мистця, коли невіруючий художник, натхнений красою і величчю сакрального мистецтва, «під'єднується» до

змістових потоків християнської духовності, використовуючи сюжети і форми її художньої системи. Є значне коло художників, які звертаються до комплексу вже усталених релігійних образів і мотивів, оточених аурую певних конотацій, з метою висловити через них якусь зовсім іншу непритаманну цим образам сутність, тим самим посилюючи змістову вагомість своїх творів.

У сучасному релігійному мистецтві спостерігаємо величезне розмаїття напрямів: від традиційних видів мистецтва – живопису, скульптури, графіки до надзвичайно широкого і різноманітного спектру сучасних мистецьких проявів – цифрове мистецтво, 3D-друк, айті-акції, перформанси та багато інших видів акціоністських мистецтв. Канонічне мистецтво тяжіє до випробуваних технічних засобів образотворення, натомість сучасне релігійне мистецтво може передати те, що бажає висловити будь-якими технічними засобами, будь-якою мовою мистецтва, незалежно від художніх технік, форм і засобів, залишаючи при цьому місце індивідуальному сприйняттю і духовно-філософському осмисленню сакрального.

У підрозділі *Д. Степовика* «Вітражі Адама Стальоного-Добжанського: до питання зближення католицького християнського мистецтва з православним» висвітлено творчість визначного польського майстра мистецтва вітража Адама Стальоного-Добжанського (1904–1985), який не тільки вніс у це традиційне монументальне мистецтво риси новітніх стилів ХХ ст., але й значно розширив сферу застосування вітражів. Зазвичай вітраж притаманний західному християнському мистецтву, ним ще з Середньовіччя оформлялися католицькі костели. У православних храмах вітраж не набув застосування, де провідними були ікона, мозаїка, фреска. Добжанський у десятках оформлених ним католицьких костелів і православних церквах Польщі зближив мистецтво цих двох конфесій, увів у вітраж сюжети православних свят, чого раніше в Польщі не було. Автор порівняв декоративний стиль вітражів Добжанського з давніми вітражами у храмах західних країн, відзначив їх оригінальність.

*Тетяна Кара-Васильєва*





**Розділ 1**  
**ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧНІ**  
**І ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ**  
**ТРАНСФОРМАЦІЇ НАРОДНОГО**  
**ТА ПРОФЕСІЙНОГО МИСТЕЦТВА**  
**ДОБИ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ**

*Тетяна Кара-Васильєва*

## **1.1. РЕГРЕС І РЕГЕНЕРАЦІЯ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ**

Україна стоїть на роздоріжжі глобальних процесів, коли дещо із запізненням реагує на різноманітні виклики економічного, політичного, ціннісного характеру. Сьогодні надзвичайно гостро постало питання збереження національної ідентичності, культурного надбання минулих поколінь, як в цілому, так і досягнень українського декоративного мистецтва, зокрема. Для цього слід осмислити культурно-мистецькі процеси з іншого погляду, прослідкувати лінії впливів і взаємодій різноманітних чинників.

У розділі розглянуто питання «регрес» і «регенерація» – близькі, але не тотожні понятійні терміни. У контексті поняття «регрес» йдеться про «занепад» «дегресію», у площині «регенерації» оміслено поняття «відродження», «оновлення», які більше відповідають сучасному стану народного мистецтва.

У процесі аналізу окремих видів і жанрів народного мистецтва простежено його стан і розвиток на сучасному етапі, особливості функціонування різних його організаційних форм – як системи художніх промислів, традиційних осередків народного мистецтва, так і творчості окремих народних майстрів: вишивки, ткацтва, килимарства, кераміки тощо. Проаналізовано ті структурні видозміни і негативні порухи, що відбулися під впливом глобалізаційних процесів в останні десятиріччя.

Розвиток декоративного мистецтва останніх десятиліть ХХ ст. свідчить про те, що повністю припинили свою роботу фабрики художніх виробів з ткацтва, килимарства, вишивки, гончарства

### 1.1. Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації

---

в найвідоміших центрах народного мистецтва – Богуславі, Косові, Глинянах, Клембівці тощо.

Аналізуючи стан народної культури сьогодення, слід відзначити, що відбувається переакцентація діяльності народних майстрів у напрямку самодіяльного мистецтва, кічу, і, в цілому, у нівелюванні локальних мистецьких традицій народного мистецтва. Саме тому, спільно із Національною спілкою майстрів народного мистецтва, ІМФЕ НАН України, Міністерством освіти, розроблено концепцію відновлення центрів народного мистецтва України.

Водночас аналіз діяльності професійних художників декоративного мистецтва, активізація широкої виставкової діяльності, участь у міжнародних мистецьких акціях, концептуальних проєктах – як українських, так і зарубіжних, сприяють появі нових художньо-технічних засобів, дифузії декоративного і образотворчого начала, створенню робіт у контексті основних напрямів сучасного мистецтва доби постмодерну.

Важливу роль у регенерації народного мистецтва, художніх промислів упродовж всього ХХ ст. відіграла творчість професійних митців. З одного боку, розвиток промисловості сприяв занепаду традиційної народної творчості, поглинання його машинним виробництвом, трансформації його на шляху масової культури. Механізм дії традиційної культури був зорієнтований на сталий архаїчний спосіб життя, передачу майстерності в безпосередньому контакті від вчителя до учня, від покоління до покоління. Саме завдяки цьому закону традицій, відбувалося збереження основ традиційної культури. З іншого боку – прихід художників, особливо прогресивно налаштованих на відродження народного мистецтва, звернення їх до вивчення і відродження вишивки, ткацтва, килимарства, гончарства, сприяв появі нових форм мистецтва, їх трансформації в нові умови, новий спосіб життя, пристосування до потреб міської культури, використання елементів традиційного народного мистецтва в промислових виробках, їх входження в сучасну структуру побуту. Саме це сприяло відходу народного мистецтва від анонімності творення, тяжіння народних майстрів до авторства і, відповідно,

Тетяна Кара-Васильєва

---

до індивідуальної манери вислову. Всі види народного мистецтва чутливо реагували на зміну моделі життя, на прогрес в усіх сферах діяльності людини і, відповідно, це впливало на переорієнтацію творів на новий соціальний спосіб життя, видозміну традиційних видів і жанрів. Це яскраво продемонстровано в ХХ ст. У галузі народного розпису, насамперед, петриківського, який еволюціонував із розписів на стіні хати до мальовок на папері для окраси житла, потім перекочував на оздоблення дерев'яних виробів і, нарешті, – до входження народних майстрів розпису у сферу фарфорово-фаянсової промисловості. Творчість Марфи Тимченко – яскравий приклад такої еволюції народного малювання. Розписні вази, кубки, сервізи прикрашено петриківським розписом, що надає йому національної забарвленості. Це свідчення живучості, пластичності народного мистецтва.

Деякі інші види традиційної культури повністю в ХХ ст. переставали існувати, деякі відроджувалися. Така історія відродження української писанки, що набула рис національного символу. Те саме відбулося в галузі витинанки – її відродження і широкий розквіт як в сфері народної творчості в кінці ХХ ст., так і у використанні її технічних засобів у творчості сучасних професійних митців на початку ХХІ ст.

Яскравим прикладом є творчість Миколи Теліженка із Черкас. Він визнаний майстер пластики малих форм, працює в галузі монументального, сакрального мистецтва. Останнім часом захопився витинанкою. Його складні сюжетні композиції з дивовижним плетивом ліній і зображень виходять за межі уявлень про цей вид мистецтва, перетворивши його на своєрідний вид графічного мистецтва.

Він створює цілі серії робіт, поринувши в історію краю, давнього минулого і сьогодення, використовуючи техніки витинанки, своєрідно інтерпретуючи їх у відповідності до завдань сучасного декоративного мистецтва. Це «Велесові перевесла» (2005), «Холодний Яр» (2006), «Трипілля» (2006), «Чумацькі вітрила» (2006). Усі роботи мають яскраво виражений національний підтекст і є зразком збереження національної ідентичності в сучасних умовах глобалізації.

### 1.1. Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації

---

Перетворення народного мистецтва по шляху його оновлення, втрат і відродження, його розвиток і пертурбації демонструє вся його історія впродовж ХХ ст. Процес регенерації в декоративному мистецтві найяскравіше демонструє такий традиційний вид як вишивка. До неї звернулися митці декоративного мистецтва, формуючи український національний стиль. Цей процес був повсюдним. На теренах Західної України тривало формування львівської сецесії в контексті західно-європейського стилю Ар Нуво, його активно пропагували в своїх творах сестри Кульчицькі, спираючись на інтерпретацію народного мистецтва Гуцульщини. У Центральній Україні зусиллями О. Самокиша, В. Кричевського формувався український національний стиль, заснований на вивченні вишивки доби бароко. В Україні стиль бароко виявив прихильність народного мистецтва до підвищеної декоративності й образної наснаженості і перетворився в яскраво виражений національний стиль. Саме цей новий художній ідеал «барокового світобачення» якнайкраще відповідав духу енергії та життєствердження, що зумовив характер культури XVII–XVIII ст., саме тому він став основою інспірацій стилю модерн у Східній Україні на початку ХХ ст., передусім у вишивці та гончарстві Опішного.

Вишивальні центри в Скопцях Переяславського повіту Полтавської губернії (тепер Веселинівка Баришівського р-ну Київської обл.) та Вербівка Кам'янського повіту Київської губернії (тепер Кам'янський р-н Черкаської обл.) є яскравим прикладом регенерації народної вишивки, перетворення її в сучасний вид декоративного мистецтва в контексті розвитку авангарду.

Саме тут, у творчій співдружності натхненно працювали як провідні художники, так і народні майстри, створюючи декоративні панно та предмети оздоблення сучасного одягу. Завдяки зусиллям художників-авангардистів О. Екстер, К. Малевича, Є. Прибильської, Н. Удальцової, О. Розанової і народних майстрів – Г. Собачко, П. Власенко, Є. Пшеченко, В. Довгошиї, був проведений експеримент співпраці художників авангарду і народних майстрів вишивки. Роботи з Вербівки і Скопців уславили мистецтво вишивки в усьому світі.

Тетяна Кара-Васильєва

---

Декоративне мистецтво є однією з найдавніших галузей художньої діяльності людини, адже людство здавна оточувало себе різноманітно прикрашеними побутовими речами. Саме їх художній рівень, образне начало зумовлювали розвиток цивілізації і рівень культури того чи іншого народу, були тісно пов'язані зі звичаями, національними та етнічними особливостями. Їх естетична цінність залежить від конструктивних пластичних і фізичних можливостей матеріалу, різноманітностей та особливостей прийомів обробки, технологічних секретів.

Актуальним завданням сучасності є комплексне наукове вивчення проблем трансформації народного мистецтва та екології культури, висвітлення значення етнокультурних чинників у процесах національної консолідації, збереженні ідентичності української культури та формування модерного іміджу України в умовах глобалізації.

Сучасне мистецтво долучилося до європейського та світового наукового процесу, разом з тим не втрачаючи своєї специфіки і національної своєрідності. Саме тому одним з найпріоритетніших дослідницьких напрямів є проблема інтегрованості у світовий культурний процес, що набуває особливої актуальності у зв'язку з європейським вибором України, прагненням народу до інтеграції у політико-економічний простір Європи.

Здобуття Україною незалежності активізувало історичну пам'ять, національну свідомість, що знайшло відображення у зростанні інтересу до традиційної культури, стихійному відродженні багатьох автентичних її елементів. В умовах європейського вибору української держави важливою проблемою в європейському гуманітарному дискурсі постає збереження національної своєрідності українського декоративного мистецтва. Дослідження нових реалій та осмислення головних тенденцій у творчості українських митців – важливої складової культурного простору сучасної України, позитивно впливають на зміцнення національної ідентичності та вивчення новітніх процесів української культури.

Сьогодні стає зрозумілим, що економічний прогрес держави також передбачає знання культурного контексту соціально-полі-

### 1.1. Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації

---

тичних явищ, урахування етнокультурних інтересів населення країни, важливість урахування і впливу менталітету народу на рівень суспільно-політичного та інтелектуального життя нації. У контексті цього, посилюється роль досліджень у галузі україністики для вироблення нового підходу до актуальних проблем суспільного розвитку в умовах збереження і утвердження ідентичності українського етносу в умовах сучасних процесів глобалізації. Ця наукова проблематика має стати вагомим складником державної культурної політики. До того ж це відповідає сучасним критеріям і рекомендаціям, які обстоює і пропагує ЮНЕСКО стосовно збереження традиційної культури, і є відбиттям сучасної світової тенденції про зростання гуманітаризації суспільного розвитку.

Нині передбачене вивчення та наукове осмислення пам'яток народного і, ширше, професійного декоративного мистецтва України ХХ–ХХІ ст., у якому до сьогодні побутують як архаїчні художні форми, так і новітні, що виникли завдяки різним соціально-культурним чинникам. Творчість сучасних майстрів українського мистецтва ХХІ ст. розвивається на тлі тенденції нового бачення і сучасних форм візуальної виразності в контексті європейського художнього процесу, митці активно реагують на новітні тенденції вітчизняного та світового мистецтва, зберігаючи при цьому національні традиції.

Важливим сьогодні є запровадження до наукового обігу значного фактологічного матеріалу про сучасний стан та особливості функціонування декоративного мистецтва впродовж всього ХХ ст., виявлення ролі традиційного мистецтва в процесах консолідації та розвитку етносу, у процесах етнічної самоідентифікації та зміни етнічної ідентичності за нових суспільно-політичних реалій України, входження у світовий художній процес.

Дослідження українського декоративного мистецтва сприятиме його ролі й розвитку в сучасних формах культурного буття, а також відродженню історичної самосвідомості народу та збереженню його національно-культурної ідентичності в контексті сучасних глобалізаційних процесів. Ці напрацювання прискорять наукові завдання у напрямі моделювання національно-

Тетяна Кара-Васильєва

---

ментальних чинників, що матиме вирішальне значення для життєдіяльності та розвитку етносу в умовах сучасних суспільних трансформацій та в контексті національного гуманітарного дискурсу. При дослідженні значення національної культури у збереженні й утвердженні ідентичності українців у сучасних інтеграційних процесах, важливим є виявлення ідеї про те, що декоративне мистецтво сприятиме її розвитку в сучасних формах культурного буття. Ці напрацювання прискорять наукові завдання у напрямі моделювання національно-ментальних чинників, що матиме вирішальне значення для життєдіяльності та розвитку етносу в умовах сучасних суспільних трансформацій та в контексті національного гуманітарного дискурсу.

Ідеєю мистецтвознавчих сучасних досліджень є визначення своєрідності розвитку художнього життя регіонів України та особливості локальних мистецьких традицій, взаємовпливів українського образотворчого та декоративного мистецтва із західно-європейською та східною мистецькими традиціями, з акцентуванням на органічному входженні української культури у світовий мистецький контекст.

Сучасні дослідження передбачають аналіз художнього процесу тих змін, які зазнало українське мистецтво внаслідок кардинальних суспільних порухів упродовж всієї історії України в ХХ–ХХІ ст. Декоративне мистецтво – це галузь культури, яка є найчутливішою, найдинамічнішою стосовно нових тенденцій часу, творення художнього образу, як окремого твору, так і всього предметно-просторового середовища, є власне творенням народного мистецтва як цілісної художньо-образної системи, що зумовлює його єдність і синкретичність, що формує національні традиції, зберігає український етнос, не дає розчинитися в умовах сучасної глобалізації.

Важливим сьогодні є видання ІМФЕ НАН України 5 томної «Історії декоративного мистецтва України» (2007–2016), що розглядає безперервний розвиток цієї галузі життєдіяльності від давнини до початку ХХІ ст. Ці напрацювання важливі не лише з погляду розвитку науки мистецтвознавства, а мають практичну цінність і реальне втілення у житті народних майстрів, художни-



### 1.1. Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації

---

ків декоративного мистецтва, а ширше – у процесах формування національно-культурних пріоритетів, усвідомленню національної ідентифікації. Актуальним сьогодні є нагальність забезпечення (за державною і недержавною підтримкою) зростання конкурентоспроможності української художньої культури, і не лише за рахунок збереження та популяризації традиційного народного мистецтва, а й стимуляції творчих пошуків, розвитку сучасних видів, жанрів і стилів мистецької творчості, що сприятиме активнішому прилученню до світового художнього процесу. Для цього слід поновити державну програму про розвиток художніх промислів на всій території України, у контексті закону України «Про художні промисли України», який сьогодні не виконується. Держава сьогодні має розробити програму преференції художніх промислів та ремесел, звільнивши від різних фіскальних зборів, за зразком держави Білорусь, республіки Польща, та ін. Це надасть не лише робочі місця і занятість народних майстрів, а, передусім, працюватиме на створення високохудожніх традиційних творів народного мистецтва, що формують у суспільстві повагу і гордість за національне мистецтво, формують і утверджують ідентичність українців. За зразком міжнародних ярмарків Польщі, слід фінансово, економічно підтримувати майстрів, що створюють і поширюють справжні, автентичні твори народного мистецтва, які будуть протистояти навалі виробів китчевого масового мистецтва, яке заповнило сьогодні весь ринок України. Важливим сьогодні є розробка програми культурно-економічних зон в осередках народного мистецтва, що дасть можливість підвищити престижність народної творчості і стимулюватиме її розвиток і економічне зростання.

Стан нашої культури сьогодні – на дуже низькому рівні. Це позначається на зміні критеріїв оцінки художніх явищ, переакцентуванні уваги на явища масової попкультури: виставки самодіяльних аматорів, роботи яких видаються за витвори мистецтва, які підміняють справжні автентичні твори народних майстрів. Попри всі декларативні гасла про любов до народного мистецтва як генофонду культури, у 1990-х роках відбулася повна руйнація всесвітньо відомих центрів народного мистецтва,

Тетяна Кара-Васильєва

---

художньої промисловості, розкрадання музеїв при фабриках скла, фарфору, ткацтва, килимарства, які зберігали твори мистецтва ще з часів земства, повністю зруйновано цілісну систему підприємств художніх промислів. Лише зусиллям поодиноких митців сьогодні розвивається народна творчість.

Унаслідок бездумних «евроремонтів» знищено художній образ окремих громадських будівель, заснований на національних традиціях народного мистецтва. Так, зруйновано інтер'єри готелів «Дніпро», «Київ», розроблені архітекторами спільно з народним художником України Людмилою Жоголь. У них гобелени, народні тканини яскраво передавали образ України, були візитівкою нашої країни. Видатні твори декоративного мистецтва – монументальні гобелени, ткані полотна для сцени в різних громадських будівлях України – численних клубах, бібліотеках – повністю зникли. Така саме доля спіткали розписи магазину «Казка», талановито розписаного Народною художницею України Марфою Тимченко. Знищуючи художній національний образ цих пам'яток, руйнується наше культурне національне середовище.

Мистецтвознавство сьогодні виявилось безсилим перед наступальним натиском субкультури з її агресивністю, псевдоемоціями. Саме тому мистецтвознавці вдаються до практичної реалізації творення сучасного арт-простору як необхідної бази досліджень сучасного мистецтва. Отже, сьогодні постають важливі завдання з відродження народного мистецтва України, сприяння його розвитку в справі збереження ідентичності української спільноти в умовах сучасної глобалізації.

Усвідомлення того, що декоративне мистецтво – особлива галузь художньої діяльності, яка функціонує за своїми законами творення, має особливі засоби художньо-образної виразності та емоційного впливу, свої закономірності розвитку, певні важелі творення докільця, сформувалася в естетичній думці лише наприкінці XIX ст. У цей час відбувся перегляд стереотипу мислення щодо специфіки декоративного мистецтва, подолання застарілого ставлення до нього як до другорядного стосовно образотворчого живопису, графіки, скульптури. Повсюдно з'являлися професійні художники, чітко сформувалася естетична

### 1.1. Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації

---

думка, критерії оцінки, народжувалися ідеї про роль і значення як народного, так і професійного декоративного мистецтва в загальному культурному поступі людства.

Саме в цей час відбувалися бурхливі дискусії про роль і значення народного мистецтва, про негативне ставлення до технічного прогресу, що нівелює і поглинає рукотворні вироби. У багатьох країнах Європи, зокрема в Україні, з'являлися діячі культури, які опікувалися народними ремеслами, дбали про їх відродження і збереження, розробляли заходи щодо співіснування з машинним виробництвом. Відбулося кілька стадій осмислення тогочасної ситуації – від негативного ставлення до технічного прогресу, повного його заперечення та абсолютизації рукотворності виробів народного мистецтва до формування нового стилю на основі вивчення найкращих традицій рукомета. Цей патріотичний рух розпочався в Англії і його ідеологами були філософ Джон Рескін та художник Вільям Морріс. Вони організували в Лондоні майстерні, де за ескізами митців вручну створювали гобелени, тканини та різноманітні речі для оздоблення інтер'єру. Це була утопічна ідея в час розвитку «промислової» революції зберегти рукотворне ремесло і протидіяти наступу машинного виробництва. Значне діяння Дж. Рескіна та В. Морріса полягало в тому, що вони привернули увагу суспільства, прогресивних діячів культури до такого самобутнього явища, як народна культура, до проблеми збереження ручного ремесла.

Невдовзі епіцентром руху «машина і ремесло» стала Німеччина. Тут було створено художньо-промислову спілку «Веркбунд», яка в основу своєї програми поклала завдання всілякими засобами ліквідувати різницю між тиражованими, низької якості виробами масового вжитку й високохудожніми творами мистецтв, проблему подолання суперечності між промисловістю та естетикою, між світом техніки й мистецтвом. Митці намагаються імітувати тиражовані вироби машинного виробництва під вироби ручної праці. Саме ця ситуація спонукала художників звернути увагу на народне мистецтво, визнати його важливе значення, оскільки в основі виробів майстрів лежить передусім рукотворність. Ця ситуація змушувала активно вивчати орна-

Тетяна Кара-Васильєва

---

менту й залучати її в оформлення виробів. Ідеологи «Веркбунду» усвідомлювали негативність художнього впливу на промислову продукцію, яка формує мистецьку культуру побуту (тому перед ними постали нові завдання піднесення художнього рівня виробів масового вжитку), потребу творення нового стилю декоративного мистецтва.

Велику роль у формуванні сучасного стилю декоративного мистецтва, художнього проектування промислових виробів відіграла створена в Німеччині Вища художня і архітектурна школа «Баугауз», яку очолив архітектор Вальтер Гропіус. «Баугауз» об'єднав творчі зусилля багатьох відомих художників того часу (Г. Майєра, Міс Ван-дер-Рое, В. Кандинського), тут тривали активні пошуки проектування зразків масового вжитку – посуду, меблів, створення малюнків для тканин промислового виробництва. Саме в «Баугаузі» відбувалося цілеспрямоване творення нового, сучасного стилю, заснованого на принципах функціоналізму та доцільності, який би відповідав завданням індустріального машинного виробництва і був виконаний на високому художньому рівні.

Пошуки нового стилю знайшли свою інтерпретацію в Росії і на території України. Тут виникає глибокий інтерес до декоративного мистецтва, усвідомлюється його роль і значення в художній культурі, у процесах формування художнього естетично насаженого середовища. Цей процес зацікавленості народним мистецтвом, його джерелами, національною своєрідністю захопив багатьох скульпторів, живописців, графіків, які звернулися до художньої мови народного мистецтва. Зокрема, М. Врубель захопився керамікою, К. Сомов створював фарфорові скульптури, О. Полєнова вдавалася до різьблення і розпису на дереві, М. Рєрїх та С. Малютін розробляв цікаві зразки кахлів.

Підвищений інтерес у колах художників сприяв відродженню народних промислів, збереженню напівзабутих технічних прийомів виконання. У контексті загальноєвропейського руху, відбувалося створення художніх майстерень, у яких одночасно з селянами працювали відомі митці. Так, навколо художніх майстерень Сави Морозова в Абрамцеві об'єдналися В. Васнецов,

### 1.1. Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації

В. Серов, М. Врубель, а в іншому центрі, утвореному М. Тенішевою в Талашкіно, гуртувалися М. Реріх, Е. Поленова, І. Білібін, С. Малютін та ін. Саме в цих центрах відроджувалися традиційні види народної творчості, а також створювалися стилізовані вироби «під народне». Головне – у цих осередках тривали цілеспрямовані пошуки поєднання народного мистецтва та індивідуальних інтересів професійних художників. Тут народжувався варіант російського модерну.

Схожі процеси творення нового стилю відбувалися на території України. В осередках народного мистецтва створювали художні майстерні, у яких митці вивчали традиції рукомета, відроджували його, підносили рівень розвитку. Тривали пошуки національної моделі українського мистецтва.

Послідовними захисниками народного мистецтва були прогресивні представники української культури, передусім Іван Франко, Олена Пчілка, Леся Українка, Михайло Коцюбинський. Вони наголошували на самобутності українського народного мистецтва, на його великому значенні в розвитку культури, формуванні національного світогляду.

Наприкінці XIX – початку XX ст. прокидається інтерес до народного мистецтва. На оборону давніх традицій, передусім у такому виді народної творчості, як вишивка, піднялися видатні жінки, подвижниці народного мистецтва, які сповідуючи любов до України, захопилися збиранням візерунків, колекціонуванням вишивок, виданням альбомів, організації музеїв. Значні колекції вишивок влаштувала у своєму родинному маєтку Михайлівці Лебединського повіту Варвара Капніст, перший приватний музей українських старожитностей організувала в Лубнах Катерина Скаржинська. Свої колекції вони активно експонували на численних виставках, брали участь в організації і підготовці матеріалів до Археологічних з'їздів, які були важливими для збирання старожитностей краю.

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

Тетяна Кара-Васильєва

---

матір'ю Лесі Українки, якій з дитинства прищепила любов до народної пісні, обрядів і звичаїв. Усе своє подальше життя Олена Пчілка збирала народний одяг, узорі вишивок, вивчала їх, доповнювала і перевидавала свою працю «Українські взори»: у 1879, 1900, 1902, 1912 рр. На обкладинці видання 1923 р. було вміщено фото з відомої листівки того часу «Українка з Києва» – портрет доньки Ізидори Косач. Інша її донька, Ольга Кривенюк, кохалася на вишивці, сама вправно вишивала і також видала альбом «Українські народні узорі з Київщини, Полтавщини й Катеринославщини. Вирізування й настилування».

Слід згадати також іншу дослідницю української вишивки, відому свого часу фольклористку, етнографа – Пелагею Литвинову, яка присвятила себе вивченню орнаментів Чернігівщини і опублікувала у 1878 р. перший випуск «Південноруського народного орнаменту», який зазнав свого продовження в наступні роки.

З цього часу почалося планомірне збирання узорів вишивки, їх систематичне вивчення. Головна вдячність цим видатним дослідницям за те, що вони підняли вишивку до високого рівня майстерності, утвердили у свідомості сучасників, що це є високе мистецтво, національне надбання культури. Важливим було і те, що помешкання Драгоманових, Лисенків, Старицьких, Косачів були оздоблені вишитими роботами. Леся Українка, Марія Заньковецька, вбиралися в народний одяг, із задоволенням вишивали. Саме це сприяло також і тому, що повсюдно почали організовувати артіль, майстерні й школи, у яких навчали молодих дівчат цього давнього виду мистецтва, створювали сучасні вироби, які з успіхом демонстрували на міжнародних виставках і ярмарках, отримуючи золоті і срібні медалі. До цього широкого кустарницького руху долучилися високоосвічені жінки із знатних родин, такі як Юлія Гудим-Левкович, Наталія Яшвіль, Анастасія Семиградова, Наталія Давидова, Варвара Ханенко, які у своїх маєтках власним коштом організували кустарні артілі.

У ХХ ст. внесло істотні зміни в структуру народного і в цілому всього декоративного мистецтва України. Еволюційні процеси та революційні катаклізми зумовили складну панораму художнього життя України протягом усього минулого століття. Від-

### 1.1. Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації

бувалися кардинальні переломи в соціальній галузі й політичних орієнтирах, зміни в економіці та суспільній психології. Це впливало передусім на переміни в галузі культури й мистецтва. Саме ХХ ст. яскраво демонструє процеси регресу та регенерації народного мистецтва.

Україна за весь період свого розвитку мала складну історичну долю. Навіть назва її змінювалась кілька разів: була Малоросією у складі Російської імперії, на дуже короткий (1918–1919) відчула себе самостійною і незалежною державою під час утворення УНР, потім упродовж 70 років була Українською Радянською соціалістичною республікою у складі СРСР, нарешті стала у 1991 р. незалежною, самостійною державою – Україною. За кожною з цих назв стояли кардинальні зміни історичного шляху, складні долі митців і, у цілому, усього мистецтва. Складність посилювалася ще й тим, що територіально землі України були роз'єднані як адміністративно, так і духовно.

Декоративне мистецтво як галузь, що охоплює творчість художників-професіоналів, народних майстрів і майстрів художніх промислів, є найчутливішою, найдинамічною стосовно нових тенденцій часу. Ця галузь мистецтва найтісніше пов'язана з життям суспільства, його економікою, смаками та вподобанням.

Початок століття ознаменований яскравими проявами митців на шляху формування національного стилю, який у різних частинах України мав свої локальні відмінності і свої джерела інспірації. Прогресивна частина творчої інтелігенції свідомо й цілеспрямовано працювала на «національну ідею»: у Західній Україні, формуючи варіант сецесії, митці зверталися до мистецтва Гуцульщини, вбачаючи в ньому основи національного мистецтва, натомість художники Центральної України, формуючи варіант модерну, зверталися до героїчної епохи Гетьманщини XVI–XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти стилю бароко.

На початку століття відбуваються творчі контакти народних майстрів Г. Собачко, П. Власенко, В. Довгошиї і провідних митців авангарду К. Малевича, О. Екстер, Н. Давидової, з'являються нові ідеї творення орнаменту, формується лексика супрематизму, нові принципи моделювання одягу, предметного середови-

Тетяна Кара-Васильєва

---

ща. Саме початок століття демонструє різні підходи та уявлення митців про взаємозв'язки професійного і народного мистецтва про національний стиль декоративного мистецтва. Митці школи М. Бойчука, спираючись на традиції народного мистецтва, формальні принципи візантійської художньої системи, створили свій варіант національного стилю і втілили його в гобелені, ткацтві, кераміці, сповідуючи принципи універсалізму.

У 30-х – першій половині 50-х років відбувається чіткий вододіл між офіційним декоративним мистецтвом, спрямованим у руслі настанов соцреалізму, й народним мистецтвом, яке зберігає притаманні йому традиційні риси. Приєднання західних земель значно розширило панораму народного мистецтва, творчі взаємодії та взаємовпливи. На цей період припадають трагічні часи Другої світової війни, коли були повністю зруйновані осередки народного мистецтва і відбувалося їх поступове відновлення. Офіційне декоративне мистецтво 1930-х – першої половини 1950-х років формувалася в основному на засадах соцреалізму. Відбувалося цілеспрямоване ірраціональне формування і становлення «великого стилю» 1930–1950-х років. Він виробив низку пропагандистських штампів, які кочували у творах образотворчого мистецтва й були механічно перенесені у твори декоративного. Саме в трагічні 30-ті роки – час голодомору та колективізації створено етапні роботи, що прославляли колгоспний лад. Ці стильові ознаки оптимістичного міфу про щасливе життя з його еkleктичністю, актуальні аж до 40–50-х років. Важливою прикметою мистецтва доби тоталітаризму було звернення до неокласики як стильового орієнтиру, що лягло в основу всього офіційного декоративного мистецтва. Час 1930–1950-х років – це структурований континуум, не співвіднесений із реальним історичним розвитком світового мистецтва.

Декоративне мистецтво 1960–1980-х років розвивалося в сфері традиційного народного мистецтва, системи художніх промислів, де працювали народні майстри і численний загін художників-професіоналів. У цей час широкого розвитку набуває художня промисловість, де митці створювали як речі широкого вжитку, так і виставкові твори, позначені рисами індивідуаль-



### 1.1. Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації

---

ності. Якщо в попередні роки основним завданням декоративного мистецтва були пошуки сучасної пластичної мови предметного оточення, його оновлення, піднесення рівня масових робіт, звільнення від рис станковізму, то в цей час, поряд зі створенням побутових речей, воно звернулося до вільного формотворення, до унікальної творчості.

Уже 1960-ті роки позначені новим розумінням народних традицій. Художники відчували негативність механічного повторення, «цитування» образотворчого фольклору. Окреслилася тенденція до глибшого вивчення його основ, уважнішого ставлення до специфіки народної творчості, 70-ті роки означено новим осмисленням народного мистецтва, глибоким проникненням у його образно-естетичну систему, у принципи композиційної побудови, 1980-ті роки стали найпліднішими в розвитку художніх промислів. Запроваджуються нові організаційні методи роботи, формується новий тип народного майстра. У 1980-х роках у межах загальної спрямованості до виразності, образної різноманітності паралельно розвиваються і взаємодіють «натурстиль» та «дизайнстиль», посилюється інтерес до історичного минулого, до традицій народного мистецтва.

Період 1990-х років кардинально відрізняється від попередніх періодів розвитку декоративного мистецтва України. Разом зі здобуттям державної незалежності з'являється чітке розуміння специфіки і природи народного та професіонального мистецтва, законів їхнього розвитку.

У ХХ ст. українське декоративне мистецтво активно заявило про себе як мистецтво високої естетичної наснаженості, мистецтво, яке дає можливість відчувати живий суперечливий і, водночас, яскраво цілісний процес художнього життя. Зберігаючи зв'язок із традиціями народної творчості минулого, сучасне декоративне мистецтво набуває нового змісту, нових рис, намагається протистояти глобалізаційним процесам, зберігаючи свою яскраво виражену національну самобутність.

Високий рівень духовного потенціалу незалежної України забезпечують сучасні митці. Вони беруть участь у формуванні нової моделі українського світобачення, нових естетичних вимірів

Тетяна Кара-Васильєва

---

духовності і сприяють усвідомленню органічного єднання глибинно національного та загальносвітового мистецьких процесів.

Творення «образу» митці розуміють як особливу, специфічну галузь пізнання світу, наповнену емоційною змістовністю, філософськими розмірковуваннями. Пошуки творців професійного мистецтва тяжіють до образотворення, посилюється індивідуальне, неординарне бачення навколишнього світу, утілене в особливій манері виконання, емоційно насиченій і змістовній. Відбувається зміна принципів формотворення: відступає принцип корисності та утилітарності, утворюється своєрідна «дифузія» декоративного та образотворчого мистецтва, яка породжує просторове мистецтво, де традиційні матеріали – скло, дерево, глина, нитки – використовують як засоби художнього формотворення.

Професійне декоративне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст. – це багатогранне явище української національної культури, що розвивається в руслі загальноєвропейського і ширше – світового художнього процесу, де категорія прекрасного є і залишається визначальною.

Отже, на різних етапах історії митці знаходили нові шляхи, шукали різноманітні засоби художньої та емоційної виразності, вирішували загальні формально-художні завдання пластичних мистецтв: новаторське формотворення, взаємодію з довкіллям, звернення до новітніх технологій, активно відбувався процес регенерації одних видів мистецтва і процес регресу, занепаду інших.

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

У ХХ ст. характерне кардинальними змінами в галузі народного малювання, яке яскраво ілюструє процес регенерації народного мистецтва. Упродовж століття відбувалися процеси його трансформації та видозмін і, нарешті, набуття впродовж другої

### 1.1. Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації

половини ХХ ст. чітко окреслених художніх форм станкового малярства і яскравих творчих індивідуальностей його творців. Зародження народного малярства, виділення його з поміж традиційного настінного малярства та творення «мальовок» було наслідком активних соціально-культурних процесів. Початок ХХ ст. позначений бурхливим розвитком капіталістичних відносин, що спричинили зміни економічної та виробничо-організаційної структури художнього виробництва. Відбуваються глибокі зрушення в народному мистецтві, пов'язані зі змінами в духовному житті, знищенням традиційного патріархального укладу життя. Виникає зацікавленість творчої інтелігенції, ліберальних поміщиків, діячів земств народним мистецтвом, організовується широка мережа навчальних закладів і художніх майстерень. Відбувається осучаснення промислів, творення речей для міського побуту та інтер'єру, залучення до промислів художників, відбувається їх творча співдружність з народними майстрами. Відчутні зміни художньо-образної мови народного мистецтва, його трансформація. Повсюдно з'являється мережа арт-ілей, навчальних майстерень, шкіл, у яких створюють речі сучасного побуту, що з успіхом демонструють на міжнародних виставках і ярмарках, продають за кордоном. Формується новий тип народного майстра, надання художньої освіти. Замість анонімних народних майстрів, з'являються яскраві творчі особистості, їх участь у міжнародних і вітчизняних виставках, їх шанування і визнання. У зв'язку зі зміною селянського побуту, зникнення патріархального способу життя сільського населення, а відтак і руйнації цілісності народного мистецтва, відходять усталені і з'являються нові форми, формуються нові види народного мистецтва.

У художні кустарні арт-ілі, що очолюють професійні художники, запрошують талановитих народних майстрів, які творять нове мистецтво, розраховане на нового споживача, новий уклад життя; створюються речі, часто орієнтовані на експонування на виставках. Саме такі процеси відбувалися в Скопцях у маетку А. Семигравової та с. Вербівка в маетку Н. Давидової.

1910 року художниця Є. Прибильська очолила художнє керівництво навчально-показовою килимарською майстернею

Тетяна Кара-Васильєва

---

і вишивальним пунктом в с. Скопці Переяславського повіту Полтавської губернії (нині – с. Веселинівка Баришівського р-ну Київської обл.). Параска Власенко (1900–1960) та Ганна Собачко-Шостак (1883–1965) народилися у с. Скопці. Їхній творчий талант зростав серед краси вишивок, виробів ткацтва, килимарства, під благотворним впливом художниці Євгенії Прибильської, яка працювала в місцевій ткацько-вишивальній школі.

Майстрині виконували малюнки, за якими виготовляли килими, вишиті декоративні панно, подушки, а також окремі роботи на папері, які саме й були початком утворення станкового малювання як самостійного виду мистецтва.

Художниця Є. Прибильська скерувала свою творчість і творчість народних майстринь Г. Собачко, Г. Цибульової, П. Власенко на переосмислення орнаментів бароко, виявляючи при цьому не реалістичну чутливість і правдоподібність конкретних мотивів, їх об'ємно-просторову передачу, а підкреслювала їх площинність, виявляючи їхні декоративні особливості. Саме тому в роботах Г. Собачко на першому плані не реалістичність мотивів, а їхня фантастичність, небуденність, посилення міфологізації образів.

Шлях Є. Прибильської – це не стилізаторство, а сміливий творчий пошук, новаторський підхід у розробці орнаментальних форм і побудови кольору, насичення його певним емоційним настроєм. Енергійні пошуки нових шляхів, нових форм у мистецтві вишивки нерозривно були пов'язані у Є. Прибильської з уважним ставленням і підвищеним інтересом до народного мистецтва. Саме ці джерела були тим підґрунтям, що жило і наповнювало енергією і особливим відчуттям кольору творчу наснагу художниці. Постійно вивчаючи народне мистецтво, глибоко розуміючи специфіку його образотворчості, Є. Прибильська не була споглядальницею, а перетворювачкою.

Саме завдяки її інтелігентній мудрості була виплекана творчість Параски Власенко, Ганни Собачко, чий небуденний талант розквітнув пишнobarв'ям. За їхніми малюнками у майстерні створювали вишиті панно, декоративні подушки, окремо намальовані композиції на папері, що експонувались на численних виставках, привертаючи увагу своєю самобутністю. Однією з особливостей художнього

### 1.1. Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації

напряму Ганни Собачко була «міфологізація», переосмислення сюжетів, вторгнення світу фантазії, яка виходила за межі буденності. У роботах майстрині головною ознакою стає лінія, її абриси. Саме вона виступає головним формотворчим елементом.

Ганна Собачко – сміливий новатор, творець нового змісту і форми. Її композиції, виконані на папері, – «Вихор» (1911), «Тривога» (1917), «Червоний травень» (1917), «У червоному полі» (1918), «Український вінок» (1918), «Кольоровий рух» (1919), доводять, що у творчості Г. Собачко на зміну традиційним схемам народного розпису з їх статикою, симетрією, рівновагою приходять композиції, сповнені експресії та динаміки форм, напруженого кольору. Її декоративні композиції «Квітка-редька», «Дарунок землі», «Коники», «Птиці-чарівниці» – це фантастичні квіти, композиція яких побудована на своєрідній пластичній рівновазі інтенсивних кольорових мас, у них домінує лінія, яка творить малюнок, точно вивіреним ритм кольорових плям і мотивів. Творчість Ганни Собачко-Шостак – яскрава сторінка в історії українського народного мистецтва. Її малюнки передають стрімку ритміку руху, яскраву гаму кольорів, побудовану на контрасті синього, фіолетового та червоного. У творах майстрині чітко виділяється композиційний центр, з якого починається вихор барв та орнаментальних форм, спрямованих по колу. У її роботах вражають тонке відчуття кольору, поетичність світосприйняття, здатність художниці напруженістю барв передати гострий психологізм своєї епохи. Крім декоративних композицій на білому тлі паперу, Г. Собачко часто використовувала кольорове тло. Вона працювала у змішаній техніці акварелі та гуаші, іноді додавала трохи позолоти. Новаторські, глибоко самобутні витвори Ганни Собачко-Шостак у 1920-х роках завойовують міжнародну славу. Її твори триумфально пройшли по виставках в Україні та за кордоном: у Києві 1918 року, у Товаристві діячів мистецтв 1919 року на виставці «Селянська творчість українського села, у Москві 1927 року, на виставці «Мистецтво народів СРСР, у Берліні, Дрездені, Мюнхені (1922, 1924, 1925) на виставці «Селянське мистецтво СРСР», у Празі на Міжнародній виставці (1922), потім ці роботи були перевезені до Гамбурга та Лондона, Парижа 1925 року

Тетяна Кара-Васильєва

---

1935 року для підготовки Республіканської виставки українського народного мистецтва в Києві на базі Музею українського мистецтва організували школу народних майстрів, яку 1936 року реорганізували в Центральні експериментальні майстерні. Для навчання та підготовки творів до виставки з усієї України було запрошено талановитих народних майстрів з усіх видів мистецтва. Серед них була і Г. Собачко. Її роботи були експоновані на Першій республіканській виставці 1936 року, яка потім експонувалася в Москві та Ленінграді. Саме тоді їй було присвоєно звання «Майстер народного мистецтва УРСР». Перебуваючи в Черкізово, куди 1932 року переїхала, Г. Собачко була відірвана від загального розвитку народного мистецтва України. Її повернення відбулося 1965 року, коли у Києві було організовано персональну виставку її робіт, об'єднаних одним циклом «Квіти України». Це оповідь про щедрість пізнього літа, про мудрість осені. Свої твори майстрина малювала на білому аркуші ватману, використовуючи гуаш, акварель та чорну туш. Очевидно, праця над створенням робіт для тканин, передусім батіку, вплинули на художню манеру майстрині. Її роботи насичені кольором, контури чітко окреслені лінією, композиції урівноважені, гармонійні, образи насичені ліричним настроєм («Зустріч у квітах» (1963), «Зустріч риб» (1963), «Весняні квіти» (1962), «Жнива» (1965).

Народна майстрина П. Власенко – так само свого часу привернула увагу художниці Є. Прибильської своїми роботами. Вона в майбутньому уславилась як видатна килимарниця, на період роботи в Скопцях її вишиті вироби наповнюються яскравими кольорами, певним рухом. За її ескізами у вишивальних артілях майстрині ще тривалий час, аж до 1940-х років, повторювали ці зразки.

Параска Власенко – учасниця багатьох міжнародних виставок. Її талант сповна розкрився у 1930-х роках, коли художниця виконувала замовлення на монументальні розписи архітектурних споруд. Параска Власенко оформляла павільйон України на Всесоюзній сільськогосподарській виставці в Москві у 1940 році. У роботах майстрина відтворює особисті враження за допомогою квітів, зображуючи їх з пам'яті, рослинний світ трактує площинно, як прийнято в народному мистецтві: стебла, листя, вазон –

### 1.1. Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації

профільно, квіти – анфас. Щоб показати внутрішню красу квітки, вона немовби розтинає її навпіл. Часто створює нереальні, казкові квіти, у яких наче хоче передати усю красу трав і луків, усе квітучання рідної землі. У Національному музеї українського народного декоративного мистецтва зберігаються роботи майстрині 1930-х років. Вони експонувалися 2011 року на її персональній виставці, з нагоди 100-річчя майстрині. Це переважно пишні букети квітів в корзині, іноді із зображенням райського птаха, з гронами винограду, листям і квітковими пуп'янками умовної, узагальненої форми. Вона активно заявляє про себе як майстер станкових розписів. Гама її розписів стає насиченішою, переважають малинові, голубі, оранжеві фарби. У зв'язку з підготовкою до Першої Республіканської виставки українського народного мистецтва, яка відбулася 1936 року, майстриню було запрошено до Києва, у Центральні експериментальні майстерні, серед інших талановитих митців. З цього часу вона створює свої композиції, ескізи для килимів (як килим 1936 р, що експонувався на виставці) і в подальшому пов'язує свою діяльність переважно з килимарством. Для її станкових робіт, виконаних гуашшю на білому аркуші паперу, характерними є вільні композиції, побудовані на певній урівноваженості кольорових плям, логічному розміщенні акцентів, які підкреслюють і збагачують загальну гаму декоративних малюнків.

Серед народних майстрів, випестуваних Наталією Давидовою і Олександром Екстер, були народні майстри розпису Василь Довгошия та Євмен Пшеченко із с. Вербівка Кам'янського повіту Київської губернії (нині Кам'янський р-н, Черкаської обл.). Тут 1912 року Наталія Давидова організувала майстерню, де вишивали за ескізами як художників авангарду, так і народних майстрів.

З 1914 року Є. Пшеченко працював у майстерні Н. Давидової, допомагаючи дружині у створенні малюнків для вишивок, переважно рушників. Поступово він перейшов до самостійної роботи, створюючи декоративні композиції. Це були малюнки на папері, які в подальшому вишивальниці втілювали в матеріалі. Декоративні панно Є. Пшеченка, виконані гуашшю на папері, вирізняються широкою палітрою фарб. Вони характерні вживанням яскравих, чистих кольорів – від ніжних до інтенсивних і напружених, але

Тетяна Кара-Васильєва

---

завжди суцільних і незмішаних. Увагу привертають роботи майстра, де він звертався до зображення фантастичних звірів і птахів, у яких образи органічно поєднуються з орнаментальними рослинними мотивами, створюючи фантастичне їх існування. Особливий інтерес становлять роботи, об'єднані загальною темою та образами циркових вистав, які він сприймав як народне свято, ярмарок, що сягає традиції народних видовищ, виступів скоморохів, ряджених. Це роботи: «Блазень», «Велетень», «Акробат», «Жонглер». Ці ескізи, виконані темперою на папері. Вони приваблюють щирістю, наївністю образів, сповнених сили і спритності міцних циркових акторів. Загальну атмосферу свята майстер передав через яскраві, декоративні поєднання кольорів, їх виділяє висока культура кольору, узагальненість форми зображення з чітко промальованим контуром лінії всього силуету. Роботи Є. Пшеченко ширі, наївні і безпосередні, у них органічно поєднується реальність зображених деталей з наївним символізмом і умовністю.

Активно працював у майстерні Н. Давидової Василь Довгошия. Збереглися ескізи його декоративних панно: «Заєць», «Рожевий лебідь», «Півень», «Казковий птах». Вони виявляють тонкого майстра кольору, який створює свої умовні, узагальнені образи з допомогою яскравих кольорових плям, а головне – віртуозної лінії, що окреслює і виявляє зображення. Його композиції побудовані, як в укрупнених стилізованих зображеннях – тварин, звірів, рослин, забарвлених якимось одним суцільним кольором. Народний майстер любляв екзотичних птахів, яких наділяв яскравими дуже умовними, але завжди вишуканими поєднаннями кольорів: «Папуга», «Птах». У творчій майстерні відбувався складний процес взаємозбагачення народного і професійного мистецтва. Отже, декоративні композиції Г. Собачко, П. Власенко, Є. Пшеченко, В. Довгошиї, які створювались у Скопцях, Вербівці і були призначені передусім для їх подальшого застосування у вишивці, килимарстві, оздобленні одягу та інтер'єру, були тим першим етапом формування станкового малювання, що знайшов свій розквіт у подальшому розвитку.

Мабуть, у жодному осередку народного мистецтва немає такої кількості різноманітних художників, як у Петриківці. Кож-



### 1.1. Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації

ний – самобутній і неповторний творець, зі своїм власним почерком. Водночас їх об'єднують спільні джерела – традиційне, народне малювання. Їхні роботи характеризуються надзвичайною декоративністю, яскравим святковим буянням барв і, разом з тим, – витонченістю малюнка, віртуозністю, своєрідністю засобів виконання. Виразні, яскраві квіти майстрів органічно вплетені в композицію кожної роботи. Саме історія петриківського центру малювання демонструє яскравий процес розвитку, який еволюціонував з розписів на стіні хати до мальовок на папері для окраси житла, потім перекочував на оздоблення дерев'яних виробів і нарешті – до входження народних майстрів розпису в сферу фарфорово-фаянсової промисловості.

Класикою петриківських розписів вважають вироби Тетяни Пати, Надії Білокінь, Параски Павленко. Саме вони першими здобули звання «Майстер народної творчості» та Диплом I ступеня на великих виставках народного мистецтва: першій Республіканській (1935) та Декаді українського мистецтва в Москві й Ленінграді (1936). Тетяна Пата була запрошена на викладацьку роботу до Школи декоративного малювання (створеної 1936 року). З 30-х років роботи петриківського розпису стають неодмінними експонатами всіх художніх виставок. І саме цей вид творчості найяскравіше ілюструє ті зміни, що сталися пізніше в народному мистецтві.

У 1930–1940-х роках петриківське малювання, як і все народне мистецтво, було затиснутим ідеологічними межами: воно мало ілюструвати тезу «мистецтво належить народу». Це виявилось в нехтуванні його родовою, колективною природою та ототожненні з індивідуальною професійною творчістю. Руйнація звичаїв села призвела до втрати традиційного середовища й споживача.

Нова ідеологічна політика та обмежене середовище прояву петриківського малювання – художні виставки і музеї – спричинили посилення станковізму виробів, уподібнення їх до образотворчого мистецтва.

Тетяну Пату ще за життя вважали «класиком», родоначальницею «школи петриківського розпису». Саме її стилістика, живописне спрямування були основними в художніх пошуках пе-

Тетяна Кара-Васильєва

---

триківського промислу, саме їй судилося стати тим еталоном, за яким потому розглядали всі надбання петриківських майстрів.

Надія Білокінь увійшла в історію народного петриківського малювання як майстриня своєрідних композицій на сюжети весільних поїздів. Асортимент її «мальовок» був різноманітним – від окремих квітів до довгих «стьожок» на комин, «лиштв» на сволок і полиці, «рушників» на вікна. Творчий доробок майстрині має два напрями: традиційне квіткове малювання і незвичні для осередку фігурні композиції – «чисті» пейзажі та «весільні поїзди».

Саме Н. Білокінь впровадила у петриківський розпис сюжет «весільного поїзда». Цей жанр еволюціонував з витинанки або «мальовки» на комині в станковий розпис з численними фігурами дійства. З часом «весільні поїзди» набували більшої історичної й символічної образності, вони стали втіленням традиційної України, її світу і обрядів.

Широковідомі шедеври Тетяни Пати. Її «Павичі» (1949) й «Калиновий гай» (1960) демонструють тонкий ліризм і віртуозну манеру її квіткового малювання і композиції типу «птах у квітах». Образотворчий момент, помітний ще у перших відомих нам творах 1913 року, сягнув тут свого апогею, перетворивши традиційний «букет» з птахом на калиновий гай, де кує сива зозуля, або на райські кущі, де красуються фантастичні павичі. Художня образність малювання Пати тісно пов'язана з народною пісенністю, проте це не прямі ілюстрації, а, скоріше, багатопланові асоціації.

Поряд з визнаними майстрами декоративного розпису створювали свої композиції Параска Павленко, Надія Тимошенко, Палажка Глущенко, Василь Вовк. Упродовж 1950–1970-х років петриківське малювання набуло офіційно організованої виробничої форми. Те, що узагальнено йменували «художнім промислом», було системою підприємств під керівництвом Міністерства місцевої промисловості і Спільки художників. З 1958 року був створений цех підлакового розпису на базі художньо-виробничої артілі «Вільна селянка», що трьома роками по тому реорганізувалася у фабрику сувенірних виробів «Дружба»; а 1970 року був заснований ще й експериментальний цех петриківського розпису Художнього фонду УРСР.

### 1.1. Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації

---

Неможливо уявити українське декоративне мистецтво 1960–1980-х років без учнів Тетяни Пати – у цей час працювали Ф. Панко, В. Соколенко, художники О. Пікуш, Г. Самарська та ін. Першими до роботи на промислі долучилися випускники Школи декоративного малювання, що існувала в осередку протягом 1936–1941 років, творчість яких репрезентована доробком кількох поколінь майстрів, серед яких вирізняються постаті Федора Панка, Василя Соколенка, Івана Завгороднього, Явдохи Клюпи, Олександра Пікуш, Галини Пруднікової, Марії Шишацької, Зої Кудіш, Векли Кучеренко, Євдокії Клюпи. Засвоєні ними творчі здобутки Т. Пати, яка викладала у Школі, у поєднанні зі специфічними прийомami, що виникли в процесі опанування технікою підлакового розпису та певними стилістичними впливами «київської групи» петриківчанок (Марфи Тимченко, Віри та Ганни Павленко, Віри Клименко, Пелагеї Глуценко) зумовили загальний характер нового петриківського малювання. Свого часу майстри-петриківці переїхали до Києва, прийшли в українську фарфорову промисловість, працювали на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі. Тут вони утвердили самобутній і оригінальний стиль, що сформувався на основі петриківського розпису.

Найпомітніші мистецькі постаті цього покоління – Федір Панко й Василь Соколенко, які впродовж багатьох років очолювали промисел, плідно творчо працювали й викладали. Вони активно розширювали сферу застосування малювання, першими опанували нові техніки й технології, вводили й опрацьовували нові теми, образи, мотиви, експериментували в галузі художньо-виражальних засобів.

Експансивна віртуозність, перейнята від Ф. Панка його численними учнями й послідовниками, була панівною тенденцією в малюванні 1960–1970-х років. Гонитва за зовнішніми ефектами поступово призводила до втрати художньої образності й «матеріальності» творів, що оберталися на ілюстрацію пісень, поезій.

Наприкінці 1970 – на початку 1980-х років з'явилися дещо відмінні від загальної стилістики твори Андрія та Марії Пікушів і їхніх учениць Олени Зінчук та Наталки Рибак, які є своєрідними ремінісценціями композицій старших малювальниць.

Тетяна Кара-Васильєва

---

У 1980-х роках станкове петриківське малювання поповнилося молодією генерацією майстрів, серед яких вирізняються роботи Наталки Рибак, Валентини Панко, Надії Васильківської, Валентини Капець, Олени Зінчук, Тетяни Лапшин, Ірини Назаренко, Валентини Міленко.

На жаль, у 1990-х роках організаційні форми художніх промислів по всій Україні припинили своє існування. Петриківка – центр народного малювання переживає важкі часи. Внаслідок економічного спаду, відсутності державної підтримки, податкового тиску, припинили свою діяльність фабрика «Петриківський розпис» та експериментальний цех Худфонду, центр народного мистецтва «Петриківка». Особливо небезпечною є руйнація чітко вибудованої системи художньої освіти, запровадженої у Петриківці. Лише окремі ентузіасти продовжують працювати в цьому осередку.

Більше шести десятиліть народна художниця України Марфа Тимченко плідно працювала на мистецькій ниві. Саме її творчість яскраво демонструє процес регенерації народного мистецтва. Вона – широко znana майстриня декоративного розпису в усіх його проявах – від станкового малювання, до розписів на фарфорі, монументальних розписів для оздоблення інтер'єрів. Народилася вона 1922 року в с. Петриківка Дніпропетровської області, а 1938 року закінчила місцеву школу майстрів декоративного розпису, де вчителями з фаху були Олександр Статива і знаменита майстриня розпису Тетяна Пата. Потім вступила до Київської школи майстрів народного мистецтва, створеної на базі Центральних експериментальних майстерень при Київському державному музеї українського мистецтва (1940 року школу було реорганізовано в художньо-промислове училище). Вона була членом Національної спілки художників і Національної спілки майстрів народного мистецтва, першим лауреатом Премії імені Катерини Білокур. 2000 року вона стала лауреатом Національної премії імені Тараса Шевченка. Упродовж своєї творчої діяльності М. Тимченко створювала квіткові й сюжетно-тематичні композиції на папері, полотні, картоні, використовувала яєчну темперу, потім перейшла на гуаш, почала користуватися олійними фарбами, розвиваючи традиції петриківського розпису. Серед декоративно трактованих квітів, птахів, звірів вплі-

### 1.1. Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації

тає сюжети фольклорних переказів, казок. У 1990-х роках відкрилася нова грань її обдарування – інтерес до декоративного пейзажу та народної картини. Роботи в цій царині стали неповторним явищем в українському декоративному мистецтві. Опановуючи нові теми, художниця перейшла до інших засобів художньої виразності – пише темперними або олійними фарбами на полотні чи картоні. Вона любить чисті, незмішані тони, широкі динамічні мазки й завдяки цьому досягає вражаючих художніх ефектів. Створені майстринею пейзажі – декоративні, казково-наївні й водночас глибоко поетичні. Вони не є зображенням конкретного куточка з натури, а відбиттям творчої уяви, епічною казковою розповіддю про красу природи («Текла річка в чистім полі»), її весняне оновлення («Кульбаби»). Пейзаж пропущено крізь власне світовідчуття, наповнено власним настроєм художниці – то задумливо мрійливим («Аж гульк, зима впала»), то драматично-схвильованим («Реве та стогне»), чи оптимістично-піднесеним («Верби»). Пейзажі переростають в цілком реальні й водночас казкові архітектурні краєвиди («Свята Софія»). Іноді вони поєднуються з елементами петриківського орнаменту, який ажурним мереживом вкриває полотно. Прикметною ознакою її пейзажів є узагальнений образ України як квітучого краю.

Традиції петриківського розпису, своєрідно сприйняті, індивідуально переосмислені і розвинені у творчості народних малювальниць Київщини. Це насамперед Людмила Вітківська, Галина Калениченко, майстри – Ольга Шинкаренко, Ольга Тишковець.

Славиться своїми майстрами Черкащина, де й досі широко побутує настінний живопис. Тут плідно працювали народні умільці станкового розпису – заслужений майстер народної творчості України Макар Муха з с. Михайлівки, сестри Ярина та Софія Гоменюк із с. Родниківки.

Макар Муха – заслужений майстер народної творчості (1967), у 1937–1940 роках він навчався в Київській школі майстрів народного мистецтва, що була реорганізована свого часу на базі Центральних експериментальних майстерень. Розписи Макара Мухи – це яскраві, життєрадісні орнаменти з лісових, садових, польових, кімнатних квітів. У квітковий вінок майстер вдало

Тетяна Кара-Васильєва

---

вписує півнів, павичів, інших птахів. Багато творів присвячено шевченківській темі. Макар Муха виконав ілюстрації до поеми «Катерина», «Сон», панно «Лілея та цвіт королевий» (1950).

Загадковий, чарівний світ барв і образів, тонке відчуття кольору бачимо в роботах Ярини та Софії Гоменюк. Привертають увагу фантастичні квіти Ярини Гоменюк у розписах «Квітка, що розкрилась», «Квіти, що танцюють», «Осінній віночок». Її роботи – це своєрідне сприйняття навколишнього світу і відтворення його в образах. У творах Софії Гоменюк відображені казкові фольклорні враження, передані через небачені, народжені в уяві майстрині квіти. Це «Осіння квітка», «Голубочки», «Красуня», «Закосичена» тощо. Вони сповнені народної пісенності, життєствердного, оптимістичного звучання. Чимало робіт майстрині створені на теми народних казок, фольклорних переказів («Моє село», 1980).

Марія Буряк із с. Ковалин Київської області, з 1995 року – заслужений майстер народної творчості, лауреат премії імені Катерини Білокур. Попри всі життєві негаразди, важку інвалідність, вона творить власний казковий світ, наповнений квітами, казковими птахами, пишними жар-птицями. Улюблені сюжети – зображення української хати, сільського обістя, які в творчості сучасних майстрів декоративного малювання асоціюються з рідним краєм і, у цілому, з Україною: «Чарівна птаха» (1969), «Павичі та троянди» (1961), «Орел та сорока» (1972), «Горлиця» (1973). Її твори розмаїті за темами і жанрами. Малює М. Буряк переважно на папері гуашшю, іноді темперою, часто вживає кольорове тло паперу. Вона має особистий яскраво виражений стиль, в основі якого своєрідне асоціативне сприйняття навколишньої дійсності.

Чарівницею української природи називають Катерину Білокур (1900–1961) – народну художницю України з с. Богданівки. Олесь Гончар зауважив, що саме Богданівка пробудила в юній душі сільської дівчини неспокій митця, жагу творчості, нестримної сили потяг до того святого малярства. Він писав, що проста українська жінка усвідомила його як своє високе покликання.

Постійним учителем Катерини Білокур була сама природа: краса золотаво стиглих широких ланів пшениці, буяння різноманітних польових та городніх квітів, щедрі своїми дарами поля

### 1.1. Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації

й сади. Вона доскіпливо вивчала будову кожної рослини, кожної травинки, спостерігала зміну кольору квітки протягом дня, зміну життя природи кожної пори року. Усе побачене й пережите переносила на полотно. Так з'явилися її неповторні «Квіти за тином» (1935), «Квіти в тумані» (1940), «Жоржини» (1940), «Квіти на блакитному тлі» (1942–1943). Малювала Катерина Білокур олійними фарбами на полотні, самотужки опановуючи секрети живопису.

Часто в своїх роботах її фантазія об'єднує воедино квіти різних пір року. Вони дивують своєю гармонією, фантастичною красою. Шедеврами стали витвори художниці – «Буйна» (1944–1947) «Декоративні квіти», «Привіт урожаю» (1946). Картини «Цар-колос» (1949), «Колгоспне поле» (1948–1949) – це натхненна оповідь про красу, радість, людське щастя, це гімн на честь простого трудівника села. Сама Катерина Білокур у радості творчості вбачала своє щастя і своє покликання. Майстриня бачила квітку «живою», шанувала її красу, вклонялася їй. Передчуттям раннього творчого й життєвого кінця пройнята її остання робота «Осінь». У ній художниця немовби прощається з тим, що було для неї найдорожчим, сповнювало душу, серце. Це була остання осінь у її житті. У центрі Богданівки височить пам'ятник, що увінчує славу і людську пам'ять про Катерину Білокур.

Доля народних художниць невіддільно пов'язана з рідною землею. Село Болотня Київської області – рідне для Марії Приймаченко. Талант художниці визнаний в усьому світі, її твори полонили глядачів у Парижі, Варшаві, Софії, Монреалі, Празі. Вона – заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка. Світ образів Марії Приймаченко – казковий, фантастичний. В його основі – фольклорні легенди, народні казки та оповідання, враження від них органічно переплетені з довкіллям. У її творах фантастичне – життєве, а реальне – фантастичне. Усе так, як у казці: звірі, дерева, квіти діють, розмовляють, борються за добро й стверджують його, знищуючи зло.

Свої думки художниця передала через персоніфіковані, небачені квіти. Птахів вона створила казковими істотами, часто квіткоподібними, з крилами-вишиванками, химерних форм, небачених обрисів. Проте завжди вони в Марії Приймаченко добрі,

Тетяна Кара-Васильєва

---

симпатичні («Захотів слоник моряком бути», «Молодий ведмідь по лісу ходить і людям зла не робить»). Вражають й незвичні кольори, якими художниця зображує звірів: то сині, то жовті чи темно-зелені, часто вкриті орнаментом, розмальовані квітами. Колір несе основне змістове навантаження, через нього художниця передала свої думки, настрої.

Твори Марії Приймаченко за своєю образною спрямованістю споріднені з народними картинами. Часто вона їх підписувала примовками моралізаторського змісту: «Лежень ліг під яблуню, щоб яблуко само упало в рот, а воно його – у лоб». Фантастичні образи Марії Приймаченко сповнені глибокої життєствердної правди. У 1960–1965 роках художниця створила цикл декоративних розписів «Людя на радість».

У кінці ХХ – на початку ХХІ ст. станкове малювання зазнало якісних змін і перетворень. Найбільшого розвитку набуло малярство, зокрема народна картина. Популярність цього різновиду народного малювання свідчить про вплив засад станкового мистецтва, переорієнтацію з орнаментальності, що формує образ народного мистецтва, на сюжетність і фігуративність, що притаманні засадам професіонального образотворення. Цей жанр приваблює майстрів оповідальністю та зрозумілістю теми. Попри яскраво виражені риси індивідуальності, автори тяжіють до відтворення в народній картині тем і сюжетів, які генетично споріднені з традиційною етнокультурою, найтісніше пов'язані із життям, відбивають естетичний ідеал народу, нації в цілому, закорінені у фольклорні уявлення про красу, кохання, щастя, відтворюють традиційні сюжети з історичного минулого, розкривають народні звичаї та обряди.

Майстри оспівують передусім позитивних героїв – козака-воїна, козака-бандуриста, ушавлених у легендах і народних піснях. Ці картини, виконані олійними фарбами на полотні, тяжіють до станкового живопису. З-поміж них вирізняються роботи Івана Новобранця, Георгія Кожокаря, Володимира Претеїна із Запоріжжя, Михайла Онацька з Полтавщини, Юрія Шмиголя з Києва, Василя Ороса з Ужгорода, Івана Лисенка із Золотоноші. Виставка «Трієнале наївного малярства», яка вперше експонувалася 1996 року,



### 1.1. Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації

відкрила могутній пласт цього виду народної творчості, потужне річище якого набуло особливого розмаху на початку ХХІ ст.

Творчість Івана Приходька з с. Дударків на Київщині, щира й наївна, відображає народні уявлення про патріархальність та одвічність сільської краси. Майстер малює світ, у якому він сам живе: пасе худобу, доїть кіз, їздить верхи; він залюблений у кожне дерево, гілочку, озеро. Дивосвіт його картин побудований на переказах, легендах, сюжетах із народних пісень: «Козаченько», «Свято Маковія» (1991), «Один місяць сходить, а другий заходить» (1992), «Ой у полі верба» (1993). З любов'ю, фантазією і добротою вималювані козаки й вершники, дівчата в національному вбранні, розмальовані орнаментом коні, олені, вівці, птахи. Його композиції чітко побудовані, виразно монументальні, яскраво декоративні. Майстер сповна опанував можливість гуаші й темпері, і роботи його вирізняються потужною кольоровою гамою.

Михайло Онацько з Полтавщини свідомо й наполегливо розвиває і продовжує класичні традиції народної картинки. Він малює село таким, яким його уявляє українець – як рай на землі. Це благодатний край, омріяний куточок його рідних Диканьки та Шишаків, де люди спрадавна живуть тихим працьовитим життям серед домашніх птахів і тварин. Художник використовує й канонічні сюжети, які черпає з фольклору. Це традиційні козак і дівчина біля криниці, сільські опоетизовані краєвиди з мальвами, біленькими хатами, тихими ставками, вітряками, пасторальними сюжетами. Народного маляра приваблюють гоголівські сюжети з чарівливими ночами, чортами й відьмами. Він використовує олійні фарби і малює зазвичай на картоні або склі («Везуть снопи», «Чумаки», «Мое село», «Неділя», «Добрий вечір»).

Твори Івана Лисенка увійшли до Всесвітньої енциклопедії наївного малярства. Кожна його робота має етнографічно-пізнавальне значення, докладно та емоційно розповідає про звичаї, легенди, побут рідної Золотоноші («Йордань у Золотоноші»).

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. – час здобуття незалежності України, спричинив небувалий масовий інтерес до рідної історії, особливо її замовчуваних героїчних сторінок та політичних діячів. Саме історичній минувшині присвячують свої роботи Іван

Тетяна Кара-Васильєва

---

Новобранець із Полтави («Іван Мазепа»), Володимир Яковина з Вінниці («Митрополит»), Жанна Шевченко («Козак Нечай»), Юрій Шмиголь («Іван Мазепа»).

Значною постаттю в розвитку народної картинки є Іван Новобранець із с. Березоточі (Полтавщина). У його творчому доробку переважають дві основні теми: історія України і народна пісня. Вони переплітаються між собою, доповнюють одна одну і, власне, є відбитком авторського бачення минувшини. Майстер залучає з минулого лише героїчні сторінки, сюжети доблесті і звитяги українського народу в боротьбі за свободу і незалежність («Дума про козака», «Закувала та сива зозуля», «Лист до Мотрі», «Іван Мазепа», «Донос Кочубея»). В роботах І. Новобранця, попри конкретність сюжету, етнографічну ретельність у зображенні реалій, основним є образне узагальнення та глибокий символічний підтекст. Майстер працює олійними фарбами на полотні, вибирає яскраві, чисті тони, усі його композиції чітко окреслені.

Серед широкого річища українського малярства кінця ХХ – початку ХХІ ст. вирізняється постать художниці Марини Семесюк. Вона активний учасник українських та міжнародних виставок, пленерів, різноманітних мистецьких акцій. Її творчість – це подальший шлях розвитку мистецтва розпису на сучасному етапі, розвитку декоративного мистецтва, вона демонструє як прихильність до традицій народного розпису, так і новітнє ставлення до розвитку народної картини. Її роботи окреслені індивідуальністю і в той же час вони відтворюють теми споріднені з традиційною етнокультурною, відбивають естетичний ідеал, закорінені у фольклорній свідомості уявлення про красу, кохання, щастя.

Особливістю творчості художниці є те, що вона сповідує красу у простоті форм, кольору. Роботи М. Семесюк відзначаються статичністю чітко побудованих композицій, часто багатопланових, де дія розгортається у часовому вимірі. Визначне місце в творчості М. Семесюк належить циклу «Земле моя», над яким вона працювала протягом 1991–2008 років і була відзначена премією імені Катерини Білокур. Слід відзначити такі її твори як «Очікування весни», «Осінь», «Щедра земля», «Ранок», «Гарбуз», «Іванкове дитинство» та ін. Особливістю творчої манери М. Се-

### 1.1. Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації

месюк є те, що її роботи сповнені тонкої мініатюрної проробки форм, ретельного відтворення всіх деталей композиції, і водночас сповнені широких масштабних узагальнень. М. Семисюк створила власний казковий світ. У цьому умовному, декоративному, фантастичному і водночас реальному світі живуть її персонажі, іноді він наповнений цілими розгорнутими сюжетами з українських народних пісень і казок. Працювала майстриня переважно в техніці темпері та акварелі.

Отже, народне станкове малювання, народна картина, що виникли як яскраве явище художньої культури на початку ХХ ст., упродовж століття набувало нових рис і художньо-образних засобів виразності. Ця царина народного мистецтва, що генетично споріднена з народним настінним розписом, народними «мальовками», перетворилася в могутнє річище народної культури, з яскравими творчими особистостями, індивідуальними манерами виконання, своєрідним світоглядом і його відображенням у роботах. Особливістю останнього часу є перетворення орнаментальних композицій в сюжетно-тематичні, поширення народної картини. Процес перетворення народного розпису в народну картинку – це яскравий приклад генерації як явища народної культури ХХ – початку ХХІ ст.

1990-і роки з повним правом можна вважати часом відродження писанкарства. Серед різноманітних видів і жанрів українського народного мистецтва писанкарство є його яскравою і самобутньою сторінкою. Орнаменти писанок пройшли складний шлях – від первісних символів, що несли магічний зміст, до сучасних декоративних зображень. У свідомості широкого загалу писанка є символом України, саме тому її відродження майстрині сприймають як справу національної ваги і розцінюють відновлення писанки як «пошук України і самих себе». Важливим стимулом у цьому стали Міжнародний з'їзд писанкарів (1991) та організація Музею писанкарства в Коломиї.

У писанкарстві останнім часом окреслилося дві тенденції. З одного боку, у західних областях України, де цей вид мистецтва залишався традиційним, майстри продовжували працювати й передавати навички розпису. З іншого боку, у центральних та

Тетяна Кара-Васильєва

---

східних областях, де за часів тоталітаризму мистецтво писанки зазнало утисків і занепаду, відбулася насильницька перерваність у спадкоємності традицій і було порушено природну еволюцію народної культури, окремі ентузіасти взялися за відновлення писанкарства. Загалом у країні поширився патріотичний рух щодо популяризації, вивчення особливостей писанкового розпису та відродження старовинних технік, навіть складу барвників.

Ідея збирання писанок належала свого часу Катерині Скаржинській, яка 1885 року в Круглику, поблизу Лубен, організувала приватний музей і видала каталог «Описание коллекции народных писанок». На жаль, у воєнні роки всі експонати музею були втрачені. Таким чином, каталог став єдиним джерелом інформації про унікальне зібрання, яке налічувало понад 3000 експонатів з усіх місцевостей України. Історія відновлення цієї колекції належить заслуженим майстрам народної творчості Оксані Білоус та Зої Сташук. Їм удалося відновити майже 2000 писанок. Це й позначені пишним стилізованим орнаментом взірці з предметів Києва – рожево-червоні, на чорному тлі з жовтими закрутками («Виноград», «Рачок», «П'явки»), й писанки колишнього Радомишльського повіту з традиційним геометричним орнаментом («Баклажечка», «Дубове листя», «Рожа в чобітках», «Безконечник») та Східного Поділля, виконані в червоно-чорній гамі кольорів, із зображенням хреста з завитками – одного з найдавніших знаків, пов'язаних із аграрною символікою. Майстрині ретельно відтворили нові зразки видання 1896 року «Писанки Галицької Волині» Мирона Кордуба. Колекцію поповнили писанки Західного Полісся з зображеннями на чорному та червоному тлі закруток, стилізованих гілок, фігур, бойківські писанки з солярною символікою, гуцульські з філігранно розробленими мотивами, зразки писанок Закарпаття, Покуття, Полісся. Майстрині є учасниками понад 30 художніх виставок в Україні, Білорусі, Росії, Франції, Німеччині. Їхня головна мета – зберегти автентичність писанки, невіддільність від побуту, свят та обрядів.

Основна мета сучасних майстринь – ретельно вивчити і продовжити традиції певних етнографічних регіонів: Слобожанщини (Юрій та Валентина Тітінюк), Поділля (Марина Юрченко),

### 1.1. Регрес і регенерація народного мистецтва України в умовах глобалізації

Лемківщини (Надія Нагловська). Ганна Гаврилук із Коломиї відтворює писанки Львівської, Тернопільської, Київської областей, вона вигадує і власний світ орнаментального мистецтва – вводить традиційні мотиви спіралей, завитків, солярних символів і змієподібних знаків.

На Гуцульщині, Прикарпатті, Закарпатті, Буковині, на всій території Карпат писанкарство було й залишається традиційним видом народного мистецтва. Найвідомішим далеко за межами краю (в Канаді, Франції, США, Польщі) є творчий доробок заслуженого майстра народної творчості Дмитра Пожоджука з Космача. Побачити його витвори приїждять до Космача звідусіль. У селі працюють чудові майстрині, серед яких Параска Багрій, Євдоха Поляк, Параска Рибенчук, Гафія Линдюк, Ганна Чонтуляк. Орнаментами їхніх писанок є геометричні малюнки із зубчиків, прямокутників, традиційних оленів, коників, баранів, півників, а також деревця із симетричними галузками, казковими птахами чи голубами («Радянське дерево», «Дерево роду», «Центр світу»).

Один із традиційних осередків писанкарства – с. Замагорів Верховинського району Івано-Франківської області. Писанки тут вирізняються неповторною самобутністю, прадавньою символікою. В орнаментах поширені прадавні антропоморфні, зооморфні, орнітоморфні зображення: олені, коники, казкові птахи, фантастичні істоти. Самобутні писанки створюють у селах Криворівня, Чорний Потік, Видинів Снятинського району.

Отже, сьогодні перед творчою спільнотою постають важливі завдання із відродженню народного мистецтва України, сприяння його розвитку в справі збереження ідентичності української спільноти в умовах сучасної глобалізації.

Зоя Чегусова

## 1.2. ПРОФЕСІЙНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ДОБИ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ (кераміка, скло, текстиль): шляхи розвитку

До найбільш значущих цивілізаційних тенденцій сучасності слід віднести процес глобалізації. Глобалізація (англ. *Globalization* – термін, запозичений з англійської мови, що походить від лат. *Globus* – куля земна куля, глобус) – це процес не тільки всесвітньої політичної й економічної інтеграції, а й дифузії культури у світі. Глобалізація культури передбачає поширення ідей та цінностей у світі разом з розширенням і збагаченням культурних стосунків. Вона означає формування спільних норм і знань, які люди асоціюють зі своїми індивідуальними й колективними ідентичностями, що призводить до зростання взаємопов'язаності між різними народами й культурами <sup>1</sup>.

Особливих темпів глобалізація набрала в останні десятиліття ХХ – на початку ХХІ ст., що пов'язано зі швидким розвитком інформаційних технологій, завдяки яким зросли можливості доступу до будь-якої інформації у світі. У результаті цього і відбувається активне зближення культур різних країн земної кулі <sup>2</sup>.

Проте глобалізація на початку ХХІ ст. має як палких прихильників, так і опонентів, які вважають, що вона шкодить різноманітності культур. Дійсно, культурна глобалізація сприяє збіль-

<sup>1</sup> Глобалізація. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/>.

<sup>2</sup> Глобалізація. Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2004. Т. 2 : Г–Д. С. 118.

## 1.2. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації...

шенню контактів між культурами, але може супроводжуватися зменшенням унікальності колись ізольованих спільнот. Дехто вбачає зростаючу загрозу у впливі глобалізації на культуру, яка також імпортується та експортується рівнобіжно з глобалізацією економіки та торгівлі, що загрожує зникненню традицій і цінностей тих чи інших народів. Зазначається, що глобалізація може привести до вестернізації та американізації культур світу<sup>3</sup>.

Унаслідок глобалізації, а разом з нею – кардинальних суспільних подій на зламі ХХ–ХХІ ст., у зв'язку зі здобуттям незалежності України декоративне мистецтво, зокрема професійна художня кераміка, скло, текстиль зазнали значних образно-пластичних та художньо-стилістичних трансформацій. Тому метою і завданнями даного дослідження є визначення, якою мірою швидкий поступ глобалізованої цивілізації зменшує чи збільшує надбання в царині професійного декоративного мистецтва; наскільки явище глобалізації є критичним і, чи призводить вона до поступової руйнації автентики українського мистецтва, чи, навпаки, породжує позитивні зворотні процеси, які потребують подальшого вивчення.

Проблема терміну «*global*» вимагає звернення до проблеми поняття, а точніше – до змісту останнього. Мабуть, слід погодитися з твердженням, що глобалізація надто складний процес: це взаємодія держав, народів, етносів, соціальних спільнот в єдиній системі взаємовідносин на планетарному рівні; це система відкритого культурного обміну; адаптація культурних стереотипів до умов глобального буття; це процес розширення кордонів спілкування в усіх сферах людської діяльності<sup>4</sup>.

Дослідники цієї проблеми по-різному тлумачать глобалізацію: як глобальність обмінів, глобальність загроз, наростання єдності світу. Є сенс і у загальному побоюванні вчених, що разом з активною світовою міграцією на межі ХХ–ХХІ ст. відбувається розмивання етнічних та культурних особливостей європей-

<sup>3</sup> Уткин А. И. Глобализация : процесс осмысления. Москва, 2001. 456 с.

<sup>4</sup> Макбрайд У. Глобализация и межкультурный диалог. *Вопросы философии*. 2003. № 1. С. 80–87.

Зоя Чегусова

---

ських народів, і швидкий поступ глобальної цивілізації деякою мірою зменшує надбання в мистецтві окремих націй<sup>5</sup>.

Для нас усе ж пріоритетними є відповіді на питання: як глобалізація впливає на розвиток головної тріади професійного декоративного мистецтва України: художньої кераміки, скла, текстилю? Наскільки вони схильні до глобалізаційних впливів і в чому це виявляється? Чи здатна глобалізація трансформувати ці види декоративного мистецтва, а якщо так, то до якої міри?

Цілком очевидно, що сьогодні глобалізаційний потік поступово втягує у своє русло все більше країн, навіть таких, які світова спільнота вважає відсталими: на превеликий жаль, до них відносять і Україну. І хоч на початок ХХІ ст. Україну сприймають як зовсім юну державу, відомо, що культура на її теренах формувалась у глибинах тисячоліть. Тож художники формуються саме як нащадки і духовні спадкоємці своїх визначних попередників – безіменних майстрів Трипілля, Скіфії, давніх слов'ян, художників доби українського бароко, добре знааних у світі авангардистів 1910–1920-х років, що походили з України, – Олександра Архипенка, Казимира Малевича, Давида Бурлюка, Олександрі Екстер, які свого часу істотно вплинули на мистецьку ситуацію в Європі.

Відзначимо, що в добу глобалізації (1980–2010) в декоративному мистецтві України – у таких його видах, як професійна художня кераміка, студійне скло, авторський текстиль, які перебувають в цій царині на передньому краї, спостерігається поступове опанування світовим художнім досвідом і водночас активний пошук художниками власних мистецьких критеріїв у декоративній творчості, інспірованої асоціативно-ускладненим способом образно-пластичного мислення.

Багатовекторні процеси в декоративному мистецтві України почалися ще у 1980-ті роки – «...складні і неоднозначні як за художньою спрямованістю, співвідношенням народного і професійного мистецтва, так і за розумінням ролі і значення народ-

---

<sup>5</sup> Гелд Д., МакГрю Е., Голдбарт Д., Перратон Дж. Глобальні трансформації. Політика, економіка, культура. Київ : Фенікс, 2003. 584 с.



## 1.2. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації...

ного мистецтва у формуванні естетичних категорій»<sup>6</sup>. У цей період в країні знову посилюється ідеологічний тиск на мистецтво, коли соцреалізм все ще залишається головним офіційно проголошеним творчим методом, що продовжує диктувати митцям сюжети та образи, які найчастіше перетворюються на шаблони. Та усупереч цьому для провідних художників стає природним устремління до самореалізації, до визначення власного шляху в мистецтві. У цей час помітним мистецьким явищем стає професійна станково-декоративна кераміка, зокрема львівська, яка гуртує зусилля багатьох художників і поступово формується як своєрідний вияв протесту проти панівного контролю керівних партійних органів<sup>7</sup>.

У царині професійної художньої кераміки, як загалом у декоративному мистецтві України, на початку 1990-х років по розвалі державно-комуністичної системи разом з безповоротним відходом панівного у радянській культурі одіозного методу соціалістичного реалізму відкрилася феноменальна мистецька панорама.

Фінансова скрута та різка зміна соціально-економічних умов у 1990-х роках не сповільнили творчих пошуків в «артівській» кераміці. Пройшовши славний віковий шлях у мистецькому просторі України ХХ ст., наприкінці його кераміка виходить далеко за межі утилітарності і перетворюється у своєрідний синтетичний різновид творчості, що об'єднує в собі засоби художньої виразності разом з технічними прийомами скульптури, живопису, графіки, ведучи перед у формотворчому експериментуванні серед інших видів декоративного мистецтва. Вона виразно виявляє багатоманітність образних, конструктивних, фактурних властивостей таких керамічних матеріалів як глина, шамот, кам'яна маса, фаянс, порцеляна. Тому здавалося б відносно крихка, проте художньо невичерпна, нескінченна за багатогранними властивостями керамічної маси та кольором, за фантастичними

<sup>6</sup> Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво. *Історія українського мистецтва*. Київ : ІМФЕ, 2007. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. С. 664.

<sup>7</sup> Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів : Академічний експрес, 2001. С. 87, 151.

Зоя Чегусова

---

перетвореннями, що відбуваються у печі під час випалу, кераміка залишається особливо причетною до вічності.

У мистецтві останніх десятиліть гучно заявляє про себе «пострадянська генерація молодих креаторів»<sup>8</sup>, які перетворили професійну кераміку у територію вільного творчого пошуку. «Креаторам» властиві творча розкутість, прагнення до нетрадиційних, нерідко парадоксальних за своєю образністю новаційних форм, суголосних сучасному візуальному мистецтву України, яке розвивається у контексті загальноєвропейського художнього процесу.

Стає очевидним, що одним з найперспективніших шляхів розвитку сучасної української образотворчості залишається синтез стильових рис та образності професіонального і народного мистецтва на тлі ясного усвідомлення відмінностей між ними. Звісно, що у народному мистецтві визначальним є додержування традицій і певних канонів, які формувалися впродовж віків, і завдяки чому народ України у кожному новому поколінні ніби відроджує свою духовну культуру, психологію світосприйняття.

Проте у професійному мистецтві, передусім, цінується новаторство, неповторна авторська індивідуальність митця, його неординарне ставлення до матеріалу, уміння віднайти в ньому нові естетичні риси<sup>9</sup>.

У 1990–2010-х роках у царині професійної кераміки активно працюють такі видатні київські майстри старшого покоління як О. Рапай, О. Грудзинська, Г. Севрук, П. Печорний, Н. Ісупова, О. Міловзоров; ушановані львівські митці Т. Левків, З. Береза, Р. Петрук, У. Ярошевич, Я. Мотика, О. Безпалків, Г. Ошуркевич; талановиті художники середньої генерації з Києва Л. Богинський, А. Скорий, М. Галенко, Н. та С. Козаки, В. Томашевська, Л. Красюк, А. Ільїнський, Г. Семенко, Б. Данилов, Г. Міміношвілі, О. Бланк, М. Лампека, В. Онищенко; неординарні мистецькі осо-

---

<sup>8</sup> Булавина Н. Фактор покоління в сучасному мистецькому процесі України. *Міст. Мистецтво. Історія. Сучасність. Теорія* : зб. наук. праць. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ, 2010. № 7. С. 33.

<sup>9</sup> Сучасні проблеми декоративного мистецтва. *Круглий стіл. Образотворче мистецтво*. 1987. № 5. С. 17–19.

## 1.2. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації...

бистості зі Львова – І. та Л. Ковалевичі, С. Андрусів, Г.-О. Липа, Г. Лисик, Т. Береза, І. Береза, Г. Друль, Т. Павлишин-Святун, В. Боднарчук; провідні керамісти з Полтави – С. Пасічна, з Харкова – П. Мось, з Сум – В. Єрмоленко, Г. Протасов; з Черкас – М. Теліженко, І. Фізер, Л. Шилімова-Ганзенко; з Ужгорода – М. Росул, В. Віньковський, Я. Борецький, Н. Грабар-Борецька; з Одеси – Н. Федорова, О. Дмитрієв; з Вінниці – В. Оврах; з Луцька – В. Хижинський, з Донецька – Г. та І. Васильєви, Г. та В. Бєро. Уже на початку своєї творчої діяльності кожен із них неповторно здійснював рух до першооснов і джерел національної культури, народного мистецтва, яке проте ніколи не було для них предметом імітації чи копіювання. Усі вони незмінно з повагою ставляться до творчості народних майстрів, що гостро відчувається в їхніх творах, які стали своєрідним невимушеним «діалогом» зі своїми мистецькими попередниками. Саме так вони демонструють свою приналежність до української національної художньої школи, і, водночас, кожен вражає своїми філософськими узагальненнями, власним індивідуальним напрямом пошуку, стверджуючи значення творчого начала у ставленні до традиційних мотивів і форм керамічної пластики народних майстрів, відбираючи найістотніше, що є в традиції.

Професійна кераміка останніх десятиліть, яка дає можливість перетину творів з глини, шамоту, кам'яної маси з живописом, графікою, скульптурою, ламає стереотипи уявлень і стандарт мислення про керамічні матеріали, з якими людство працює впродовж тисячоліть. Колір, який є беззаперечною домінантою, – перше, що вражає в емоційній, темпераментній, енергетичній кераміці Н. Ісупової, Н. Козак, В. Томашевської, Г. Семенко, В. Боднарчука, яких об'єднує захоплення космогонічними ідеями життя і розвитку природи разом з пошуками образного тлумачення Всесвіту: колір з мальовничими контрастами і несподіваними зіставленнями, що не зовсім співвідноситься зі звичним сприйняттям монохромних за своєю суттю глиною і шамотом.

Так, нескінченною різноманітністю форм реального та ірреального світів з дивовижним сполученням справжнього і фантазійного, живого і умовного вражають оригінальні просторові

Зоя Чегусова

композиції кінця ХХ – початку ХХІ ст. **Неллі Ісупової** – учасниці численних всеукраїнських та міжнародних виставок-конкурсів, зокрема бієнале у Фаенца в Італії (1983, 1984, 1986), керівника творчих груп художників-прикладників у Будинку творчості НСХУ в Седневі на Чернігівщині (1987, 1988), співзасновниці славетної галереї сучасного декоративного мистецтва «Триптих» у Києві (від 1988), яка відіграла доленосну роль у розвитку професійного декоративного мистецтва незалежної України<sup>10</sup>.

Уся керамічна пластика цієї високопрофесійної керамістки, яка працює у сучасному графічно-малярському напрямі, пом'якшена ліричною інтонацією українського народного мистецтва, що пов'язане з її досвідом роботи на Васильківському майоліковому заводі (1961–1975), де в межах промислового виробництва сформувалася її творча манера, заснована на традиціях народної кераміки.

Керамічні скульптури Ісупової позначені виразною авторською індивідуальністю і національною своєрідністю. В її імпровізаційних зоо- та антропоморфних художніх виробках, поєднаних з виразним графічно-малярським декором та створених у навмисно спрощених зображальних формах, близьких до народного примітиву, в оригінальних фігурних посудинах у вигляді жартівливих риб, птахів, рослин, дерев, квітів незмінно розкривається головна ідея народного мистецтва непогамовності життя і вічності природи. Для ліпленої поліхромної глазурованої майоліки Ісупової притаманна гармонія скульптурних деталей і багатоколірного орнаментального розпису («Передчуття весни», 1989–1990; просторові композиції – «Посудини», 1989, НМУНДМ. Інв. № К–12185; 12186; 12188; «Птах-секретар», 1997; «Завітай до мого саду», 1998–1999; «Райські кущі», 2000; «Кольорові думки», 2002; скульптури «Весняний птах», «Декоративний стілець», обидві – 2000; «Синій птах», 2007, НМУНДМ. Інв. № К–13083; «Янгол», 2008, НМУНДМ. Інв. № К–13193)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. Київ : ЗАТ Атлант ЮЕмСі, 2002. С. 25–26; 76–77; 436.

<sup>11</sup> Чегусова З. А. Ісупова Неллі Миколаївна. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2011. Т. 11. Зор–Как. С. 584.

## 1.2. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації...

Учасниця всеукраїнських та міжнародних виставок, лауреат Гран-Прі Міжнародного фестивалю скульптури, кераміки, гончарства «Аржиля» в м. Румазьєр-Лубер у Франції (2008) киянка **Надія Козак**, як і Н. Ісупова, працює в кераміці у графічно-малярському напрямі. Її лаконічна за формами декоративна пластика і вжитковий посуд теж мають ознаки своєї авторської стилістики. Художній образ Н. Козак втілює засобами ретельної обробки поверхні предмета з характерними прийомами поєднання натуральної глини певної фактури з поліхромним – майже ювелірним рослинно-орнаментальним розписом ангобами, що огортає досконалу форму, де вжиткова функція посудини відступає на другий план перед естетичною цінністю твору декоративного мистецтва (сервіз «Равлики», 1992; декоративні композиції – «Обереги», 1992; «Передчуття осені», 1996; «Музика весни», 1999; «Тут живе південний вітер...», 2000; «Зимова птаха», 2005; декоративний чайник «Сонячна птаха», 2006; «Чарівна птаха», 2009 тощо).

Неперевершеним колористом у кераміці є і київська художниця – автор близько 30 персональних, учасник усіх всеукраїнських виставок останніх десятиліть **Віра Томашевська**. Серед врівноважених композицій керамічних панно В. Томашевської, яка народилася на Закарпатті і є, по-суті, представницею ужгородської художньої школи, превалюють улюблені для неї гуцульські пейзажі з мальовничими карпатськими горами, з характерними народними типажамі у святковому вбранні до Великодня чи до Різдва («Весняні легенди», 2007; «Літня симфонія», 2007; «Легенда про гуцулів», 2008; «Вечір на Івана Купала» – диптих, 2008; «Зустріч», 2008; «Свято», 2010; «В Карпатах», 2011)<sup>12</sup>.

Порівняно з попереднім часовим періодом, у 1990–2000-х роках українські майстри професійної кераміки йдуть до ще більшого поглиблення образно-пластичних пошуків, до нетрадиційних підходів у використанні керамічних матеріалів, до відкриття в них прихованих художньо-емоційних можливостей, творчо пе-

<sup>12</sup> Чегусова З. Магічна сила кераміки Віри Томашевської. *Образотворче мистецтво*. 2013. № 1. С. 124.

Зоя Чегусова

---

реоцінюючи увесь багатючий художній досвід та естетичні ідеали мистецтва ХХ ст. Твори українських професійних керамістів Т. Левківа, Л. Богинського, А. Скорого, С. Козака, О. Безпалків, В. Овраха, Т. Берези, М. Галенка, у генетичній пам'яті яких закладені знаково-символічна система предків і традиції народного мистецтва минулого, вражають оригінальністю мислення, неочікуваними, часом парадоксальними рішеннями, новизною образно-пластичних знахідок. Першорядною у професійній кераміці стає концепція авторської ідеї та індивідуальний спосіб подання матеріалу. Основною метою, як і у авангардистів початку століття, стає самовираження і утвердження своєї творчої особистості.

Потужним творчим потенціалом і широкою естетичною палітрою продовжує дивувати видатний львівський майстер професійної кераміки Тарас Левків – «гончарна слава України, самобутня, неповторна епоха в історії національного гончаротворення 1970–2010 років»<sup>13</sup>, творчість якого і на початку ХХІ ст. відбувається під глибоким впливом традицій народного мистецтва. Продовжуючи застосовувати техніку гончарного круга, він оперує найпростішими формами циліндра, конуса, кола, куба, кулі, використовуючи у декорі своїх досконалих творів давній спосіб декорування народними майстрами мисок і тарелів – фляндрування, проте створюючи у традиційних матеріалах і техніці новітні експериментальні композиції, що стилістично близькі до неоавангардних («Йде отара плаєм», 2002. НМУНДМ. Інв. № ФС–5724; «Гончарські дороги», 2006; «Безконечні дороги», «Гніт» – обидві 2007; «Тустань», 2009).

У своєрідній пластичній образності інтерпретував традиційні форми народної кераміки один із найяскравіших представників сучасного українського мистецтва – лауреат міжнародної бієнале кераміки у Вальорісі (Франція, 1984), володар І премії ІІІ Всеукраїнського симпозиуму-практикуму з монументально-декоративної кераміки у Опішному на Полтавщині (1999), лауреат численних міжнародних виставок **Леонід Богинський** (1947–2007). Макітра,

---

<sup>13</sup> Пошивайло О. Післямова. Тарас Левків. Виставка творів. Кераміка. Інтарсія : каталог. Львів, 2010. 22 с. : іл.

## 1.2. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації...

глек, полумисок – універсальні, на думку художника, форми вираження найсучасніших художніх ідей. Монументальна макітра Богинського з потрісканою поверхнею шамоту і зумисним нахилом форми, підкресленими швами та задимленою фактурою, втілює в собі образ зсохлої від спраги української землі, символізує материнське лоно і серце України або перевтілюється в рятівний ковчег, який зберіг силу її духу та культуру, так само, як і різноманітні варіації макітри без денця і зненацька розімкнутим простором (композиції «Седнівські дороги», «Чумацький шлях», «Старовинні рукописи» – усі шамот, солі, ліплення, кін. 1980–1990-і рр.)<sup>14</sup>.

Обдарований київський майстер професійної кераміки **Сергій Козак** (1958–2015), який у 1990–2000-х роках створює численні керамічні скульптури, пластику, декоративний та вжитковий посуд, розробив свій авторський стиль зі свідомою мінімалізацією засобів художньої виразності в кераміці. Він віртуозно володів гончарним кругом, тонко відчував формальні особливості гончарної пластики, демонстрував глибоке розуміння законів її творення, згідно з якими народжуються його сокровенні образи, які нерідко наближуються до першоджерел, нагадуючи давні ритуали, уособлюючи утаємничені українські архетипи (декоративні скульптури «Чекання», 1996; «Голос вітру», 1997; «Риба», 2000; «Янгол світла», 2007; декоративна композиція «Мамай», 2007, НМУНДМ, Інв. № К–13231; 13232; 13233) тощо.

Численні оригінальні композиції Т. Левківа, Р. Петрука, Л. Богинського, С. та Н. Козаків, О. Безпалків, В. Овраха, Т. Берези своєрідно розвивають концепцію «живої посудини», яка цікаво втілювалася ще в 1970–1980-х роках у львівській професійній кераміці, що відрізнялася надзвичайним поєднанням традиційних народних форм і сучасним образним мисленням зі складними філософськими підтекстами та широким асоціативним рядом<sup>15</sup>.

Талановита львівська мисткиня дипломант Міжнародного бієнале кераміки у Фаенці в Італії (1977), володар гран-прі

<sup>14</sup> Чегусова З. А. Богинський Леонід Федорович. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2004. Т. 3. Біо–Бя. С. 136–137.

<sup>15</sup> Голубец О. Ностальгія по утраченній керамічності. *Декоративное искусство*. 1988. № 12. С. 41.

Зоя Чегусова

Українського бієнале художньої кераміки імені В. Кричевського (2017) **Ольга Безпалків**, яка відома своїми унікальними об'ємно-просторовими композиціями музейного значення («Ноша-1», НМУНДМ; чотиригранні штофи: «Ремесло», «Військо» та «Дозвілля», скульптурні композиції «Народний театр», «Постаті», «Пластика» МЕХПЛ), працює в 1980–1990-х роках у напрямі асоціативно-зображальної кераміки, тяжіючи до скульптурної пластики у формах посудоподібних фігур, декоративних полумисків, у просторі яких авторка зазвичай застосовує горельєф, який нерідко трансформується у декоративну скульптуру. Порожністі об'єми, що асоціюються з антропоморфними посудинами народних майстрів, не мають утилітарного призначення (серія «Макітри», 1987–1990; «Ноша-ІІ», 1995; «І вчора, і нині, і завжди», 2001). Пластично насичені композиції з шамоту з мінімальним декоруванням кольоровими поливами, скульптурна пластика з шамоту і порцеляни з делікатним розписом ангобами О. Безпалків 1990-х років завжди вирізняються оригінальною інтерпретацією традицій народного мистецтва.

Концепція посудин довільної форми близька і обдарованій керамістці зі Львова **Тамарі Березі**. У своїх фантазійних посудинах Т. Береза теж використовує традиційні народні форми посуду як першооснову своїх образно-пластичних задумів (декоративні посудини «Зимовий глек», 1996; «Серпневий глек», 1998; «Czara», 2006). Характерне для неї заглиблення в давні легенди, вірування та космічні уявлення наших предків стимулює авторське міфотворення в її узагальнено-фігуративних декоративно-скульптурних композиціях («Подорожі», 1990; «Українська міфологія», 1992; «Сасів», 1997; «Дорога», 1999; «Плоди», 2002; «Вежа», 2003)<sup>16</sup>.

Більшість майстрів кераміки, орієнтованих на традиції народного мистецтва, розробляє свій індивідуальний стиль з програмним спрощенням художніх образів, що було характерним і для творчого методу відомих європейських митців, які працювали на початку ХХ ст. в напрямі «примітивізму» – одного з варіантів авангардизму.

<sup>16</sup> Чегусова З. А. Береза Тамара Анатоліївна. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2003. Т. 2. С. 494.



## 1.2. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації...

Відтворюючи у період 1990–2000-х роках національні образи-архетипи: під ними розуміємо «наскрізні символічні структури, що були присутніми на усіх етапах розвитку тієї чи іншої нації від початку і до нашого часу» (за академіком Сергієм Кримським), українські майстри професійної кераміки тлумачать їх в глибоко індивідуальній сучасній манері, проте з рисами максимального узагальнення від праслов'янської монументальної форми, застосовуючи як старовинну гончарну техніку, так і працюючи в техніці вільного ручного ліплення.

До найдавніших і найпоширеніших серед українських митців слов'янських архетипів належать Богиня-Берегиня, Юрій Змієборець, Дерево Життя, птах Фенікс, птаха Сирина тощо.

Черпаючи із давнини і образно вирішуючи такі прадавні символи, як спіраль, знак безконечності (меандр), солярні знаки (зокрема хрест), трикутники, ромби й квадрати, стрічки з кіл і кругів з крапками, митці запозичують простоту форм, проте водночас – значимість художності і наповненість змістом, спрямовуючи до витоків нашої культури. Це знаходить відгук у творчості П. Печорного, У. Ярошевич, Г.-О. Липи, М. Теліженка, І. Фізера, З. Берези, Л. Шилімової-Ганзенко, М. Росул, В. Віньковського, які використовують найдавніші загальнолюдські символи, що стали основою традиційного народного мистецтва з його характерним підходом до твору як до певної закодованої знакової системи, що має нести в собі нашарування загальнолюдського досвіду.

Образність давніх українських архетипів значно оновила і розвинула майстер гончарної скульптури з м. Львів **Уляна Ярошевич**, переконливо довівши безмежність можливостей поступу традиції. У своїй гончарній скульптурі У. Ярошевич намагається поєднати народну традицію із новітнім баченням пластики та кольору. Вона оригінально вибудовує свої архітектонічні силуетно виразні фігури Берегинь-Богинь з різновеликих кулястих та циліндричних порожнистих об'ємів, віртуозно виточених нею на гончарному крузі і доповнених дрібними ліпленими деталями з характерною для народної керамічної пластики розкутістю (скульптурна композиція «Божественні», 1997; серія «Жінки», 1997–2014; скульптура із серії «Жінки», 1999, НМУНДМ. Інв. № К–13244; «Мандрів-

Зоя Чегусова

---

ники», 1998; серія «Відпочинок», 1998–2000; «Зацікавлена», «Споглядання», обидві – 2000; «Натхнення», 2008).

Заслужений художник України **Ганна-Оксана Липа** теж вважає стародавню пластику найбільш співзвучною динамічному сучасному світові. У її глибокозмістовних і пластично опрацьованих творах, пов'язаних із генетичною пам'яттю нашого народу віддзеркалюється власне поетико-міфологічне мислення художниці, для якої характерне тяжіння до філософського осмислення буття, заглиблення у національну традицію та світові культурні пласти, трансформація стародавніх семантичних знаків і символів сучасними пластичними засобами. У речіщі умовно-фігуративної образотворчої архаїки перебувають її оригінальні виставкові інсталяції, де поєднані декоративні скульптури з шамоту і глини в авторській техніці, що асоціюються з сакральною пластикою Трипілля; настінні рельєфи, які несуть магічні таємні знаки; ритуальний посуд з невеличкими оберегами («Оберега (Мокоша)» з циклу «Матріархат», 1994, НМУНДМ. Інв. № К–13784, К–13785, цикл «Лови», 2010). Твори Г.-О. Липи, яка дивиться на Sacra Terra (Священну Землю) з властивим тільки їй мистецьким світоглядом, сприймаються енергетично-чуттєвими формами-образами, фігурами-знаками, які ніби концентрують в собі і випромінюють сакральне світло.

Незнищену генетичну пам'ять українських митців яскраво демонструють роботи універсального майстра декоративного мистецтва з Черкас **Людмили Шилімової-Ганзенко** (однаково плідно працює як у керамічних, так в текстильних матеріалах), зокрема своєрідно відтворений нею образ-архетип традиційної вузлової ляльки-мотанки в шамоті в техніці вільного ручного ліплення і розпису ангобами та поливами («Лялька», 2012, НМУНДМ. Інв. № К–137596).

Розуміння того, що живий розвиток мистецтва і будь-яке новаторство не можуть існувати без історичного коріння, у 1990-х роках стає свідомим. Характерною тенденцією професійного декоративного мистецтва 1990-х роках є звернення до національно-історичної тематики. Митців приваблює передати своє відчуття від дотику до минулого, до історичних епох та подій. До вдумли-

## 1.2. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації...

вого образного розкриття тем історії і культури України тяжіють Г. Севрук, В. Ермоленко, М. Савка-Кочмар, І. Фізер, П. Печорний, М. Теліженко, В. Оврах тощо. Їхні лірико-епічні твори мають виразне національне забарвлення, демонструють глибоке фахове оволодіння мистецькою спадщиною свого народу.

Здебільшого у творах майстрів професійної кераміки історичне стає засобом художнього осмислення сучасності, віддзеркаленням її колізій та моральних орієнтирів. Надзвичайно суголосною українській реальності 1990–2010-х роках виявляється «козацька тема», що актуалізувалась у творах художників-керамістів, які великою мірою допомагають сучасному українцеві ідентифікуватися, відродити і посилити в собі почуття національної гідності.

Козацька тема звучить у численних творах народного художника України **Петра Печорного**, виконаних ним у техніці вільного ліплення з шамоту («Переможець», 1993; «Дерево життя», 1994; «Козаки», «Запорожці», обидві – 1995). У цих скульптурних композиціях автор не тільки розвиває традиційну тему «Козацькому роду нема переводу», а й створює своєрідні символи долі України. Вірних захисників рідної землі уособлюють у творах цього митця і образи Богдана Хмельницького, Голоти, Байди Вишневецького, Северина Наливайка тощо.

«Нервом» історичного, яким проникнута фольклорна міфотворчість, «наставленістю на причетність до власного роду – землі, місця, життя, генних традицій»<sup>17</sup> сприймаються керамічні скульптури, присвячені українському козацтву, відомого митця з Черкас, заслуженого художника України **Івана Фізера** («Дума», 1988–1990; «Козацька криця», 1991; «Холодний яр», 1994; «Велет-гора», 2000; «Обереги степу», 2001). Козацькі образи Фізера нагадують про героїчний характер українців, вони «бережуть пам'ять про увесь наш рід <...>, і водночас «несуть» її у глибині форми, думки, пластичної мови»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Федорук О. Творити і бути щасливим. *Образотворче мистецтво*. 2011. № 2. С. 101.

<sup>18</sup> Там само.

Зоя Чегусова

---

Індивідуальні авторські шукання, втілення яких у радянські часи здавалися неувяними, на зламі ХХ–ХХІ ст. оригінально зреалізувались у творчості багатьох професійних художників-керамістів України в добу глобалізації. Їхній досвід доводить те, що станково-декоративна професійна кераміка – це мистецтво з безмежним тематично-образним діапазоном, який дає змогу українським митцям створювати безліч сміливих, неочікуваних для кераміки образів в абстрактно-декоративних і фігуративних, відсторонено-безсюжетних і філософсько-змістовних творах, де митці, кожен по-своєму, утілюють розуміння світу в часових і просторових вимірах.

Ще з початку доби глобалізації – від 1980-х років українські митці декоративного мистецтва починають активно шукати нових шляхів розвитку, виходячи з надбань художників інших країн. У 1990-х роках взаємообмін мистецькими досягненнями стає ширшим, завдячуючи багатьом міжнародним конкурсам-виставкам по всьому світу, у яких наші майстри регулярно беруть участь: у всесвітніх бієнале кераміки у Фаєнца (Італія), Вальборісі (Франція), Сарретуміні (Франція), Авейру (Португалія), Каїрі (Єгипет), Тайбей (Тайвань), Південній Корей; у трієнале кераміки в Загребі (Хорватія); у всесвітніх конкурсах кераміки в Канадзаві (Японія), «Кутані» в Катагава (Японія); у міжнародному фестивалі скульптури, кераміки, гончарства «Аржиля» у Румазьєр-Лубер (Франція); у міжнародних симпозіумах в Дзінтарі (Латвія), у міжнародному пленері з кераміки і скульптури в Болеславці (Польща); в арт-ярмарках в Падуї (Італія), Лейпцигу (Німеччина) тощо. Це сприяло урізноманітненню формальних пошуків українських митців декоративного мистецтва, що призвело до народження багатоманітних творів-концептів, інсталяцій, складних просторових композицій.

Однак прикрим явищем доби глобалізації в Україні були численні приклади недбалого ставлення до культурних надбунків попередніх десятиліть. У той час, коли в галузі художньої промисловості продовжувало працювати багато віртуозних майстрів з оригінальним творчим мисленням, відбулися занепад і закриття всіх славетних підприємств-гігантів керамічної, фарфорової,

## 1.2. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації...

фаянсової, як і текстильної, скляної промисловості. Водночас занепад художньої промисловості в Україні не завадив в добу глобалізації пошукам художників – керамістів у їх індивідуальній авторській творчості.

Так історично склалося, що в період 1980–2010-х років левова частка досягнень у царині мистецтва художнього скла України належить художникам-склярам самобутньої львівської школи декоративно-прикладного мистецтва, яка впродовж ХХ ст. формувалася на багатих традиціях народного мистецтва цього краю, всотуючи як надбання національної культури, так і досягнення європейських професійних митців. Завдяки львівським гутникам в означений період відбулося переможне сходження українського гутництва<sup>19</sup>.

Саме на Львівщині особливо у 1970–1980-х роках старовинне мистецтво гутного скла «вибухає» новими творчими знахідками. У ньому майстерно відновлюється спосіб вільного формування виробів з розплавленої скляної маси за допомогою складувної трубки безпосередньо біля скловарної печі.

На зламі ХХ–ХХІ ст. «мистецтво вогню і світла» втілюється у новітніх неординарних формах: талановиті українські митці створюють численні раритети в матеріалах гутного скла і матованого кришталю, де поступово стираються межі між ужитковим предметом і склопластикою, скульптурою і вжитковим мистецтвом. Розвиваючись у контексті авторського студійного скла українське гутництво здобуває світове визнання, яскраво доводячи, що львівське художнє скло за спадковістю традицій, багатоманітністю образно-пластичних рішень та вишуканістю декорування – «виняткове явище, яке охоплює творчість плеяди видатних народних майстрів та професійних художників»<sup>20</sup>.

Оволодіння давніми прийомами і техніками «старої» гути, усвідомлення традицій вільного видування скла й поводження з ним для професійних художників постійно перетворювалися

<sup>19</sup> Петрякова Ф. С. Українське гутне скло. Київ : Наукова думка, 1975. С. 67–73.

<sup>20</sup> Черняк Ф. Львівське гутне скло другої половини ХХ століття. Нарис історії : навчальний посібник. Львів : ЛНАМ, 2006. С. 3.

Зоя Чегусова

---

в мистецькі імпульси. Уже в період 1970–1980-х років спостерігається радикальна зміна принципів формотворення і декору. Відступає принцип утилітарності. Посудна основа поступово набуває інших рис, ролі суто декоративної, стаючи елементом творення просторових алегоричних композицій, які дивують незвичністю ритміко-пластичного ладу. Укрупнення форм, збагачення їх кольоро-пластикою, наділення композицій певним змістом, часом метафоричним чи символічним, наближує ці речі до станково-декоративних творів, розрахованих на існування у виставковому чи музейному просторі. Виставкові твори цього періоду все більше набувають характеру метафорично-алегоричного, що в подальші роки превалює.

Отже, від початку доби глобалізації поступово вибудовувалася панорама «нового» львівського гутництва, що складалася з експериментальних пошуків та знахідок творчих індивідуальностей, які приділяли першочергову увагу втіленню новітніх образно- і формально-художніх задумів у виставкових об'ємно-просторових роботах, у яких автори більш воліли до скульптурної пластики. На ґрунті традиційного гутного скла розпочинає свій розвиток новий напрям – склопластика, яка на тлі демонстрації львівськими митцями високої культури виконання, розкриває оригінальність образно-пластичного мислення того чи іншого творця.

Сміливі експерименти львівських митців – у сульфідному і прозорому склі З. Масляк, у кольоровому і прозорому А. Бокотєя, Ф. Черняка, згодом В. Гінзбурга – відкрили перед українськими склярами широкі горизонти.

Посудні об'єми перетворювалися у так звані «флореальні», «біоморфні», у яких гостро-трепетне відчуття природи поєднувалося з асоціативними, більш опосередкованими зв'язками між природними мотивами та їх втіленням у матеріалі. Це яскраво відображено в поетичних роботах **Зіновії Масляк** (1925–1984) – випускниці Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва (ЛДІПДМ), яка з середини 1970-х років експериментувала в дусі нового формотворення у намаганні вийти за межі традиційно-усталених уявлень про посудно-деко-

## 1.2. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації...

ративне скло (декоративна скульптура «Каштан» з композиції «Каштан цвіте». 1982. ЛЕКСФ. НМУНДМ; ваза з декоративною композицією «Чорнобривці». 1982. НМУНДМ). Композиції 3. Масляк, розраховані на асоціативне сприйняття, «характерні виразністю сміливо схопленої форми, вільного, енергійного ліплення, оригінальністю виявлення контрастів світла і тіні у масі скла»<sup>21</sup> (набір ваз «Морське дно». 1982–1983. НМУНДМ).

Лідерами львівського гурту склярів на початку 1980-х років були визнані непересічні постаті, чий творчі досягнення в ті часи і до сьогодні дають змогу говорити не тільки про новітнє вирішування образно-пластичних завдань у склі шляхом підпорядкування технологічних принципів філософському наповненню творів, а й загалом про їхній вплив на мистецький поступ львівського склярства на зламі ХХ–ХХІ ст. Це член НСХУ, народний художник України, професор ЛНАМ **Франц Черняк** і член НСХУ, народний художник України, академік НАМУ, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, ректор ЛНАМ (2000–2015) **Андрій Бокотей** – постійні учасники численних вітчизняних і міжнародних виставок, експоненти усіх міжнародних симпозіумів скла, що відбулися у Львові (1989–2019), які «рухалися разом у заданому ними керунку інновацій»<sup>22</sup> і йшли в напрямку неперервних пошуків нових прийомів декорування скловиробів, здійснюючи масштабні технологічні експерименти.

Так в кінці 1970 – на початку 1980-х А. Бокотей розробив невідомі раніше способи декорування: метод «спіралеподібної нитки», метод «включення зображення в середину об'єму порожнистого виробу»<sup>23</sup>. Автор ввів у скломасу такі матеріали, як скловолокно, солі металів, фольгу, емалі, кольорову крихту. Ці технологічні відкриття А. Бокотея були затверджені авторськими свідоцтвами і відзначені Срібною медаллю Академії мис-

<sup>21</sup> Петрякова Ф., Ріпка О. Поезія скла і живопису. *Образотворче мистецтво*. 1987. № 2. С. 27.

<sup>22</sup> Федорук О. Маєстро художнього скла Андрій Бокотей. Київ : Либідь, 2008. С. 84–85.

<sup>23</sup> Черняк Ф. Львівське гутне скло другої половини ХХ століття... С. 39.

Зоя Чегусова

---

тецтв СРСР. Творені ним образи всередині скляних об'ємів були сміливим і неочікуваним кроком на шляху розвитку нефігуративної пластики.

Метод застосування гальванопластики у склі Франца Черняка теж був затверджений свідоцтвом як авторський винахід. Сполучаючи такі різні матеріали, як скло і метал, Ф. Черняк також віднайшов нетривіальний метод декорування склопластики на основі відновлення реакцій окислів металів. Нанесення на поверхню скловиробу присипок або занурювання гарячої скломаси в порошок окислу марганцю чи хрому створювало ефекти різнокольорових відтінків і надавало скляній поверхні матовості<sup>24</sup>. Окиси металів, які з'єднувались із розплавленою скломасою у різних режимах обпалу у творах Ф. Черняка давали цікаві ефекти, як, наприклад, обпаяне скло, що викликало асоціації з лавою вогнедишного вулкана або із частками космічного пилу.

Ф. Черняк – митець, який працював на ЛЕКСФ у склі майже без допомоги складувів-виконавців, «фантазував» у кольоровому склі біля гутної печі самостійно (пласт і скульптура з композиції «Пінгвіни», 1980. НМУНДМ; композиція «Рибальські сіті», 1987. НМУНДМ; композиція «Писанки». 1989 р. НМУНДМ).

Глибоке знання і дивовижне відчуття матеріалу, давали йому змогу створювати унікальні асоціативно-образні твори в розмаїтому діапазоні: від теми природи («Весна», «Тополі» «Горох», 1970-ті), біблійних мотивів («Хрест», «Мойсей», 1980-ті) до космічних фантазій («Тунгуський метеорит», «Кратер», «Космос», «Об'єкти у просторі», «Орбіта», «Народження матерії», «Планети», 1980-ті). Але цікаві поєднання Ф. Черняком скла і металу разом з його несподіваними спробами пластичного відтворення в гутному склі гранично узагальнених жіночих профілів у 1990-х роках («Діалог», «Маски», «Космічна маска», «Львівська пані», «Мадонна» тощо) та оригінальні дуже умовні, проте відносно розгорнуті за сюжетом фігуративні композиції майстра у 2000-х роках («Манхеттен-2001», «Складуви» тощо) – були визнані справжніми мистецькими відкриттями у вільно формо-

---

<sup>24</sup> Черняк Ф. Львівське гутне скло другої половини ХХ століття... С. 40.



## 1.2. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації...

ваному склі. Особливо вражає його масштабна сюжетно-фігуративна композиція «Складуви» (2008) у формі вогняної кулі в центрі, що символізує скловарну піч, з якою нерозривно поєднані умовні фігурки чоловічків з складувними трубками і баночками скла: це «своєрідний реквієм тим, хто присвятив своє життя художньому склу, і кого вже немає в цьому світі, і «Многії літа» тим, хто продовжує працювати»<sup>25</sup>.

Андрій Бокотей, який «вийшов із львівської гуті, був зроджений культурою цеху гутного скла ЛЕКСФ і культурними традиціями модернізму й трансавангарду»<sup>26</sup>, одним із перших відійшов від ужиткової функції скла, перетворивши скляний виріб на мистецький витвір, де в силу вступило вирішення нових завдань творення образу через нічим не обмежену форму<sup>27</sup>.

Бокотей йшов неторованими, недослідженими, незвіданими до нього шляхами, експериментуючи у склі, що не відало до цього рішень образотворчих завдань. Випробуючи різні технології, він вторгався у внутрішній простір своїх постмодернових об'ємів у формах кулі, краплі («Імпровізація», 1980; «Гуцульські мадонни», 1981; «Генрі Муру присвячується», 1983), наповнених особливим життям склопластики, де простежувалися багатозначні образно-сміслові зв'язки: скло – стихія, скло – матеріал, Космос – стихія і матеріал<sup>28</sup>. Дивовижна, майже чаклунська мішанина давала в результаті надзвичайну палітру декоративного скла, що розкривалося у таких темах, як народження матерії, простір Всесвіту, неосяжність природи, що хвилювали автора («Всесвіт I, II», 1979–1981; «Народження матерії I, II», 1981–1984).

Широкого резонансу в 1990–2000-х роках на міжнародних виставках і симпозіумах набула фігуративна пластика А. Бокотея з

<sup>25</sup> Придатко Т. Гутне скло Франца Черняка. *Мистецтвознавчий автограф*. 2009–2010. № 4–5. С. 91.

<sup>26</sup> Федорук О. Суспільне визнання творчості Андрія Бокотея (До 70-річчя митця). *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2008. № 19. С. 281.

<sup>27</sup> Чегусова З. Андрій Бокотей – скляр з Божою іскрою. *Президент*. 2002. № 10. С. 113–120.

<sup>28</sup> Чегусова З. Бокотей Андрій Андрійович. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2003. Т. 2. Б–Біо. С. 215.

Зоя Чегусова

---

плаского вітражного скла, виконана в авторській техніці (Серія «Сидячі», 1991; композиції «Тайна вечера», 1991; «Відпочинок», 1992; «Двоє», 1993; «Бесіда», 2002; композиції «Вершник», 1992; «Сон», 1998).

У 1988 році А. Бокотей і Ф. Черняк, взявши участь в Міжнародному симпозиумі скла у місті Нові-Бор у тодішній Чехословаччині, по суті першими серед професійних українських художників приєдналися до «другої хвилі» всевітнього руху «студійного скла» («Studio Glass movement»), що виник в середині ХХ ст. одночасно і в Європі, і у США. Надбання прихильників цього руху визначалися знахідками нових проявів кольоро-пластичної виразності скла, розкриттям його технологічних можливостей, що в результаті і привело до розвитку жанру склопластики та появи поняття «авторське скло». Тоді ж скло і перестало обмежуватися рамками асортименту художньої промисловості і ремесла: в останній третині ХХ ст. художнє скло віднайшло рівноправність у системі пластичних мистецтв.

У колі творчих однодумців А. Бокотей від часів навчання у ЛДПДМ у 1960-х роках незмінно перебуває відомий львівський митець, член НСХУ **Роман Петрук**. Він вносить у свою «варварську» (за визначенням самого автора) серію зі скляних посудин-пляшок безпосередність і свіжість почуттів народного примітиву: Р. Петрук ніби намагається доторкнутися до джерел техніки виготовлення скла, яке ліпили у давнину. Відштовхуючись від нарочито грубих утилітарних форм, митець перетворює надмірну простоту, лаконізм його засобів виразності на високу художність, наповнюючи свої твори особливою теплотою, задушевністю, що так властиві народному примітиву (Композиції із серії «Варваризм»: «Посудини», 1996-1998; «3 життя посудин», 1998; «Портрет», 1999 тощо). Серйозна внутрішня заангажованість на філософське осмислення теми при відсутності зовнішньої екстравагантності і візуальних ефектів виокремлює творчість Р. Петрука у сучасному річищі склопластики.

Оригінальною стилістикою вирізняються твори члена НСХУ, співзасновника україно-американського товариства «Доля» (1989), учасника і співорганізатора всіх міжнародних симпозиу-

## 1.2. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації...

мів гутного скла у Львові, завідувача кафедри художнього скла ЛНАМ (до 2018), професора **Олеся Звіра**. Його творчість представляє експериментальну течію львівської школи скла з характерним принциповим антитрадиціоналізмом, новітнім формотворенням, відмовою від класичних утилітарно-ужиткових норм. У лаконічних умовно-фігуративних композиціях, насичених червоно-чорним, жовто-золотавим колоритом чи гамою чорно-білого, О. Звір синтезує власну уяву з дохристиянським мистецьким досвідом і містикою готичної вертикалі (композиції «День і ніч», 1999. НМУНДМ; «Червоне і чорне», «Жовте», «Двоє», «Лех», «Дещо», усі – 1999; «Хаос», 2000; «Зустріч», 2009; «Щось», 2014). Певної містичної сили надає їм зображення людського «циклопічного» ока – погляд з неосяжного простору на наше сьогодні.

У креативному пошуку нестандартного використання художнього скла перебуває і член НСХУ, випускниця ЛНАМ (1987) **Леся Мандрика**. Далекими від звичних стереотипів гутних скловиробів є її площинні композиції, що їх художниця складає зі скляних трубочок, прутиків, фрагментів кольорового листового скла, де «поруч із мотивами, які прямують до лаконічних вивірених пластичних ходів часів супрематизму і геометричного абстракціонізму, спостерігаємо несподівану інтерпретацію народних мотивів у скляних “вишиванках”, “крайках”, “рушниках”, “намистах”, а також у дивовижній серії “хрестів”»<sup>29</sup> («Зима в Карпатах», 2001; «Гуцульська корона», 2008; «Пейзаж», «Килимок», обидва – 2009; «Хрест у вінку», 2010). Рафіновано-вишуканими сприймаються і художньо-образні рішення таких її об'ємно-просторових композицій, як «Захід сонця», «Човен», «Вечір», «Ватра» (2010–2014).

Новаторською є пошуково-експериментальна творчість випускників кафедри художнього скла ЛНАМ кінця 1980–1990-х років, що мають досягнення у створенні авторського скла, чому сприяє функціонування єдиної в Україні навчально-експеримен-

<sup>29</sup> Леся Мандрика. Скло : каталог творів / вступне слово О. Голубця. Львів, 2012. С. 1.

Зоя Чегусова

---

тальної словарної печі (від 1973), яка уможливує для студентів безпосереднє виконання їхніх робіт у матеріалі. Талановиті учні А. Бокотєя та О. Звіра Р. Дмитрик, О. Принада, А. Петровський, А. Курило, О. Шевченко, І. Мацієвський, А. Гоголь, В. Тринцолін – цікаві творчі особистості середнього покоління склярів, які особливо яскраво розкривалися на міжнародних симпозіумах гутного скла, що відбувалися у Львові в 1990–2010-х роках.

Член НСХУ, лауреат премії Фонду Володимира Кузя (Торонто, Канада), колишній випускник ЛНАМ (1998), а тепер старший викладач рідної Академії **Андрій Петровський** вдало використовує свій досвід роботи майстра-склодува, здобутий у виробничій майстерні кафедри художнього скла ЛНАМ (1989–1997). Його самобутні твори, сформовані гутним методом вільного видування скла, вражають імпровізаціями, легкістю і невимушеністю силуетів, що досягається завдяки високому професійному рівню автора. Вибудовані на сполученні архітектонічних конструкцій і посудних форм, утаємничені твори А. Петровського, які ніби прийшли із забутих людством світів, набувають рис просторових об'єктів (декоративні композиції «Вежа життя», 1997; «Доріжка», 1998; «Скіфос», 2000).

Вільно рухається у просторі власних творчих ідей випускник ЛНАМ (1991), член Львівської асоціації художників-вітражистів «Вікно» **Андрій Курило**, чия творчість відзначається експериментами у гутному і вітражному склі, пошуками кольоро-пластичної виразності, образно-художніх можливостей. У декоративних посудинах і пластах 1990-х років автор використовував первісні методи оброблення художнього скла, зокрема навивання прутиків гарячого скла один на один (серія «Античний лексикон», 1998–2010).

Використовуючи лише скло ручної роботи у 2000-х роках А. Курило намагається презентувати у своїх творах вітраж, як цілком автономний вид мистецтва, незалежний від архітектури споруд. Мерехтливі площини його вітражних пластів із контрастними чи м'якими сполученнями кольорів і точно віднайденими пропорціями відзначаються незвичними за формами та утаємнченими за змістом зображеннями (пласти з серій «Таємничі

## 1.2. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації...

сфери», 2000–2004; «Народження сфер», 2000–2009; «Віденський стілець», «Марс», «Полювання на рибу», «Маска риби», усі – 1999; «Скляний страх», 2006, «Риба», 2014).

На тлі творів українських склярів в напрямках ліричної і геометричної абстракції ще більшої гостроти набуває вічна тема – краса оголеного жіночого тіла, емоційно трактована членом НСХУ, випускником ЛДІПДМ (1985) **Ігорем Мацієвським** – автором лірико-настроевих жіночих «ню» в гутній техніці із застосуванням гальванопластики (декоративні скульптури «Леді», 1996; «Спрагле тіло», 1998; «Спокуса», 1999). І поряд з ними – вирішений гранично узагальнено, вражаючий своєю цнотливістю архаїчний торс Праматері, у якому сконцентровано життєдайну силу (декоративна пластика «Мати», 1999) Справжньою творчою удачею майстра можна вважати динамічну скульптурну композицію, яку подано в стрімкому русі, «Танок» (2005, ЛЕКСФ. НМУНДМ).

З 2004 року на кафедрі художнього скла ЛНАМ було відкрито спеціалізацію «вітраж», тому для викладання запрошені художники-вітражисти – О. Янковський, В. Рижанков, О. Принада, О. Шевченко.

За звичні межі мистецтва вітража намагається вийти член НСХУ, старший викладач кафедри художнього скла ЛНАМ, який є її ж випускником (1993), **Орест Принада**. Працюючи творчо в царині архітектурного та декоративного скла, він намагається знайти нові шляхи в технологіях, спрямованих на максимальне розкриття оптичних рис скла разом з його розмаїтими фактурами.

Художньо-образними інспіраціями О. Принади в його камерних декоративних вазах є орнаментика мистецтва Трипілля, а також традиційні японські керамічні посудини. Для автора характерний дизайнерський підхід під час вирішення відточеної простої, але виразної форми кулі з двошарового скла з асоціативними пейзажними чи орнаментальними образами всередині скляних об'ємів, виконаних в авторській техніці (декоративні вази із серій «Трипілля», «Зима», «Чорне та біле», «Ландшафти», 1997–2000).

Зоя Чегусова

---

Широка амплітуда творчих проявів українських митців скла переконувала у значному злеті українського професійного декоративного мистецтва наприкінці ХХ ст. На жаль, через економічні негаразди, на початку 2000-х років було значно підірвано творчий потенціал художників-склярів, для нормальної творчої реалізації яких необхідна, передусім, наявність творчо-виробничої бази, а також регулярне проведення великомасштабних виставок, організація конкурсів, симпозіумів, створення музейних колекцій. Прикро, але доводиться констатувати закриття в Україні в нульових ХХІ ст. майже всіх заводів художнього скла, зокрема і ЛЕКСФ, де діяли унікальні скловарні печі, де протягом багатьох років створювався величезний асортимент художніх виробів, що боляче вдарило митців, які втратили можливість працювати.

Великі сподівання пов'язані з наймолодшою генерацією львівських митців, що активно завойовує позиції в сучасному мистецтві скла. Це такі «учні учнів» Андрія Бокотей, як М. Бокотей, М. Вахняк, Н. Гайдаш, В. Грабко, М. Дідик, А. Жук, Н. Звір, Л. Литвин, В. Орлов, Н. Ошур, М. Стернічук, М. Хомик, Р. Худоба, які намагаються застосовувати ще більш нетрадиційні підходи у використанні скла, які викликають захоплення своїми творчими новаціями, що продемонстрували і дві великомасштабні всеукраїнські виставки «Сучасне «мистецтво вогню» України» в Центральному будинку художника в Києві 2015 і 2018 років (куратор-координатор З. Чегусова).

Аналіз мистецтва художнього текстилю України періоду 1980–2010-х років дає змогу стверджувати, що глобалізація, як це не парадоксально, навпаки підштовхнула українських художників в галузі професійного декоративного мистецтва до використання національно самобутніх засобів художньої виразності. Аргументованим доказом цього є особливе зацікавлення митців художнього текстилю України на зламі ХХ–ХХІ ст. У творчому переосмисленні прадавніх геометричних орнаментів, посилення їхнього інтересу до преісторичного, так званого «мистецтва першоелементів», «мистецтва елементарних стихій».

У сучасному авторському текстилі, для якого характерним є новаторське формотворення, актуальними залишаються гео-

## 1.2. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації...

метричні мотиви і образи праслов'ян, що співвідносилися з космосом, були земними і небесними символами-знаками, сповненими глибокого сакрального змісту. Українські митці незмінно використовують такі давні символи, як «коло» – символ абсолютної завершеності в дохристиянському культі сонця, символ вічності, бо у кола немає ні початку, ні кінця (Н. Борисенко. Гобелен «Коло», 2011); «ромб» – орнаментальний мотив, який ще в епоху неоліту став ідеограмою родючості і плодючості на землі (Л. Жоголь. Ліжник «Червоні ромби», 1975); «квадрат» – знак матеріального світу, що складається з чотирьох стихій, відповідних чотирьом сторонам світу (В. Ганкевич. Гобелен «Квадрат», 2006); «спіраль» – знак зародження нового життя (Л. Нагорна. Шалик «Трипільські спіралі», 2003) тощо.

Особливо у стилізованих геометрично-абстрактних композиціях гобеленів та ліжників випускників львівської школи художнього текстилю зазвичай талановито передається характерне для українців поетичне світовідчуття. Красою карпатських краєвидів не раз надихалась **Галина Забашта**, яка здобувала вищу освіту у Львівському державному інституті прикладного і декоративного мистецтва (ЛДІПДМ), а тепер – доцент факультету Художнього текстилю і моделювання костюма (ХТМК) Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука (КДАДПМД) і впродовж десятиліть залишається київською художницею. З найстаріших лінійних орнаментів-знаків і символів води, дощу, землі, якими є «лінія», «смуга», «безкінечник», «зигзаг», «хвиля» нею створено виразну горизонтально видовжену композицію ліжника «Гори і вода» (2001), що вирізняється своєю рафінованою естетикою мінімалізму і довершеністю виконання.

До першоджерел українського мистецтва, його інформаційних глибин, що гармонійно поєднуються із сучасним художнім мисленням, звертається талановита львівська, а з 2000 року вже київська, художниця текстилю – доцент факультету ХТМК КДАДПМД **Наталія Дяченко-Забашта**.

Керована внутрішньою духовною потребою, художниця постійно повертається до мистецьких мотивів Трипілля. Компо-

Зоя Чегусова

---

зиційна структура її гармонійних у кольорі гобеленів – зазвичай неяскравих, неконтрастних, де превалюють графічні засоби виразності, – насичені ритмічністю лінійних символів і знаків, що асоціюються з трипільською керамікою, традиційною писанкою, орнаментами українських килимів (гобелени «Безгоміння», «Праприсутність», 1990). Художниця прагне досягнути погляд на Всесвіт давніх майстрів, у яких не було поділу на реальне і вигадане, природне і надприродне, мистецтво і ремесло. Вона намагається заглибитися у світи, що повертають до архаїчного синкретизму, де невіддільними є свідомість і матерія, дух і тіло, природа і людина.

Водночас очевидно, що, з одного боку, для професійних митців геометричний орнамент є найважливішим інструментарієм моделювання образів нової, суб'єктивної реальності, який допомагає уявити те, що недоступне в дійсності. З іншого боку, у творах сучасних митців семантика давніх символів здебільшого втрачається, і частіше вони постають лише як виразні орнаментальні мотиви. Свідченням цьому певною мірою є ліжник Н. Дяченко-Забашти «Забавки» (2003), у якому мисткиня скоріше грає, бавиться зображеннями найдавніших геометричних мотивів писанки – такими, як «точка», «кружок», «безкінечник», «павучок» тощо.

Таким чином, українські художники все глибше осягають безмежні виражальні можливості прадавнього геометричного орнаменту, основи його художньо-формальної організації на площині. Вище згадані мистецькі твори, що наповнені гармонійним сполученням архаїчності та новаторства, свідчать про належність наших митців до українського культурного коду, про їх закоріненість у глибини національної культури. Застосування різноманітних форм давньоукраїнського геометричного орнаменту в художньому текстилі, як і загалом в сучасному професійному декоративному мистецтві України, залишається актуальною мистецькою практикою.

Провідні українські майстри мистецтва тканини в означений період також вражають розмаїттям прикладів геометричної та ліричної абстракції, образність якої базується суто на кольорі,



## 1.2. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації...

---

формі, лінії чи фактурі. Можна засвідчити зорієнтованість багатьох представників львівської школи, які працюють на зламі ХХ–ХХІ ст. У різних містах України, на сферу гранично відсторонених геометричних композицій в традиціях класичного модернізму, що складають основу сучасних, зазвичай масштабних за розмірами нефігуративних гобеленів, декоративних панно в техніці розпису на тканині, експериментальних текстильних панно, тобто авторських рукотворних виробів, розрахованих на інтер'єрне, виставкове, музейне середовище (гобелени: М. Шеремета «Білий бескид», 2002; Г. Попова «Проникнення», 2003; О. Ковач «Сонячний день», 2004; Т. Ядчук-Богомазова «Віддзеркалення», 2004; В. Андріяшко «Голгофа», 2007; О. Парута-Вітрук «Дерев осіння гра», 2011; О. Ковач «Травень», 2012; О. Левадний «Віддзеркалена присутність», 2012–2013; М. Базак «Піраміда», О. Маріно «Звуки джамбе» – обидва 2013; розписні панно на тканині: Н. Максимова диптих «Віддзеркалення у піску», 2003; М. Кирницька «Відчуття життя», 2004; Г. Попова диптих «Два береги», 2004; С. Бурак поліптих «Вода», 2007; Н. Гронська «Молитва», 2010; М. Фізер «ТРИєдиний світ», М. Кирницька диптих «Святкує літо», обидва – 2013). Водночас, як найбільш усталену форму в текстильному мистецтві у 2000-х роках представники львівської школи презентують гобелен.

Особливо з кінця 1980-х років спостерігаємо активніший потяг професійних майстрів гобелена до експерименту в цій царині, до пошуку нових технологічних прийомів, незвичних образних рішень, які сприяють руйнуванню канонів, але не загрожують українському текстилю «втратою етносу».

Утім, активне експериментування в царині художнього текстилю в кінці 1980-х років не завадило народному мистецтву бути джерелом національної самоідентифікації в протистоянні офіційній ідеологічній програмі радянського мистецтва, даючи ґрунт для подальшої модернізації, еволюції формотворення, і, зрештою, перетворилася на багатий вербальний матеріал для глибоко асоціативного символічного мистецтва. Народний текстиль для сучасного гобелена як жанру декоративного мистецтва був тоді і залишається своєрідною матрицею з власною

Зоя Чегусова

---

програмою ткацтва і як техніки, і як композиційної структури, що наділена своїми принципами організації ритму, кольору, орнаменту, що яскраво доводять твори високопрофесійних майстрів гобелена Н. Борисенко, М. Базак, Л. Борисенко, О. Риботицької, О. Парути-Вітрук, В. Ганкевич, Т. Печенюк, С. Бурак, Г. Кусько, З. Шульги, М. Шеремети, О. Куци, О. Ковальчука та інших. Усіх їх об'єднує те, що вони в різні роки періоду 1970–1990-х здобували освіту у ЛДІПДМ, і, безперечно, залишаються носіями традицій саме львівської школи. Славетний Львівський інститут, а від 1994 року Львівська академія мистецтв (ЛНАМ) і від 2000-го року – Львівська національна академія мистецтв має свої особливості, що пов'язані з історичним розвитком. Львівська професійна школа мистецтва в різних іпостасях завжди мала увиразнений вектор етнічної і національної ідентичності.

Загалом на зламі ХХ–ХХІ ст. гобелен набуває ще більшого значення серед інших видів мистецтва України, завдячуючи витонченій образній виразності і активному емоційно-настроявочому спрямуванню.

Оригінальні фігуративні композиції з широкою палітрою сюжетів і мотивів, абстрактні ткані твори з різноманітною фактурною розробкою і тонкою градацією кольорів – все це зумовлює великий успіх українського гобелена на вітчизняних і зарубіжних виставках.

Значним поглибленням новаційних та інноваційних тенденцій вирізняється художній авторський текстиль на початку ХХІ ст., коли спостерігаємо активний пошук нових виражальних можливостей мистецтва тканини, виходячи з її іманентних рис: структури, фактури, фізичних властивостей волокна. Текстиль акумулює також незвичні для цієї галузі матеріали та техніки, завдяки чому зазнає значних змін образна система творів<sup>30</sup>. У міжнародній практиці ці процеси отримали такі назви як «рух мистецтва тканини», «новий текстиль», «текстильний мейнстрім» та ін. Серед усіх видів декоративної творчості

---

<sup>30</sup> Кусько Г. Рух мистецтва тканини в Україні. Художній текстиль. Львівська школа : альбом / укладач Т. Печенюк. Львів : ЛАМ-Поллі, 1998. 159 с.

## 1.2. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації...

«емансипований», «новий текстиль», якому притаманні великий креативний заряд та висока естетична цінність, виявився вже у 1990-х роках у мистецькому авангарді<sup>31</sup>.

У цей період професійний художній текстиль України переживає складні образно-пластичні та технологічні трансформації в різних видах новітнього текстилю, основною рисою якого є утвердження неоавангардних форм, які органічно лягають в контекст формотворення сучасної художньої тканини загалом. Разом з існуванням таких традиційних жанрів як гобелен, розпис на тканині, батик активно поширюються такі як колаж, різного роду абстракції, зокрема у вигляді площинних панно і об'ємно-просторових конструкцій, а також асамбляжі, інсталяції, хоча у значно трансформованому вигляді порівняно з європейськими: на зламі ХХ–ХХІ ст. український авторський текстиль залишається мистецтвом переконаних художників-ліриків, на території якого немає місця епатажу та інфернальним силам.

У цей період українські художники-текстильники виявляють посилений інтерес до інтенцій майстрів класичного авангарду в техніці колажу: віддають перевагу естетичним можливостям полісемантичного колажу, які водночас з європейськими і американськими авангардистами на початку ХХ ст. відкривав і розширяв Казимир Малевич.

Саме «колажний простір» дає змогу новому мистецтву професійного текстилю відійти від проблеми відображення реальності, натомість допомагає створювати її нову суб'єктивну якість. Взагалі в колажному просторі можуть гармонійно співіснувати форми й образи, що не мають ніяких аналогій з дійсністю: їх вибір обумовлює створення багатозначного смислового середовища<sup>32</sup>.

Колажні спроби Соні Делоне і Любові Попової, як і спадщина Олександри Екстер, Євгенії Прибильської, Ганни Собачко-Шостак – жінок-художниць, які вписали блискучі сторінки у світову

<sup>31</sup> Кусько Г. Сучасний український текстиль : еволюція, досвід, перспективи. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. Чис. 1 (25). С. 113–118.

<sup>32</sup> Печенюк Т. Художній текстиль – реальність українського мистецького простору. Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю : каталог виставки / упоряд. З. Чегусова. Київ : НСХУ, 2008. С. 9.

Зоя Чегусова

художню культуру, набувають розвитку в неординарних сучасних вишивках – творах в голковій техніці і шитті таких українських високопрофесійних текстильників, як Н. Борисенко (диптих «Запрошення до Раю», «Птахи прилетіли», 2010; «Чорнобіла», 2013), Т. Кисельова («Зроблено в Україні», 2004; «Три виміри ностальгії», 2007; «Пастораль», 2008; «Оберіг», 2013), Л. Борисенко («Зустріч», 2003; «Дотик», 2010; «Співаюча чаша», 2013), Олексій Мороз («Сюжет», 2004; «Джаз», 2005; «Баркарола», 2007; диптих «Схід-Захід», 2010.; диптих «Час спливає, 2013).

Колажний принцип складає основу низки високохудожніх текстильних творів у різноманітних техніках декорування тканини: текстильного фотоколажу Н. Шимін («На згадку з найкращими побажаннями», 2004; «Хроніки», 2006), колажних панно Н. Максимової («Слово, що спадає», 2002; «Артефакти», 2006); Т. Печенюк («За завісою почуттів», 2007); І. Кіршиної («Трійця», 2003; «Едем», 2004; «Загублений Рай», «Сон» – обидва 2013), М. Кирницької («Квітка, що танцює», 2003), М. Соколової «Листівка з минулого», 2013).

На повну силу своїх засобів виразності колажний простір працює і в асоціативно-образних гобеленах таких знамих українських художників, як О. Парута-Вітрук («Сонячні птахи», 2004; «Решето Всесвіту», 2006; «Гудзик у квадраті», 2005; «Залишки інформації», 2011; триптих «Надія», 2013), О. Риботицька («Зародження орнаменту», «Життя одної грушки» – обидва 2009; «Серпанок», 2013), М. Базак (диптих «Осінь дорога, 2005), О. Ковач («Сонячний дощ», 2004; «Зоряна ніч», 2005; «Зелена зона», 2006; «День і ніч», 2009), Т. Печенюк («За завісою ахроматизму», 2007; диптих «Час збирати каміння», 2010), О. Маріно («Полювання на перламутр», 2004; «Всесвіт», «Червона рута» – обидва 2010; «Енергія благополуччя», 2013), В. Ганкевич («12», 2006), Л. Квасниця («Мереживо твоїх думок», 2007), І. Шостак-Орлова (диптих «Мовчання. Пробудження», 1999–2001; «Знайнеш свою весну», 2010), які композиційно і художньо-образно теж вирішено за принципом полісемантичного колажу.

На початку ХХІ ст. твори мистецтва тканини стрімко виходять за межі двомірної площини, перетворюючись усе більше

## 1.2. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації...

на скульптурну пластику та різноманітні об'ємно-просторові композиції, нерідко запозичуючи до своєї палітри нарівні з текстильними і нетрадиційні для тканини матеріали, зокрема папір, дерево, метал. Це сприяє утвердженню в українському художньому текстилі такої мистецької форми творчого самовираження, як асамбляж (фр. *assemblage* – з'єднання, складання, монтаж), що передбачає використання об'ємних деталей і окремих утилітарних речей, які можна компонувати як на площині картини-панно, так і в просторі (О. Маріно «Збирання золотого дощу», 2007; Л. Борисенко «Шлях», 2007; Н. Шимін «Пам'ятник рукам, які не крадуть», 2009; О. Парута-Вітрук «Після дощу», 2013). Застосовані митцями в цих асамбляжах такі «готові об'єкти» (*ready-made*) як миска, рукавички, дитячі шкіряні столи, дерев'яна конструкція у вигляді драбини, корки від пляшок, вже не сприймаються утилітарними побутовими предметами: опиняючись в особливій естетичній ситуації, вони стають основою новостворених арт-об'єктів.

Спорідненою з поняттям «асамбляж» у мистецтві тканини є й інша інноваційна форма сучасних текстильних творів – «інсталяція» (англ. *installation* – розміщення, установлювання, монтаж), що теж входить в категорію просторових композицій, вибудованих чи зібраних (змонтованих) з різноманітних речей як зроблених руками художника, так і готових промислових предметів, узятих автором з повсякденного побуту. Головною художньою метою інсталяції є створення у певній частині виставкової експозиції особливого образно-змістовного простору, у якому, за рахунок нових контекстів і нетривіальних синтактичних та композиційних рішень, утворюється унікальне багатовимірне семантичне поле<sup>33</sup>. Саме з цією метою професійні майстри «нитки і тканини» у своїх інсталяціях нерідко компонують так звані «реабілітовані артефакти» – старовинні тканини і фрагменти народного одягу минулих часів, або використовують вторинні текстильні матеріали, а також такі предмети «не-мистецтва», як по-

<sup>33</sup> Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. Москва : РОССПЭН, 2003. С. 202.

Зоя Чегусова

літиленова плівка, папір, гілки дерев, наділяючи їх художньою цінністю і особливою образністю (Н. Пікуш «Гойдалка», Н. Гронська «Календар», О. Тіменик «Обіцянки» – усі 2004; Л. Нагорна, В. Тимченко, Н. Костецька «Сон. Українська ноша»; Н. Гронська «Ліс для уяви», А. Шнайдер «Океан неба» – усі 2007; О. Петрашук-Гинга «Де ж той лелека?», 2010; Н. Шимін «Пам'ятник вузлику на пам'ять», 2011).

Ще стрімкіше розвивається мистецтво художнього текстилю в Україні 2000–2010-х років: воно значно розширює свій художньо-стилістичний діапазон, розкриває несподівані властивості традиційних матеріалів, збагачується новими оригінальними засобами виразності, демонструючи різноманітні підходи до втілення образно-пластичних ідей у творах таких талановитих сучасних майстрів як Н. та Л. Борисенки, Н. Пікуш, М. Базак, Т. Кисельова, Л. Жоголь, Н. Гронська, О. Мороз, М. Кирницька, І. Семесюк, Л. Довженко, В. Андріяшко, О. Маріно, Т. Мисковець, Г. Забашта, Н. Дяченко-Забашта, О. Потієвська, Л. Майданець, Л. Тесленко-Пономаренко, Г. Дюговська (Київ); О. Парута-Вітрук, О. Риботицька, В. Ганкевич, Н. Шимін, Т. Печенюк, М. та І. Токар, С. Бурак, О. І. М. Тіменники, Л. Квасниця, І. Данилів-Флінта, Н. Кука, З. Шульга (Львів); Б. Губаль (Івано-Франківськ); Олекс. І. та Ол. Левадні (Полтава), Т. Лукашевич (Рівне); А. Шнайдер, О. Ковач (Херсон); А. Попова, Т. Ядчук-Богомазова (Луцьк); І. Шостак-Орлова, О. Ковальчук (Вінниця), Н. Максимова (Донецьк), Л. Шилімова-Ганзенко та С. Шилімов (Черкаси), М. Чурлу (Сімферополь, АР Крим); В. Роєнко-Сімпсон (США) та багато інших.

Український «рух мистецтва тканини» через нетривалий час побутування на наших теренах накопичує власний досвід, продукуючи сміливі і неупереджені ідеї. Водночас новітній текстиль аж ніяк не розвивається в запереченні традиційного чи у відокремленні від нього<sup>34</sup>. Невпинне прагнення митців до творчого експерименту в гобеленах, панно, об'ємно-просторових ком-

<sup>34</sup> Печенюк Т. Художній текстиль – реальність українського мистецького простору... С. 11.

## 1.2. Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації...

---

позиціях у таких традиційних техниках, як ткацтво, вишивка, повсть, валяння, батик, колаж, аплікація і у відносно нових для українців, як черпаний папір, печворк, квілт, засвідчило подальший розвиток цього виду декоративного мистецтва, що здобуває все більше визнання на міжнародних виставках, конкурсах, симпозіумах.

Надзвичайно важливо, що українське мистецтво тканини стверджує себе на позиціях справжнього новочасного візуального мистецтва з вирішенням досить серйозних образно-пластичних завдань, розвиваючись у руслі художніх ідей сучасності і нарівні з іншими видами мистецтва в стилях постмодернізму, неоавангарду, романтичного реалізму. Він об'єднує риси як монументальності, так і образотворчості, переймаючи формально-стилістичні засоби і живопису, і графіки, активно реагуючи на новітні тенденції вітчизняного та світового мистецтва початку ХХІ ст.

Дослідження даної проблематики впродовж трьох десятиліть дає змогу авторці розвідки на тему «Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації (кераміка скло, текстиль): шляхи розвитку» зробити такі висновки.

Треба віддати належне, що завдяки глобалізаційним тенденціям українські художники здобули можливість інтерактивної участі у процесі становлення світового сучасного мистецтва. Спілкування, взаємопізнання творчості один одного сприяє зближенню народів, розширенню їхніх культурних контактів. Беручи участь у найпрестижніших міжнародних біенале, конкурсах, симпозіумах, наші майстри професійної кераміки, скла, текстилю незмінно продукують оригінальні мистецькі ідеї. Високий рівень виконавчої майстерності та творчої свободи в залученні художніх засобів виразності свідчить про багатоманітний розвиток професійного декоративного мистецтва України, яке пережило значні образно-пластичні трансформації за доби глобалізації.

Визнаємо, що глобалізація на культурних теренах України, попри усі побоювання її негативних наслідків, як це не парадоксально, породжує зворотний процес, а саме – «підштовхує»

Зоя Чегусова

---

українських митців до національної ідентифікації, спрямовує до пошуків архетипів своєї культури, повертає до національної культурної спадщини, стимулює збереження національної самобутності. Тому ситуація, що склалася для мистецтва нашої країни, може бути сприйнята не так уже й песимістично. Відзначимо, що ті автори, які провадять у своїй творчості діалоги з народним мистецтвом, усвідомлюючи, що саме така форма співбесіди з етнокультурою була властива всім засновникам класичного авангарду, особливо переконливо дають відчуття, що саме з культурного спадку і національних традицій виникають і в професійній кераміці, і в склі, і в текстилі паростки найяскравішого, які наші митці презентують на міжнародних імпрезах. Тому входження українського мистецтва в добу глобалізації у світовий контекст не викликає небезпеки розчинення в ньому. Наше вітчизняне мистецтво сприймається природним у контексті загальноєвропейських художніх процесів. Завдяки участі у міжнародних виставках-конкурсах, воно здобуло статус, якого раніше не мало, а саме: як частки культури загальноєвропейської, засвідчуючи, що сучасне українське мистецтво кераміки і гутництва, а також новаторське нетрадиційне мистецтво тканини причетні до світових, а, отже, – до універсальних мистецьких критеріїв. А це дає підстави сподіватися на їхнє подальше гарантоване майбутнє.

Бурхливий розвиток декоративного мистецтва України в період 1980–2010-х років дає змогу стверджувати, що опанування сучасними художниками-прикладниками світового художнього досвіду, інтенсивний розвиток в Україні новаторського формотворення в руслі загальноєвропейського художнього процесу відбувається на тлі шанобливого ставлення українських митців до історичних традицій національного образотворення.



*Галина Істоміна*

### **1.3. СУЧАСНЕ НАРОДНЕ І ПРОФЕСІЙНЕ МИСТЕЦТВО КЕРАМІКИ В УКРАЇНІ В ПОСТРАДЯНСЬКИЙ ПЕРІОД: глобалізація і впливи**

Розвиток художньої культури кінця ХХ – початку ХХІ ст., зумовлений процесом глобалізації, зводиться, на думку багатьох дослідників, до двох основних тенденцій. З одного боку, зіткнувшись з негативними наслідками глобалізації, художня культура вимушена була активізувати механізми критичної рефлексії, а з іншого – вирішувати проблеми мистецького діалогу та інтеграції, освоювати мову міжкультурної комунікації.

Авторська кераміка України ХХІ ст. в першу чергу відзначається різноманіттям стилів. Полістилізм виражений в творчості українських керамістів набагато яскравіше ніж у європейських колег, не кажучи вже про північно-східних сусідів. Серед причин такої ситуації в українському мистецькому середовищі можна назвати: по-перше, інтенсивну інтеграцію керамістів у світовий та, зокрема, європейський простір; по-друге, активне звернення художників до народних традицій; по-третє, специфічний вплив «соцреалізму» на творчість пострадянських митців. Професія художника-кераміста – чи не найбагатогранніша адже вимагає знання і з історії мистецтва, і з графіки, зі скульптури, з живопису, з гончарства, з технології виготовлення та випалу глиняних творів, філософського світогляду і глибоких знань людської природи. У процес глобалізації активно і вдало як за стилістикою, так і за змістом вливаються роботи **Олеси Дворак-Галік**

Галина Істоміна

---

(м. Київ). Близькі до народного мистецтва за кольором, вони все ж належать більшою мірою до концептуального напрямку сучасної кераміки.

Олеся народилася в Ужгороді на Закарпатті. Прагнення малювати було великим, і юна художниця після закінчення дев'ятого класу вступила в Ужгородське училище прикладного мистецтва на відділення художньої кераміки. Визначну роль у формуванні творчої особистості відіграли педагоги Людмила Аверкієва, Павло Балла та Надія Дідик.

Згодом Олеся вступила до Львівської академії мистецтв на кафедру художньої кераміки, де і навчалася з 1996 до 2002 року. У своїх творах Олеся формує індивідуальний стиль, наближений до концептуалізму. Художниця створює арт-об'єкти, не пов'язані з ужитковим напрямом. Її витворам притаманна експресія – цього досягає завдяки незвичним формам, декоруванню та різнофактурності. Вона застосовує геометричну та фітоморфну орнаменту, активно користується кольором.

Творчий доробок складають інсталяційні композиції, скульптурна кераміка та садово-паркові скульптури. Доповненням до глини слугують полотно, дерево, метал, пластик та інші матеріали. Олеся Дворак-Галік працює з розписами (поливи), рельєфом (пластично-фактурний декор), застосовує як традиційні, так і авторські техніки.

Термін «інсталяція» походить від *to install* (з англ. – встановлювати, розміщувати, монтувати), що певною мірою пояснює технічні аспекти її виготовлення. «Інсталяція – це просторова композиція, побудована чи зібрана (змонтована) з найрізноманітніших матеріалів і форм, як створених художником, так і взятих у готовому вигляді (предметів домашнього побуту, промислових приладів чи конструкцій одягу, іграшок, природних об'єктів, фрагментів текстової і візуальної інформації тощо)». У неординарних комбінаціях, представлені в інсталяції речі звільняються від своєї утилітарності, набувають символічної функції: зміна соціокультурного контексту призводить до трансформації змісту, обумовлює гру значень, викликає множинність можливих трактувань.

### 1.3. Сучасне народне і професійне мистецтво кераміки в Україні...

---

Як певний окремих мистецький об'єкт інсталяція утвердилася в західній культурі в 1960–1970-х роках. У сучасному мистецтвознавстві походження явища «інсталяції» пов'язують із принципом інтеракції, процесом створення об'єктно-орієнтованого продукту або «об'єкта в просторі», який включає складні мультимодальні інтерфейси для відстеження матеріальної взаємодії відвідувачів з висловлюваннями мистців.

Як глядач людина фізично входить у простір інсталяції і піддається поєднанню сенсорного, естетичного і психологічного переживання. За визначенням американських дослідників Т. Шолте і Дж. Вортона, усередині цього простору може відбуватися що завгодно: покази, шум і рух машин, накопичення незліченних предметів, запахів або інших відчуттів та інше. Такі слова, як «театральний», «захоплюючий» або «експериментальний» часто використовуються для того, щоб показати намір митця створити загальне враження від виставки. Оскільки все можливо в інсталяції, включаючи як матеріали, так і техніки, що використані і призначені для отримання досвіду, неможливо дати однозначного визначення поняттю «інсталяція». Наступною особливістю цієї форми сучасного мистецтва є тривимірність. Так, український мистецтвознавець К. Станіславська наголошує на тому, що інсталяція – це простір, організований за волею митця, який для глядача видається спробою створення іншої, відмінної від повсякденної, реальності – нехай навіть на обмеженій, спеціально відведеній для цього території. На думку дослідниці, в інсталяції «художник намагається компенсувати втрату мистецтвом храмового простору, який у XXI столітті був замінений на простір виставковий, що належить певній інституції (музею, галереї); він заявляє про свою незалежність від цих інституцій, створює власний експозиційний контекст»<sup>1</sup>. Мистець, звертаючись до форми інсталяції, реалізує не лише традиційне завдання виразної організації простору, а й вносить у візуальне мистецтво категорії, зазвичай йому недоступні, – оповідальність, процесу-

---

<sup>1</sup> Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Вид. друге, перероб. і доп. Київ : НАККІМ, 2016. 352 с.

Галина Істоміна

---

альність та часову тривалість, темпоральність (інсталяція доступна лише обмежений час і вимагає паломництва глядача у певний простір).

Метою значної частини інсталяцій є намагання зробити мистецтво більш доступним для різних аудиторій, подібний акт творчості виставляється в найрізноманітніших місцях. Інтерактивний характер більшої частини арт-інсталяцій робить їх універсальними й динамічними. Щоразу, коли вона виставляється в іншому місці, інсталяція змінюється залежно від навколишнього середовища.

Художницю-кераміста надихає природа, а для створення абстрактних інсталяцій та різноманітних арт-об'єктів вона використовує відходи металу, дерева та інших матеріалів. Авторка іноді ідеї замальовує в ескізах, але бувають задуми, які виношує місяцями: їх втілює в скульптуру на емоційному рівні без ескізів та розрахунків – тільки інтуїтивне ліплення та повна свобода. Мисткиня – авторка багатьох кураторських проєктів, започаткованих та реалізованих з 1998 до 2019 року. Зокрема, Олеся стала співзасновницею фестивалю «Сучасна кераміка в урбаністичному просторі» – першого проєкту, що заклав фундамент нині міжнародного щорічного Всеукраїнського фестивалю сучасної кераміки «ЦеГлина» (від 2013 року).

У серпні 2016 року Олеся спільно з колегами відкрила новий унікальний для України мистецький простір – галерею ЦеГлина-Арт, у якій українські художники мали змогу демонструвати сучасну малу керамічну пластику і скульптуру, інтерактивні твори. На виставці також були представлені керамічні роботи, які люди з вадами зору могли відчутти на дотик. Учасниками проєкту «ЦеГлина – 2016» були: Бараннік Аліса, Береза Ігор, Білокінь Дмитро, Бланк Олена, Богачкова Наталія, Войтович Юрій, Галенко Марко, Галенко Сергій, Гібаленко Світлана, Дворак-Галік Олеся, Друль Ганна, Ейнікіте-Наркявічене Егле (Литва), Згуро Олександра, Ісупова Неллі, Касперський Мачій (Польща), Кириченко Андрій, Корн Беата, Лебедкіна Олександра, Леонтьєв В'ячеслав, Марко Ірина, Міміношвілі Гія, Міронова Яніна, Мірошніченко Олександр, Мусатов Юрій, Овчарик Володимир, Пасічна Світла-

### 1.3. Сучасне народне і професійне мистецтво кераміки в Україні...

---

на, Попова Ната, Портнова Ліза, Радько Сергій, Розпондек Кшиштоф (Польща), Фізер Іван, Фукуока Юрі (Японія), Хижинський Володимир, Ярошевич Уляна.

2018 року на фестивалі сучасного мистецтва «ЦеГлина 2018» глядачі побачили роботи провідних і молодих українських керамістів: Береженко Марти, Вахняк Маріанни, Войтовича Юрія, Гібаленко Світлани, Друль Ганни, Дворак-Галік Олесі, Жарікової Юлії, Ісупової Неллі, Ільїнського Андрія, Корн Беати, Кузьменко Марії, Колиняк Софії-Юстини, Леонтєва Станіслава та Стасенко Ганни, Лебедкіна Олександра, Міміношвілі Гії, Мірошниченко Олександра, Мусатова Юрія, Пильник Ольги, Попової Нати, Портнової Єлизавети, Павлишин-Святун Тетяни, Присяжнюк Артема, Суховолець Марії, Симкович Аліни, Хижинського Володимира.

Незмінним завданням проекту була демонстрація сучасного розвитку української художньої кераміки, формування інтересу до керамічного мистецтва та популяризація творчості художників.

17 травня 2019 року на території галереї «ЦеГлинаАрт» відбулося відкриття фестивалю сучасного мистецтва «ЦеГлина 2019». Фестиваль відбувся за підтримки Посольства України в Анкарі (Туреччина), ГО Конгресу Активістів Культури та завдяки самоорганізації кола однодумців. Організатором фестивалю стала керамістка Олеся Дворак-Галік. 2019 року на фестивалі було представлено результати напрацювань митців, науковців та критиків, що започаткували дискурс про місце експериментальної кераміки у мистецькому середовищі сучасної України.

Кераміка, яка була створена для візуальної частини фестивалю, давно вийшла за межі класичного декоративно-прикладного мистецтва і стала інструментом для вираження сучасного постмодерного мистецтва. Історія цього процесу триває. «ЦеГлина» стала місцем єднання спільноти митців-експериментаторів, які у синергії створили цікаву і наповнену новаторськими ідеями виставку.

«Синергія» – проект, що об'єднує експерименти з матеріалами, різноманітні антропоморфні та антропоцентричні теми.

Галина Істоміна

---

У травні 2019 року фестиваль об'єднав митців з України, Туреччини та Білорусі.

Традиційно, спеціально до фестивалю, створені інтерактивні роботи, модулі, що здатні змінюватися не руйнуючись, станкові керамічні скульптури, керамічні пласти та об'єми.

Провідна об'єднавча ідея фестивалю була втілена в роботі турецького мистця Хасана Нумана Сучаглара – «Зруйнований будинок всередині мене», що проголошує руйнацію особистості на одинці. Такий вибір зумовлено рішенням закликати до єднання та синергії, для якісно нового рівня творення. Фестиваль «ЦеГлина» відбувається з 2013 року та об'єднує понад 100 українських митців та шанувальників сучасного керамічного мистецтва.

Художниця Олеся Дворак-Галік продовжує генерувати ідеї та згуртовувати навколо себе професіоналів-одномумців і поціновувачів мистецтва кераміки. У планах – нові проекти, співпраця з Національним музеєм українського декоративного мистецтва та міжнародний культурний обмін.

Авторка – учасниця близько 30 художніх виставок в Україні та за кордоном. Серед них вирізняється персональна виставка нав'язана відвідуванням Мексики – «В ритмі сонця» у Музеї сучасного мистецтва України (2012). Брала художниця участь і в інших престижних виставках: Великий скульптурний салон (2015), CORPUSCULUM I (Київ, 2015), Paris Design Week (Париж, 2016), Berliner Liste (Берлін, 2017), CORPUSCULUM II (Київ, 2017), VII Всеукраїнське трієнале скульптури (Київ, 2017), Фестивалі сучасної кераміки «ЦеГлина», Kyiv Art Week (2018, 2019), II Всеукраїнська виставка «Сучасне мистецтво вогню України. Кераміка, скло, метал» (Київ, 2018), «iFashion-Art» (Київ, 2018).

15 листопада 2018 року в Києві в рамках проекту Women's.Art. Now у галереї «ЦеГлинаАрт» відкрилася виставка сучасного жіночого мистецтва кераміки «Подих вогню». Олеся Дворак-Галік була організаторкою проекту разом із Іриною Акімовою та Анастасією Гончаренко.

Арт-проект «Подих вогню» – це виставка сучасного керамічного мистецтва, що презентує інтерпретацію традиційних образів та пошук нових ідей та сюжетів. Виставка представи-

### 1.3. Сучасне народне і професійне мистецтво кераміки в Україні...

---

ла роботи: Ганни Друль (Львів), Ірини Марко (Львів), Катерини Калініної (Київ), Лесі Падун (Полонне), Людмили Давиденко (Львів), Марини Гандиш (Львів), Марії Лігічевської (Київ), Марти Береженко (Запоріжжя), Надії Отряжої (Дніпро), Нати Попової (Ужгород), Неллі Ісупової (Київ), Олександри Лебедкіної (Київ), Олесі Дворак-Галік (Київ), Олі Пильник (Львів), Орести Гураль (Львів), Світлани Гібаленко (Київ), Тамари Берези (Львів), Тетяни Святун-Павлишин (Львів), Уляни Ярошевич (Львів), Яніни Міронової (Вроцлав, Польща).

Твори Олесі Дворак-Галік важко віднести до якогось одного стильового напрямку. Роботи художниці зберігаються в колекціях музеїв Севастополя, Опішного, Києва, а також у приватних збірках в Україні та за кордоном.

7 липня 2019 року у Києві в Ceramic Creative Studio відкрилася колективна виставка сучасної порцелянової пластики «Just Porcelain». В експозиції було показано 30 порцелянових робіт авторства китайської художниці Но Lam, Suzanne з Гон-Конгу та українських митців – Юрія Мусатова, Аліки Малоног, Тетяни Забеліної, Наталії Зубань, Катерини Калініної та Олесі Дворак-Галік.

10 жовтня 2019 року в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва відкрилася виставка «Зооморфна пластика», кураторами якої були Олеся Дворак-Галік разом із завідувачкою відділу науково-фондової роботи НМУНДМ Іриною Бекетовою. Вони хотіли показати, чим живуть художники-керамісти, як звертаються вони до теми зооморфної кераміки, чи ліплять звірів, як наслідують традиційні зображення і як це відбувається на сучасному етапі. Тому НМУНДМ спільно з «ЦеГлинаАрт» організував виставку ZOO-ZOOM. Цей проект вони готували понад півтора року, запросивши художників з усієї України. У результаті понад 60 художників-керамістів взяли участь у проекті. Ірина Бекетова слушно зазначила, що виставка показує, як сучасні митці відходять від традиційного мистецтва. Лише декілька окремих художників представили роботи у традиційній техніці.

Яскравим прикладом вдалих глобалізаційних процесів є творчість грузинського художника-кераміста Гії Міміношвілі, який

уже понад 20 років живе і працює в Україні. Упродовж цих років він незмінно бере участь у всеукраїнських та міжнародних виставках художньої кераміки, співпрацює з мистецькими галереями столиці. Особливо плідною і постійною стала співпраця митця з галереєю «ЦеГлинаАрт» від заснування і до сьогодні.

Його творчість багатогранна, адже, за визначенням художника, об'єктом мистецтва є «все, що існує». Сучасне мистецтво не має обмежень у стилістиці. Народився художник 1958 року в м. Тбілісі в Грузії. Там же здобув і художню освіту – 1983 року. Гія Міміношвілі закінчив Тбіліську академію мистецтв, факультет декоративно-прикладного мистецтва, відділ монументальної кераміки. Від початку навчання до художника прийшло розуміння, що напрям декоративно-прикладного мистецтва містить в собі і живопис, і скульптуру, і певні тектонічні, архітектурні знання. А вже на третьому курсі був розподіл на монументальне і декоративно-прикладне мистецтво. Гія обрав монументалізм. На думку художника, йому дуже поталанило з викладачами, він потрапив в добрі руки, адже лекції з архітектури читав головний архітектор міста, який доступно доносив молодим митцям знання про урбаністичне середовище, як його організовувати, як знайти в ньому місце для твору мистецтва.

З 1993 року Гія Міміношвілі живе і працює в Києві. Коли художник потрапив до українського мистецького середовища, то, попри всі відмінності, легко адаптувався в ньому, адже академічна школа була майже однаковою. Живучи в Україні та маючи грузинське коріння, Гія Міміношвілі вважає, що створює абсолютно інтернаціональні, геометричні роботи, які не несуть в собі етнічності. При цьому художник не має на меті зректися свого грузинського коріння. Він вважає його дуже важливим, проте не намагається свідомо підкреслити, оскільки воно однак виявить себе на підсвідомому рівні.

Цікавість у глядача викликають «контактні скульптури», які, за визначенням, Гії Міміношвілі, призначені для того, щоб їх пересували, складали, виконували якісь дії. Унікальним є те, що художник дає змогу глядачам «гратися» зі своїми роботами, абсолютно не переймаючись тим, що вони можуть бути розби-



### 1.3. Сучасне народне і професійне мистецтво кераміки в Україні...

---

тими. Його кераміка інтерактивна – її потрібно сприймати тактильно, з нею можна «гратися», як із конструктором. Гія Міміношвілі надає перевагу тому, щоб глядачі самі називали його роботи, взаємодіючи з ними. Художник не любить нав'язувати людям власну думку.

Ще один винахід Гії – «Тактильна кераміка». Митець так назвав роботи, до яких потрібно доторкнутися для всебічного ознайомлення. Художник завжди запрошує доторкатися до його робіт руками. Проте, більшість глядачів побоюється це робити. Інша справа – діти, яким достатньо одного погляду, щоб здогадатися, які деталі обертаються. Митець завжди радіє, коли діти граються його роботами на виставках.

До черепків у художника-кераміста – особливо трепетне ставлення, адже вони схожі на археологічну кераміку. Гія Міміношвілі захоплюється яким-небудь черепком до нашої ери, на якому продряпане зображення оленя, але зроблено це із вражаючою віртуозністю. Художник вважає, що справжнє, сучасне, інакше кажучи – живе, перебуває завжди поза часом.

Розбиті роботи сучасних художників-керамістів так само мають право на реставрацію, відновлення – так само, як і давні твори. Нерідко Гія Міміношвілі створює ефекти штучного старіння кераміки. Таким чином художник «прискорює час», для того, щоб побачити, який вигляд матиме його твір через багато років чи століть. Адже кераміка – вічна, цивілізації зникали, а кераміка залишалася.

Художник працює у сфері кераміки: створює об'ємно-просторові композиції, арт-об'єкти, паркові скульптури, декоративну пластику. Сьогодні йому набагато цікавіше створювати великі роботи, працювати у галузі монументального мистецтва. Йому подобається чітке завдання у співпраці з архітектором.

Архітектор повинен роботу художника збільшити, вставити в тривимірний простір і схвалити. Майстер кераміки зі своїми образами дає інструменти для архітектора, який працює в іншому масштабі.

Є певне архітектурне рішення, отже – є тема і завдання, існує алгоритм, керамічна робота буде мати своє місце в просторі.

Галина Істоміна

---

Архітектура – це культурні зрізи і їх пласти, реалізація ідей на новому місці. Така співтворчість з архітектором – для Гії Міміношвілі, хвилюючий процес.

Художник не говорить словами, у нього своя мова пластики. Жодні ескізи, жодні моделі не дають повного уявлення про кінцевий результат. І доки остання деталь не стане на своє місце, художник не отримає повного враження про те, як це заграє, буде взаємодіяти з простором. Гія Міміношвілі до такої роботи завжди ставиться з великою відповідальністю.

Загалом більшість скульптур Гії задумані як монументальні садово-паркові. У майстерні вони представлені в мініатюрі, але якщо їх збільшити, вони матимуть довкола простір, повітря, матимуть свій характер, взаємодіятимуть з архітектурою, яка їх оточуватиме. Тобто, по суті, у своїх фантазіях Гія Міміношвілі створює контексти якихось просторів, які він ніколи, можливо, не бачив. Твори Гії Міміношвілі представлені в Національному музеї-заповіднику українського гончарства (с. Опішне), у приватних колекціях в Італії, Німеччині, США.

Таким чином, українська кераміка посідає вагоме місце у сучасному художньому просторі, а на її розвиток безпосередньо впливають соціокультурні зміни та науково-технічний прогрес. Сучасні українські митці-керамісти беруть активну участь у міжнародних мистецьких заходах та сприяють інтеграції вітчизняного мистецтва у світовий культурний простір.

Тоді як для професійного мистецтва кераміки України глобалізація виявилася прогресивною, для народного мистецтва – це шкідливе явище.

**Вплив глобалізації на народне мистецтво кераміки.** Народне мистецтво упродовж першої половини ХХ століття було невичерпним джерелом натхнення для професійних художників-керамістів і мало істотний вплив на їхню творчість. Художники переосмислювали найкращі зразки народного мистецтва та створювали під їх впливом нові вироби, яким також були притаманні загальні стильові особливості мистецтва даного періоду. Навіть в епоху глобалізації народне мистецтво входить до складного контексту культури, відтворює рівень духовного і

### 1.3. Сучасне народне і професійне мистецтво кераміки в Україні...

---

матеріального життя, висловлює естетичні настанови та ідеали свого часу.

Суспільно-економічні процеси середини 1990-х років зумовили згасання гончарських об'єднань (заводів, комбінатів та ін.), але, у зв'язку з черговим зубожінням селян, пожвавили домашній промисел. На хвилі утвердження незалежності України зросло зацікавлення народним мистецтвом, зокрема, гончарством. Відбулася низка виставок, науково-практичних конференцій із запрошенням народних майстрів. Проте вже до початку XXI ст. такий ентузіазм зникає, не підкріплений фінансуванням з боку держави. Відсутність державної підтримки негативно позначилася на розвитку гончарства.

Не можна стверджувати, що ремесло у давньому кустарному варіанті зникає, проте занепокоєння викликає здешевлення продукції, погіршення її якості. Сільський споживач гончарного посуду сьогодні на перше місце висуває не естетичну цінність виробу, а його дешеву ціну. Сільське населення всієї України у своєму побуті ще використовує фабричну кераміку минулих часів, яка майже повністю витіснила гончарні вироби. Проте господарства найбідніших селян вже багато років не поповнювалося новим посудом, бо сучасна промислова кераміка, здебільшого не українська, для них надто дорога. Отже, попит на гончарні вироби сільських майстрів у певних прошарках віддалених сіл буде зростати, проте лише на дешеві вироби низької якості. На думку авторки, відсутність належної уваги держави до організації виставок викликає загрозу перетворення мистецтва народної кераміки у ремесло. Тут не йдеться про напрям сувенірного «кічового» характеру, який домінує нині, незважаючи на його певні «запозичення» із царини народного мистецтва кераміки.

Сільські майстри, які сьогодні працюють в царині традиційного гончарства, не беруть участі у виставках та народних святах. Таку ситуацію вони пояснюють тим, що не мають інформації про проходження тих чи інших свят чи виставок в обласних центрах. В обласних, а тим більше в районних Будинках народної творчості байдуже ставлення до майстрів та неактивну виставкову діяльність пояснюють відсутністю достатнього фі-

Галина Істоміна

---

нансування. П. І. Даховнік виготовляє традиційний асортимент посуду: горщики, двійнята, баньки, глечики, гладишки, макітри, миски, ринки, друшляки, вазончики (інколи до шістдесяти «голів» посуду в день) і прикрашає вироби опискою. Посуд має попит на базарі у м. Любарі та у замовників із Києва, Житомира, Рівного, Одеси та інших міст України.

Наприкінці 1990-х років у місцевій школі с. Велика Клецька Корецького району був відкритий клас народознавства. Гончар М. І. Коваль навчав там гончарства молоде покоління на власному гончарному крузі. Проте успадкування тривало недовго, і досвід Михайла Івановича став реліктовим.

Біля хати М. І. Ковалю вже немає й гончарного горна. Гончар показав горн у подвір'ї свого сина (там вже давно не випалюють посуд). Майстер подарував два горщики власного виробництва, дізнавшись про дослідження волинської народної кераміки. Гончар повідомив, що колекція його виробів найповніше зібрана у місцевій школі. Діти М. І. Ковалю з с. Велика Клецька Корецького району Рівненської області хоч і вміють гончарити, та не роблять його, нарікаючи на малі прибутки та тиск податків.

Під час польової експедиції 14 липня 2006 року авторка мала унікальну зустріч з одним із останніх спадкоємних гончарів Волині, що іще працює. Садиба А. С. Ліщенко розташована в тій частині с. Вілія, що має місцеву назву «Рудня». І сьогодні майстер виготовляє широкий асортимент посуду та прикрашає його червоно-брунатною «опискою». Вироби Андрія Сергійовича мали великий попит всюди, куди він їх возив продавати: у Почаєві, Кременці, Рівному, Луцьку.

Передача досвіду гончарства з покоління в покоління нині відбувається лише в окремих гончарних осередках Волині. Гончар А. С. Ліщенко із с. Вілія Острозького району свій досвід та вміння передав дочці – Г. А. Палій (1970 року народження), яка, на жаль, не може повністю присвятити себе гончарству, оскільки сільське господарство вимагає щоденної уваги. Та, головне, секрети майстерності старовинного гончарного осередку с. Вілія не втрачено. А. С. Ліщенко може стверджувати, що «дочка вміє робити, в неї не гірше виходить». Така ситуація унікальна на теренах Волині,

### 1.3. Сучасне народне і професійне мистецтво кераміки в Україні...

---

оскільки жінки тут, крім важких воєнних та повоєнних років, не гончарили. Дружина майстра Євгенія Антонівна Ліщенко (1935 року народження) допомагала чоловікові «справляти» глину («квасити», збивати її в «пеньок», пересікати дротом, різати на смужки, закачувати у вальки, рвати на кульки). Такий розподіл праці був розповсюджений на Волині: сировину для гончарів готували, переважно, їхні дружини. Проте на території історико-етнографічної Волині авторка не зафіксувала даних про малювальниць посуду, які оздоблювали вироби своїх чоловіків. Таке явище було поширене в Опішному, тоді як на Волині гончарі власноруч декорували посуд, а їхні дружини виконували лише допоміжні роботи. Можливо, такий розподіл праці певною мірою пов'язаний з простотою виконання технік декорування, проте він був характерний і для тих осередків Волині, де був поширений підполивний розпис.

Роботу за гончарним кругом волинські гончарі завжди розпочинали, перехрестившись, словами «Господи, допоможи». Гончар А. С. Ліщенко з с. Вілія Острозького району Рівненської області промовляв «Господи, поможи». Гончар П. І. Даховнік із с. Юрівка Любарського району Житомирської області, як колись його дід та батько, розпочинав роботу словами «Господи, допоможи мені, грішному». Гончар І. М. Панащук із с. Залібівка Здолбунівського району Рівненської області – «Господи, допоможи», зазначаючи, що «велику молитву перед роботою читати не було коли». Завжди допомагав у роботі подружжю Остапчуків із с. Вілія святий Пантелеймон. Вони «молилися йому, коли копали глину, возили, справляли, гончарювали, випалювали».

Робоче місце волинського гончаря в ХХІ ст. обладнане, зазвичай, у прибудові до господарських приміщень. У спадкоємності мистецтва гончарства спостерігається тенденція переходу від народного до професійного мистецтва. Про це свідчить низка прикладів, коли діти гончарів, закінчивши спеціалізовані вищі навчальні заклади, розпочинали працювати як професійні художники-керамісти. Зокрема, онука І. М. Панащука, гончаря із с. Залібівка Здолбунівського району Рівненської області, А. Панащук навчалася в Рівненському державному гуманітарному університеті за напрямком «кераміка». Онук С. І. Лашти

Галина Істоміна

---

Тарас Лашта в цьому ж закладі пізнає мистецтво кераміки. Син М. І. Лашти, гончаря із с. Велика Клецька Корецького району Рівненської області, за свідченням його брата І. М. Лашти, професійно працює в царині кераміки у Львові.

Поряд з такою тенденцією, поширеною є незацікавленість молоді у продовженні спадкоємного гончарного ремесла. Зокрема, таку ситуацію ми спостерігали у гончаря П. І. Даховніка із с. Юрівка Любарського району Житомирської області, діти якого виїхали із села. П. І. Даховнік у 1990-х роках брав активну участь у фольклорних заходах, зокрема, 1994 року. У обласному фольклорному святі «Роде наш красний» (м. Житомир). Гідною спробою відродити традиційне гончарство є намагання окремих молодих людей навчитися цього давнього ремесла. Проте не завжди такі спроби увінчуються успіхом.

Варто зазначити, що віками відшліфована традиційність спадкоємних гончарів, не дозволяє їм засвоїти впливи «кічу», еkleктики. Запровадження в науковий обіг невідомої досі спадщини народного мистецтва, висвітлення традицій гончарства Волині, є важливим завданням для українського мистецтвознавства.

Отже, період ХХІ ст. позначений розвитком та поступовим занепадом, але не зникненням прадавнього ремесла. Однією з характерних рис розвитку гончарства, що (за визначенням О. О. Клименко) притаманна всій Україні, можна назвати остаточне перетворення на сільський (частково містечковий) промисел.

Дослідженням виявлено, що в гончарних осередках в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. склалася така ситуація, що гончарі працюють одноосібно. Переважно гончарюють один-два майстри на селі. Своїми виробами вони забезпечують навколишні населені пункти, продаючи їх, в основному, на базарах.

Сучасна ситуація навколо народного гончарства викликає тривогу. В окремих гончарних осередках майстри передають досвід від старшого до молодшого покоління, проте більшість осередків занепадає. Для збереження гончарної спадщини України варто активізувати роботу спілки народних майстрів, центрів народної творчості, засобів масової інформації у сфері виставкової діяльності народних майстрів.

**Розділ 2**  
**ОСНОВНІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ**  
**НАРОДНОГО ТА ПРОФЕСІЙНОГО**  
**МИСТЕЦТВА, ЇХ ТРАНСФОРМАЦІЯ**  
**В ДОБУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ**

*Олена Клименко*

## **2.1. ТРАДИЦІЙНЕ УКРАЇНСЬКЕ ГОНЧАРСТВО В КОНТЕКСТІ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ**

Якщо глобалізація у сферах економіки, політики й частково культури демонструє чимало позитивних моментів, то щодо українського народного мистецтва її вплив, на нашу думку, негативний: нівелюються не лише регіональні особливості, а навіть стираються межі між окремими його видами в плані імітації матеріалів, запозичень форм і орнаментики, що призводить до створення еkleктичних речей, далеких від локальних традицій певних осередків. Якщо вплив професійного мистецтва на творчість народних майстрів іноді має позитивні наслідки (засвоєння окремих технологічних процесів, розширення асортименту виробів, прагнення до створення новаторських речей, за умови збереження локальних традицій тощо), то намагання «уніфікувати» народне мистецтво як вид художньої творчості, об'єднати його з аматорською творчістю чи професійним мистецтвом або взагалі «вивести на міжнародний рівень» у плані запозичень, замість збереження національної самобутності (адже саме цим і цінне наше народне мистецтво!), викликає різку негативну реакцію науковців.

Головна проблема сьогодення – зникнення традиційного народного мистецтва й поступова заміна його аматорством. Провідні осередки припиняють існування. Майстри, носії давніх місцевих традицій, відходять, не залишаючи спадкоємців. Негативну роль відіграє ринок, який провокує майстрів виконувати антихудожні речі: адже показовою рисою переважної більшості покупців, спроможних купувати вироби, є відсутність елемен-



## 2.1. Традиційне українське гончарство в контексті народного мистецтва...

тарного художнього смаку. Однак, попри усі негаразди й песимістичні прогнози, народне мистецтво все-таки продовжує існувати – понівечене, видозмінене – але продовжує. Усі його головні проблеми й невтішні реалії демонструє гончарство – у минулому гордість вітчизняної художньої культури. А зараз... Якщо професійна художня кераміка розвивається порівняно успішно (хоч тут теж чимало проблем), а керамісти-аматори працюють активно (саме їхня продукція переважає на днях народних ремесел), то гончарів у давніх осередках залишається все менше й менше. Тож спробуємо з'ясувати низку сучасних проблем. Наголошуємо: мова піде про традиційне народне гончарство, головні ознаки якого традиційність, колективність мислення, канонічність, варіативність, спадкоємність передачі майстерності тощо. До нашого часу вітчизняне гончарство все ще ілюструє базові положення теорії народного мистецтва, розроблені мистецтвознавцями впродовж другої половини ХХ – початку ХХІ ст.<sup>1</sup> Деякі із цих положень потребують доповнення і переосмислення.

<sup>1</sup> Богуславская И. Я. Творческие проблемы современного народного искусства. *Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций : Материалы Всесоюзной с международным участием научно-творческой конференции.* Москва, 1991. С. 20–31; Вагнер Г. К. О природе народного искусства. *Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций : Материалы Всесоюзной с международным участием научно-творческой конференции.* Москва, 1991. С. 32–38; Кара-Васильева Т. Єдність колективного й індивідуального у творчості народного майстра. *Традиційне й особистісне у мистецтві: Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань.* Київ : УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. С. 26–30; Кара-Васильева Т. Традиції в народному мистецтві. *Образотворче мистецтво.* 1980. № 6. С. 9–11; Найден А. С. Художественные традиции и их функции в современном народном и самодеятельном искусстве. *Национальные традиции и процесс интернационализации в сфере художественной культуры.* Київ : Наук. думка, 1987. С. 115–153; Некрасова М. А. Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального, традиции и новизны. *Проблемы народного искусства.* Москва : Изобр. искусство. С. 17–33; Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. Москва : Изобразительное искусство, 1983. 344 с.; Селівачов М. Р. Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві. Київ : Наук. думка, 1981. 139 с.

Олена Клименко

---

Упродовж кількох останніх десятиліть українське гончарство, як і всі види традиційного народного мистецтва, зазнало істотних змін у бік посилення новаторського підходу його творців до традицій та особистісного їх розуміння. Важливою рисою української народної кераміки кінця ХХ – початку ХХІ ст. є те, що вона, порівняно з попередніми періодами, стала відкритішою системою й активно взаємодіє з іншими системами сучасної культури, чутливо реагуючи на події у навколишньому світі. Перебування в рідній загалних тенденцій розвитку мистецтва нівелює і знищує традиції окремих осередків. Традиції зникають, новації нерідко суперечать законам розвитку народного мистецтва, послаблюють його і сприяють проникненню антихудожніх елементів.

Як відомо, традиційність – одна з найголовніших ознак народного мистецтва, яка визначає його сутність. Однак, без новацій традиція розвиватись не може. Органічне поповнення традиції новими елементами обумовлює її розвиток. Це – аксіома теорії народного мистецтва. Співвідношення традиційних і нових елементів у народному мистецтві дослідники визначають як взаємодію «традицій та інновацій»<sup>2</sup>. У кожному осередку з покоління в покоління передається комплекс ознак, притаманних саме цій школі народного мистецтва. Час від часу застаріле забувається чи переосмислюється. Місцева традиція поповнюється новаціями. При цьому залишається основне, тобто те, що становить своєрідність певного осередку. Нові елементи зароджуються і нагромаджуються у творчості народних майстрів поступово та стають інноваціями, що, за своєю іншими майстрами, започатковують нові традиції.

На відміну від минулих часів, у ХХ ст. і, особливо, на початку ХХІ ст. взаємодія традицій та інновацій у гончарстві України активізується. Інноваційні моменти переважають. Зменшення кількості майстрів, припинення існування осередків призводять до послаблення зв'язків з минулим, з традиціями. Майстер менше захищений від різних впливів. Звідси нововведення, які часто негативно впливають на розвиток гончарства в цілому<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Кара-Васильєва Т. Єдність колективного й індивідуального... С. 29.

<sup>3</sup> Данченко А. С. Народный мастер и некоторые вопросы его творчества. *Проблемы народного искусства*. Москва: Изобразительное искусство, 1982. С. 97.

## 2.1. Традиційне українське гончарство в контексті народного мистецтва...

Упродовж останніх десятиліть ми стали свідками катастрофічного зникнення гончарства як виду українського народного мистецтва <sup>4</sup> (наголошуємо ще раз: саме **традиційного** народного), що обумовлено історичними та економічними умовами його розвитку у ХХ ст. Стисло їх нагадаємо: колективізація із забороною працювати одноосібно; голодомор 1932–33 років, що забрав життя тисяч гончарів; податкова політика 1950-х років із руйнуванням горнів та виселенням майстрів з рідних осередків; реорганізація артілей з перетворенням їх на заводи та фабрики на початку 1960-х років; економічні негаразди 1990-х років, що спричинили закриття майже всіх підприємств системи народних художніх промислів і загибель промислу в осередках, де ще у 1980-х роках працювало до 10 і більше майстрів <sup>5</sup>.

Однак, в українській народній кераміці, попри всі негаразди її розвитку, на сучасному етапі все ще зберігаються доволі архаїчні елементи: застосування матеріалів і більша частина технологічних процесів, окремі різновиди асортименту виробів, форми й декор неполив'яного посуду, сюжети й манера ліплення іграшки тощо. Наявні також традиції, що сформувалися порівняно нещодавно (рослинна орнаментика барокового характеру в Опішному <sup>6</sup>. Новації виявляються у технології, асортименті виробів, формах, декорі. Наприклад, останнім часом майже всі народні майстри, котрі беруть участь у ярмарках та днях ремесел, застосовують, так зване «молочення» – занурення виробу у молоко для зміцнення черепка, який отримує характерний коричнюватий відтінок. Цей прийом раніше не використовували в Україні, він не є традиційним для нашого гончарства. Ним актривно по-

<sup>4</sup> Пошивайло О. Гончарні осередки України: від zenіту до заходу. *Український керамологічний журнал*. 2002. № 4. С. 3–8.

<sup>5</sup> Див. детальніше : Клименко О. Деякі аспекти розвитку української народної кераміки ХХ ст. *МІСТ : мистецтво, історія, сучасність, теорія*. № 2. Київ : ВХ / студіо!, 2005. С.94–106.

<sup>6</sup> Клименко О. До питання про виникнення і розвиток нової традиції в декорі опішнянської кераміки кінця ХІХ – другої половини ХХ ст. *Народне мистецтво Полтавщини : науково-теоретична конференція, присвячена 70-річчю Полтавського художнього музею. 1–2 черв. 1989 року : тези наукових доповідей і повідомлень*. Полтава : Полтавський художній музей, 1989. С. 16–18.

Олена Клименко

---

слуговуються керамісти-аматори й деякі професіонали. Таку кераміку купують, тож народні майстри теж його засвоїли. Зміни в асортименті виробів обумовлені потребами замовників. Поряд із традиційними його різновидами – посуд (горщики, макітри, пасківники) та пластикою (іграшка, сюжетні композиції, зооморфна скульптура) з'являються нові: джезви для кави тощо. Опішненський гончар Микола Варвинський робить на замовлення величезні ємності для бродіння вина – так звані «квеврі» (у перекладі з грузинського – глечик), мангали для шашликів тощо. У декорі гончарних виробів з'являється чимало нових варіантів щодо використання мотивів та їхнього трактування.

На нашу думку, доцільно говорити про кілька варіантів розвитку традицій в українському гончарстві кінця ХХ – початку ХХІ ст.: 1) коли традиції припиняють своє існування (найчастіше разом із припиненням існування осередків); 2) коли традиції розвиваються природним шляхом з органічним доповненням інноваціями; 3) коли традиції змінюються через активні нововведення, які видозмінюють, але не руйнують їх. Останній варіант нині переважає.

Прикладів остаточного зникнення місцевих традицій безліч: адже переважна більшість центрів українського гончарства на сьогодні припинила своє існування. Про «природний» розвиток традицій можна говорити лише стосовно кількох осередків. Серед них – Олешня Чернігівської обл., де на початку ХХІ ст. гончарювали кілька десятків осіб<sup>7</sup>, а зараз промислом займається близько 10 гончарів<sup>8</sup>. В інших центрах працює по одному-два гончарі, які створюють традиційні речі. Однак, інноваційних моментів і тут чимало, іноді навіть набагато більше, ніж традиційних.

Видозміну місцевих традицій через активне поповнення інноваціями демонструють декілька провідних осередків, які нині

---

<sup>7</sup> Мірошниченко О. Сучасний стан гончарства в селі Олешня Ріпкинського району Чернігівської області. *Український керамологічний журнал*. 2005. № 1–4. 177–178.

<sup>8</sup> Спогади Денисенка Володимира Миколайовича, 1968 р. н. (с. Олешня Ріпкинського району Чернігівської обл.) від 17.03.2019, Київ; Олешня, запис телефонної розмови. Польові матеріали автора.

## 2.1. Традиційне українське гончарство в контексті народного мистецтва...

порівняно успішно функціонують (Опішне на Полтавщині, Косів на Івано-Франківщині). У них видозмінені традиції нерідко поєднуються із залишками доволі давніх елементів.

Отже, головною проблемою розвитку сучасного традиційного гончарства є збереження традицій певних осередків. Друга (і не менш важлива) проблема – видозміни у взаємодії колективного й індивідуального начал у творчості народного майстра <sup>9</sup>. Одразу ж відзначимо: на сьогодні ці терміни (особливо в умовах розвитку сучасної української науки) є доволі умовними, частково застарілими й потребують уточнень. Так, термін «колектив» викликає асоціації з поняттям «радянського колективу трудящих – будівників світлого майбутнього», а «колективне» – з колективізмом, пропагованим радянським суспільством. Поки що теоретикам народного мистецтва все ще доводиться послуговуватись цими термінами, хоч можна було б «колектив» замінити словом «загал» («загал народного промислу»), а «колективне» позначити терміном «надіндивідуальне». Що ж стосується поняття «індивідуального» в народному мистецтві, то доцільніше говорити про «особистісне», «індивід» замінити терміном «особистість» <sup>10</sup>.

Творчість народного майстра позначена низкою специфічних рис, що підпорядковані особливостям народного мистецтва як типу художньої творчості <sup>11</sup>, й відрізняється від мистецтва професійних художників чи майстрів-аматорів. Це і спадкоємність передачі майстерності, і традиційність, і канонічність, і, головне, колективність (надіндивідуальність) мислення, без якої народний художник перестає бути «народним», адже він не може

<sup>9</sup> Некрасова М. А. Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального... С. 17; Клименко О. Народний майстер як творча особистість (До проблеми індивідуального в народному мистецтві). *Традиційне й особистісне у мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань* / відп. ред. М. Селівачов. Київ : УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. С. 32.

<sup>10</sup> Клименко О. Народний майстер як творча особистість... С. 31–32.

<sup>11</sup> Некрасова М. А. Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального... С. 29; Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры... С. 50–74.

Олена Клименко

успішно творити без зв'язку із загалом свого осередку. «За творчістю одного майстра завжди стоїть досвід усього колективу не лише як творчої співдружності, але і як спадкоємність традицій в поколіннях і найважливіше – ставлення до життя, об'єднане спільністю моральних ідеалів, що обумовлюють спільні принципи творчої колективності»<sup>12</sup>. До того ж: «...творчість народного майстра регулюється законом колективності, тобто відповідає, нормам, принципам школи, традиції затверджуються колективом»<sup>13</sup>. Ця складна надіндивідуальна природа творчості народного майстра, коли індивідуальне, особистісне є частиною великого колективного цілого, і забезпечує збереження та розвиток народного мистецтва. Поза загалом свого осередку народний художник втрачає риси творчої особистості. Кожний народний майстер, виступаючи «колективною особистістю»<sup>14</sup>, робить власний внесок у загальну традицію свого осередку: чи стійко зберігає, чи збагачує, запроваджуючи нові елементи за рахунок власних знахідок або завдяки зовнішнім впливам, які пристосовує до місцевих особливостей та поширює серед усього загалу майстрів. Ці теоретичні положення можна проілюструвати на прикладі творчості українських гончарів, малювальниць, майстринь іграшки, де майже кожна конкретна особа виступає творчою особистістю, більш або менш тісно пов'язаною з колективом певного центру, певного регіону і далі – з українським гончарством в цілому. Основним критерієм в даному випадку стає ступінь обдарованості майстра та рівень зв'язку його творчості з місцевою традицією у поєднанні з інноваціями, що й обумовлює розвиток гончарства певного осередку<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Некрасова М. А. К вопросу о понятии «народный мастер». О природе его творчества. *Народные мастера. Традиции, школы*. Москва : Изобразительное искусство, 1985. Вып. 1. С. 16–17.

<sup>13</sup> Там само. С. 17.

<sup>14</sup> Найден О. С. Орнамент українського народного розпису. Київ : Наукова думка, 1989. С. 26–34.

<sup>15</sup> Некрасова М. А. Народное искусство как проблема... С. 26; Клименко О. Народний майстер як творча особистість... С. 31–32.

## 2.1. Традиційне українське гончарство в контексті народного мистецтва...

---

Взаємодію традиційних та інноваційних елементів у гончарному промислі і (як наслідок цієї взаємодії) появу цікавих особистостей демонструє творчість сучасних гончарів, які працюють в осередках традиційного гончарства. Можна говорити про дві категорії майстрів, тісно пов'язаних із місцевими традиціями. По-перше, спадкові народні майстри, які навчалися в батьків, дідів, односельців, по-друге, керамісти, що отримали фахову освіту у спеціальних навчальних закладах, але при цьому працюють не як «індивідуальні» художники, а творчо розвивають традиції власних осередків, де вони мешкають і де (найчастіше) народились й ази майстерності засвоювали в родині. Окрему групу становлять майстри-аматори, які орієнтуються на традиційне гончарство, незалежно від місця проживання, а згідно із власними уподобаннями. Серед них чимало цікавих талановитих керамістів, творчість яких слід вивчати. Однак, це має стати темою окремої публікації. Ми ж зосередимося на представниках традиційного гончарства.

Один з найталановитіших і найвідоміших сучасних гончарів – **Василь Онуфрійович Омеляненко** з Опішного на Полтавщині – заслужений майстер народної творчості України, член Національної спілки художників та Національної спілки майстрів народного мистецтва, лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка, лауреат премії імені Данила Щербаківського. Незважаючи на похилий вік (народився 1925 року), він і далі гончарює, створюючи традиційні для Опішного фігурні посудини й скульптуру у вигляді левів, баранів, коней, биків, цапів, іграшковий посуд (так звану, «монетку»), сюжетні композиції, декоративний посуд, свистунці тощо. Він безсумнівний «лідер» опішненського промислу і в плані дотримання місцевих традицій, і в плані інноваційних пошуків. В. Омеляненко – спадкоємець кращих здобутків опішненської школи і водночас новатор, що активно розвиває традицію, регенерує нові ідеї, знаходить нові варіанти пластичних рішень, нові елементи декору і при цьому не руйнує старе.

Твори В. Омеляненка у загальних рисах традиційні й водночас позначені низкою своєрідних рис – рухливість лінійного ритму,

Олена Клименко

---

динамічність силуету, підкреслена декоративність у трактуванні образів. Однак, при цьому не втрачається цілісність мислення, настільки тонко майстер відчуває форму, об'єм, роль окремого елемента у формуванні загального образу, кожен з яких ніби пропущений крізь особистісні переживання, крізь весь духовний досвід самого В. Омеляненка, акумульований на підсвідомому рівні. Звідси – позитивний лад усієї творчості майстра.

Представником порівняно старшого покоління творців опішненської малої пластики є заслужений майстер народної творчості України, лауреат премії імені Данила Щербаківського, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України **Ганна Павлівна Діденко** (1943 р. н.), яка ліпить теракотову іграшку, розробляючи значну кількість сюжетів з варіантами (барині, коники, вершники, «чаечки», олені, баранці тощо), а також створює багатофігурні сюжетні композиції тощо<sup>16</sup>.

До останніх років життя працював продовжувач потужної династії опішненських гончарів, заслужений майстер народної творчості, лауреат Всеукраїнської літературно-мистецької премії імені Івана Нечуя-Левицького **Микола Гаврилович Пошивайло** (1930–2017). Крім різноманітних посудних форм, тематичних композицій, антропоморфної і зооморфної скульптури, він ліпив іграшку й виточував на гончарному крузі «монетку», а також робив мальовані миски з традиційним для Опішного декором.

Син Миколи Гавриловича – **Юрко Пошивайло** (1968 р. н., історик, головний художник НМЗУГО, заслужений працівник культури України, художник-оформлювач книжок опішненського видавництва «Українське народознавство», скульптор) – нещодавно (10–15 років тому) звернувся до створення традиційної «монетки», подібної до тієї, яку свого часу віртуозно точив на крузі його дідусь Гаврило Пошивайло. Ю. Пошивайло робить також невеликі за розміром мисочки з традиційно опішненським декором у техніках фляндрування й ріжкування, розви-

---

<sup>16</sup> Клименко О. Творчість Ганни Діденко. *Народне мистецтво*. 2004. № 3–4. С. 40–42.



## 2.1. Традиційне українське гончарство в контексті народного мистецтва...

ваючи творчі здобутки батька. Деякі його мисочки розмальовує дружина **Світлана Пошивайло** (1971 р. н.). Мініатюрні теракотові горшечки, глечики, макітерки, риночки, тиквочки, мисочки мають тонкий черепок, вдалі пропорції, чіткий силует і свідчать не лише про здібності автора, а й про цікавий сплеск генетичної пам'яті, адже схожі речі представники родини Пошивайлів разом з іншими опішненськими гончарями робили 50, 100, можливо, й більше років тому. Не даремно композицію, в основу якої покладено традиційну опішненську мальовану миску та теракотовий іграшковий посуд, Ю. Пошивайло назвав «ДНК мого роду». На Третій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамПК у Опішному» (Опішне, 2011) за цей твір йому було присуджено гран-прі. Мініатюрні посудинки Ю. Пошивайла позначені ще однією важливою ознакою народного мистецтва – варіативністю. Кожен новий набір іграшкового посуду має щось своєрідне, проте тісно пов'язане з традицією (поєднання різних видів посудинок, декор). Вони наче подібні за формами (глечики, горшечки, макітерки завжди опішненські), але водночас усі різні. Оці незначні варіативні нюанси і складають сутність традиції в народному мистецтві: не нове заради нового, а нове заради збереження і розвитку старого, усталеного. Водночас Ю. Пошивайло, що взагалі притаманне сучасному народному майстрові, намагається створювати індивідуальні речі в пластиці (скульптура, фігурний посуд). На жаль, вони не завжди вдалі.

Порівняно молодий потомствений гончар з відомого осередку с. Громів Уманського р-ну Черкаської обл.<sup>17</sup> **Олександр Григорович Червонюк** (1967 р. н.) гончарює з дитинства (навчався в батька). Створює переважно традиційні для Громів речі: горшки, макітри, глечики («гладушики»), баньки, друшляки, квітники («вазонки для квітів»), маленькі горшечки («горнята»), горшки-двійнята («горнята-близнята») тощо<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Щербань О. А колись Громи «гриміли»! (Про гончарство села Громи). URL : [http://olenasunny.blogspot.com/2011/03/blog-post\\_2469.html](http://olenasunny.blogspot.com/2011/03/blog-post_2469.html).

<sup>18</sup> Спогади Червонюк Наталки Володимирівни, 1971 р. н. від 29.05.2005, Київ, Андріївський узвіз. *Польові матеріали автора*.

Олена Клименко

Неполив'яні макітри мають характерний «смугастий» черепок: червоно-вохристі смуги чергуються з білими. Цей прийом є традиційним для місцевого гончарства: такі речі робили й інші майстри (наприклад, Дмитро Грушовенко у другій половині ХХ ст.<sup>19</sup>). Така «смугастість» пояснюється особливістю технології. Як це характерно для переважної більшості гончарних осередків<sup>20</sup>, у Громах змішують кілька сортів глини, однак, не з самого початку переробки сировини, як скрізь: місцеві майстри беруть червону глину («глей»), яку, згідно зі свідченням О. Червонюка, заливають окропом, укутують плівкою. Глину білого кольору («біла глина») підсушують, товчуть, пересівають крізь сито і під час пересікання червоної глини дротом (місцева назва – «пензель») та вимішування на лаві руками підсипають суху білу глину<sup>21</sup>. Саме тому після випалювання черепок отримує характерну «смугасту» текстуру. Неполив'яний посуд О. Червонюк оздоблює писанням білим та червоним ангобами у вигляді кривульок («хвилька») та смуг («смужечка»). Друшляки, «горнята», «горнята-близнята», «вазонки для квітів» майстер вкриває жовтою, зеленкуватою або зеленкувато-жовтуватою поливою, яку сухим способом наносить на змащений машинним маслом черепок. Поливу бере з акумуляторів. «Вазонки для квітів» мають фестоновані (хвилясті) вінця. Декор складається з ритованих смуг. Форми виробів традиційні, однак в окремих – дещо важкуватий аморфний силует. Тобто тут очевидне зниження художньої якості виробів – проблема загальноукраїнська.

Син О. Червонюка, також Олександр (1990 р. н.), на початку ХХІ ст. ліпив іграшку, зокрема цікавих коників з видовженими шиями. За гончарним кругом майже не працював<sup>22</sup>. Чи займається промислом зараз, авторці, на жаль, встановити не вдалося.

<sup>19</sup> Польові матеріали автора 1980–2019 років. *Приватний архів автора.*

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> Спогади Червонюка Олександра Григоровича, 1967 р. н. (с. Громи Черкаської обл.) від 17.06.2007, День гончаря у Національному музеї народної архітектури та побуту. *Польові матеріали автора.*

<sup>22</sup> Спогади Червонюк Наталки...

## 2.1. Традиційне українське гончарство в контексті народного мистецтва...

Тож продовження гончарної традиції в Громах, як і скрізь на Середній Наддніпрянщині, залишається під питанням.

Поділля... Традиції одного з найвідоміших його осередків – с. Бубнівки Гайсинського р-ну Вінницької обл. – розвиває член Національної спілки майстрів народного мистецтва України **Валентина Степанівна Живко** (1950 р. н.), яка гончарювати навчалася у відомої майстрині другої половини ХХ ст. Фросини Міщенко, племінниці гончарів Якова та Якіма Герасименків. В. Живко у загальних рисах опанувала своерідність декору бубнівської кераміки й намагається осмислити місцеву традицію з власних позицій, що не завжди дає позитивні результати. Серед виробів майстрині – миски, глечики, горщики, куманці, барильця, свічники, іграшка, скульптура у вигляді баранців тощо <sup>23</sup>. В оздобленні мальованих виробів В. Живко використовує традиційні бубнівські мотиви – «вилोगи», «косиці», «сосонки», «індичі хвости», квіти, виноград. У декорі миски «Рибоньки» (2011) зображення риби, яке в давнину траплялося на святково-обрядовому посуді, подано у доволі своерідній композиції: зображення трьох рибок, чергуючись із мотивами, що нагадують переосмислені традиційні для Бубнівки «індичі хвости», стають пелюстками розети. На берегах миски – традиційні спускавки, на вінцях – риски-«карбики». За цю роботу В. Живко отримала спеціальний диплом «За розвиток традицій» на Третій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамПІК у Опішному» <sup>24</sup>. Про досконале володіння майстринею технікою фляндрування свідчать роботи, що експонувалися на Другій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамПІК у Опішному» (Опішне, 2010) – миска й тарілка (обидві – 2009) <sup>25</sup>,

<sup>23</sup> Макаревич Т. І. Живко Валентина Степанівна. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2009. Т. 9. С. 553.

<sup>24</sup> Третя національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамПІК у Опішному!» (1 липня – 30 жовтня 2011) : Альбом-каталог. Опішне : Українське Народознавство, 2012. С. 253, 337.

<sup>25</sup> Друга національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамПІК у Опішному» (2 липня – 31 жовтня 2010) : Альбом-каталог. Опішне : Українське Народознавство, 2011. С. 247.

Олена Клименко

а також миска «Гусячі лапоньки» (2012), в оздобленні якої «косиці» поєднано з видозміненим мотивом «індичі хвости». На жаль, окремі речі В. Живко позначені аматорським підходом, особливо це стосується пластики й деяких форм посуду: композиція «Випроводжання», чайник «Будьмо!» (обидві – 2011). Останнім часом В. Живко захопилася наївним живописом, що також розкриває цікаву грань обдарування майстрині<sup>26</sup>.

Інший подільський осередок – село Крищинці – у давнину відомий витонченими фляндрованими мисками, а також тим, що звідти походив майстер малої пластики першої половини ХХ ст. Іван Тарасович Гончар. Нині осередок представлений творчістю єдиного гончаря **Сергія Погонця** (1970 р. н.), який разом з дружиною **Світлавою** (1973 р. н.) намагається відродити традицію створення подільських мисок. Головну увагу майстри приділяють відтворенню декору давніх мисок Крищинців, а також деяких інших давніх осередків Поділля – Рахнів Лісових, Миньківців. Останнім часом Світлана вдало копіює миски, що приписують Шаргороду, хоча місце виготовлення цих виробів досі ще залишається під питанням. Крім мисок, майстри роблять різноманітний посуд із затемненим брунатним черепком, а також димлену кераміку<sup>27</sup>.

Дотримання традицій із намаганням створювати власні їх інтерпретації притаманне і творчості представниці у п'ятому поколінні відомої гончарської родини Кахнікевичів-Білокурських **Надії Василівни Никорович** з Коломиї Івано-Франківської обл.<sup>28</sup> Вона заслужений майстер народної творчості України, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України. Створює різноманітний посуд, серед зразків якого з тра-

<sup>26</sup> Бойчук Т. Валентина Степанівна Живко. URL : <https://www.vocnt.org.ua/master/givko>.

<sup>27</sup> Спогади Погонця Сергія, 1970 р. н. (с. Крищинці Вінницької обл.) від 1.07.2017, Опішне Полтавської обл.; від 10.03.2019, Київ; Крищинці, запис телефонної розмови. *Польові матеріали автора*.

<sup>28</sup> Баран Р. Коломия – центр гончарства. *Українське Гончарство : Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа* / упоряд. Олеся Пошивайла. Київ; Опішне: Молодь – Українське Народознавство, 1993. Кн. 1. С. 290–292.

## 2.1. Традиційне українське гончарство в контексті народного мистецтва...

диціями давньої Коломиї найтісніше пов'язані миски, оздоблені різноманітними рослинними мотивами, смугами фляндрівки, зображеннями хрестів. Часто квіткові елементи закомпоновані по три, як і на давніх мисках. Популярні квіти серцеподібної форми (схожі на листочки), нанесені крапочками кількох розмірів. Тло мисок біле або червоно-брунатне, розпис виконано червоно-брунатним та білим ангобами й зеленою поливою, яку нерідко у вигляді кривульки чи плям нанесено на основні елементи декору. Робить майстриня й інші зразки посуду<sup>29</sup>. Гончарює і сестра майстрині – заслужений майстер народної творчості України **Марія Василівна Кахнікевич** (1951 р. н.), яка виробляє різноманітний декоративно-ужитковий посуд<sup>30</sup>. На П'ятій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамППК у Опішному» 2013 року майстриня разом з Віктором Мельничуком представила набір посуду. Дзбанки й макітра з покришкою оздоблені смугами, кривульками, рядами крапок, нанесеними на червоно-вохристе тло білим ангобом і зеленою поливою.

Син пані Надії, **Сергій Никорович** (1974 р. н.), також віртуозно володіє гончарним кругом (навчався в матері). Крім того, він закінчив Інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука. Твори С. Никоровича пов'язані з давніми традиціями Коломиї й водночас відзначаються своєрідними творчими знахідками. За виконання традиційних коломийських мисок Сергій посів III місце на європейському конкурсі народного мистецтва «Голки й нитки» (2008, Краків, Польща), у якому брали участь по три представники від низки європейських країн,

<sup>29</sup> Спогади Никоровича Сергія Васильовича, 1974 р. н. (м. Коломия Івано-Франківської обл.) від 29.05.2005, Київ, Андріївський узвіз від 10.03.2019, Київ ; Коломия, запис телефонної розмови. *Польові матеріали автора*; Плай Д. Остання гончарка Коломиї. *Галицький кореспондент*. 2008. 31 січня. URL : <http://old.briz.if.ua/articles.php?aid=351&forprint=1> ; Спогади Никорович Надії Василівни, 1947 р. н. (м. Коломия Івано-Франківської обл.) від 10.03.2019, Київ ; Коломия, запис телефонної розмови. *Польові матеріали автора*.

<sup>30</sup> Метка Л. Сучасний стан гончарства Гуцульщини та Покуття (за матеріалами керамологічної експедиції Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України та Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному). *НТЕ*. 2010. № 6. С. 125.

Олена Клименко

---

а впродовж кількох останніх років він співпрацює з Музеєм народної архітектури у Сяноці (Польща), відтворюючи зразки традиційної покутської кераміки<sup>31</sup>.

З 2014 року мати й син разом з кількома іншими представниками нашої держави брали участь у біенале європейської кераміки у Трюффе (Франція), де Україна посіла перше місце<sup>32</sup>.

Загалом творчість художника зі спеціальною освітою у гончарному осередку – важливий аспект вирішення проблеми підтримки й розвитку регіональних традицій<sup>33</sup>. До кінця минулого століття роль таких фахівців була надзвичайно важливою у центрах, де діяли підприємства системи народних художніх промислів (Косів, Опішне, Васильків, Маньківка, Берегово та інші). Нині ж, коли систему народних художніх промислів у країні повністю зруйновано, саме на них лежить складна місія збереження традиційного гончарства (вибачте за пафосність, але це справді так!). Перед керамістом, що працює в Опішному, Косові та інших центрах, постає завдання «вжитися» у традицію місцевої школи, засвоїти досвід колективу, що склався історично і має сформоване коло певних художньо-стильових настанов, і водночас не втратити власного обличчя, не розчинитись у загалі промислу. І чим глибше засвоює художник місцеві традиції, тим яскравіше виявляється його творча індивідуальність<sup>34</sup>.

Однак, на жаль, найчастіше художники, які закінчують спеціальні навчальні заклади, навіть в осередках народної кераміки (Косів, Опішне), створюють речі лише зовнішньо подібні до місцевих, стилізують свої вироби під традицію, а не «вживаються» в неї. Тобто відбувається зовнішнє засвоєння прийомів без внутрішнього відчуття. Показовими в цьому плані є роботи деяких (не всіх) випускників навчальних закладів Косова Івано-Франківської обл. – училища, технікуму, коледжу (нині – Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва

---

<sup>31</sup> Спогади Никоровича Сергія...

<sup>32</sup> Спогади Никорович Надії... ; Спогади Никоровича Сергія...

<sup>33</sup> Некрасова М. А. Народное искусство как проблема коллективного... С. 31.

<sup>34</sup> Некрасова М. А. К вопросу о понятии «народный мастер». ... С. 20.

## 2.1. Традиційне українське гончарство в контексті народного мистецтва...

Львівської національної академії мистецтв). Форми деяких виробів, які експонуються на виставках та продаються на ярмарках і базарах, часто занадто великі, окремі конструктивні частини посудин, насамперед ваз, поєднані між собою механічно (або й зовсім не поєднані, утворюють, замість вази, дзбанка або калача, набір різностильових елементів). Гіпертрофовано великі мотиви (більшість з них традиційні для косівської кераміки) часто не пов'язані з формою посудини, руйнують її, вносячи додаткову дисгармонію у вирішення художнього образу твору. Крім того, форми виробів перевантажені надмірною кількістю візерунків. Проте в Косові працює чимало талановитих майстрів, які вдало розвивають традиції кераміки Гуцульщини й Покуття<sup>35</sup>, про що свідчать твори, експоновані на всеукраїнських та персональних виставках, зокрема, національних виставках-конкурсах художньої кераміки «КерамППК у Опішному», що відбувалися впродовж п'яти років, починаючи з 2009 року. Особливо активними косівчани були на другій виставці 2010 року. У всіх представлених роботах відчувається тісний зв'язок з давньою керамікою Гуцульщини й Покуття (техніка, колорит, деякі форми, мотиви декору) і, водночас, особистісне осмислення традиції, намагання знайти власні варіанти усталеного. На жаль, нерідко має місце стилізація під старий Косів, однак, найчастіше за умови належного фахового рівня, внутрішнього відчуття традиції і, головне, таланту художника, наслідки переважно позитивні.

Виставкові варіанти з переосмисленням давньої гуцульської кахлі представили у композиціях-панно заслужений майстер народної творчості України **Валентина Джуранюк** («Моя Гуцульщина», 2010, друга премія у номінації «Народна кераміка»<sup>36</sup> та відома керамістка **Оксана Бейсюк** («Карпати», 2009, спеціальний диплом «За краще панно»)<sup>37</sup>. Сюжети, колорит, манера трактування мотивів викликають асоціацію з Олексою Бахматюком та іншими майстрами XIX ст., проте деяка каліграфічна сухість, намагання виконати ритований малюнок так, як це робили на-

<sup>35</sup> Метка Л. Сучасний стан гончарства... С. 118–123.

<sup>36</sup> Друга національна виставка-конкурс... С. 158, 224–225.

<sup>37</sup> Там само. С. 159, 238.

Олена Клименко

родні майстри (а автори ж мають академічну освіту!), свідчать швидше про стилізацію під давнє, а не про розвиток традиції. Однак, ця стилізація, на нашу думку, вдала, завдяки непересічному обдаруванню обох художниць, естетичному смаку кожної з них і безумовною любов'ю до рідного краю. У багатьох роботах косівські майстри намагаються «осучаснити» традиційний асортимент, об'єднуючи посуд у набори (набір для борщу «Карпатський» **Івanni Козак-Ділети**, 2010, третя премія у номінації «Народна кераміка»<sup>38</sup>; «Набір для голубців» **Ірини Серьогіної**<sup>39</sup>) або створюючи речі для оздоблення інтер'єрів (композиція «Світанок у Карпатах» **Богдана Бурмича й Оксани Бейсюк**, 2010, спеціальний диплом «За кращий таріль») <sup>40</sup>, приурочені до релігійних свят (композиція «Трійця» **Уляни Шкром'юк**, 2010<sup>41</sup>). Інтерес дослідників викликали й традиційні посудини (гличик і кухоль **Оксани Кабин**, 2010, спеціальний диплом «За кращий кухоль»<sup>42</sup>; вазон «Бичок» Віталія і Олександрі Кушнірів, 2010, спеціальний диплом «За кращий квітник»<sup>43</sup>; «Двійнята» Петра Зеленчука<sup>44</sup>). Таким чином, традиції гуцульської кераміки розвивають переважно художниками-керамістами. Наскільки плідним буде цей розвиток надалі, сказати важко, адже художнику-керамісту складно працювати у чітко визначених стилістичних межах, навіть створюючи власні варіанти традиційних речей. Молодий косівський художник Радислав Швець у розмові з етнологом Людмилою Меткою щодо майбутнього косівської кераміки відзначив: «...гончарство повинно жити, але потрібні нові бачення <...>, нові технологічні прийоми, матеріали. Кераміка повинна бути високої якості, а традиційна – не досить якісна кераміка. Це вже віджило...»<sup>45</sup>. Такої думки й деякі інші керамісти,

<sup>38</sup> Друга національна виставка-конкурс... С. 158, 226–227.

<sup>39</sup> Там само. С. 259.

<sup>40</sup> Там само. С. 159, 233.

<sup>41</sup> Там само. С. 280.

<sup>42</sup> Там само. С. 251, 159, 237.

<sup>43</sup> Там само. С. 159, 236.

<sup>44</sup> Там само. С. 277.

<sup>45</sup> Метка Л. Сучасний стан гончарства... С. 122.



## 2.1. Традиційне українське гончарство в контексті народного мистецтва...

що працюють у традиційних осередках. Однак, не всі. Більшість намагається зберегти традиційне «обличчя» власного центру. Чи перспективний такий підхід, чи збережуться хоча б ще на кілька десятиліть локальні традиції гончарства, покаже майбутнє.

Схожі проблеми і в сучасних опішненських майстрів молодшого покоління, які отримали фахову освіту у Миргороді (Миргородський керамічний технікум імені Миколи Гоголя) чи в Опішному (відділ гончарства Опішненської філії Решетилівського СПТУ № 28)<sup>46</sup>. Деякі з них походять не з Опішного, що також заважає внутрішньому відчуттю традиції. Художня освіта, навіть якщо її майстер здобуває в осередку народного мистецтва, навчаючись спеціальних предметів (у нашому випадку – гончарної справи) в місцевих майстрів, як, приміром, в Опішненській філії Решетилівського СПТУ № 28, сприяє індивідуалізації мислення майбутнього художника. Однак, нині значна частина майстрів молодшого покоління намагається свідомо працювати у традиціях опішненської кераміки. Творчість деяких із них упродовж останніх років зазнала позитивних змін і засвідчує, що ставлення до традиції (так само, як і взаємовідносини із загалом промислу), визначає причетність майстра до певного осередку народного мистецтва.

Талановита художниця **Валентина Лобойченко** (1970 р. н.) після багаторічних пошуків власного оригінального стилю, знайшла особистісний підхід до опішненської традиції, в межах якої вона працює, творчо осмислюючи й розвиваючи її. Це, насамперед, стосується іграшки й іграшкового посуду. Свистунці у вигляді коників, баранців, «чаечок», оленів, вершників стилістично близькі до давніх зразків опішненської пластики. Декор свистунців викликає асоціації з артільно-заводською мальованою іграшкою середини ХХ ст., на відміну від якої В. Лобойченко працює в теракоті. Проте в кожній речі наявний індивідуальний підхід до трактування традиційних образів. Інноваційні моменти виявляються у намаганні подолати статичність давньої

---

<sup>46</sup> Метка Л. Молода генерація опішненських майстрів : розвиток традицій чи їх заперечення? *Українська керамологія : Національний науковий щорічник*. 2002. Опішне : Українське Народознавство, 2002. Кн. 2. С. 370–376.

Олена Клименко

іграшки, доповнити зображення тварини своєрідним поворотом голови, розташуванням ніжок, вигином шиї тощо (набори іграшок «Моя іграшка», 2010, спеціальний диплом «За кращу зооморфну й антропоморфну глиняну іграшку» на Другій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамППК у Опішному»<sup>47</sup>, «Барви Опішного» 2011, спеціальний диплом «За кращу зооморфну й антропоморфну глиняну іграшку»<sup>48</sup>, «Вершники» 2011, друга премія у номінації «Народна кераміка» на Третій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамППК у Опішному»<sup>49</sup>). В. Лобойченко віртуозно володіє технікою фляндрування. Її вміння прикрашати мініатюрні тарілки витонченим малюванням по сирій обливці з подальшим розтягуванням ключкою дає змогу говорити про те, що призабута у другій половині минулого століття техніка фляндрування не зникне в Опішному. Майстриня здійснила вдалу, на наш погляд, спробу відродити виробництво традиційних опішненських куришок (набори куришок «Великодній», 2010, спеціальний диплом «За відродження традицій» на Другій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамППК у Опішному»<sup>50</sup> та «Святковий»<sup>51</sup>).

Талановита художниця **Ніна Дубинка** (1967 р. н.) вільно володіє гончарним кругом. Виточує невеликі за розміром посудинки, оздоблені ритуванням або писанням з використанням традиційних опішненських мотивів; створює традиційну іграшку та мініатюрні скульптурки у вигляді тварин (коники, олені, баранці, пташечки, корівки, бички), близькі до народної іграшки. У декорі використовує вишукані наліпи, ритування, відбитки штампа. Її роботи свідчать про творче осмислення традицій Опішного, демонструють високу фахову майстерність: відчуття пластичних можливостей глини як матеріалу, вміння поєднувати окремі елементи форми в єдине ціле тощо. На Першій та Третій наці-

<sup>47</sup> Друга національна виставка-конкурс... С. 159, 239, 278.

<sup>48</sup> Третя національна виставка-конкурс... С. 341, 379.

<sup>49</sup> Там само. С. 252, 332, 333, 379.

<sup>50</sup> Друга національна виставка-конкурс... С. 159, 228, 279.

<sup>51</sup> Третя національна виставка-конкурс... С. 92, 356, 378.

## 2.1. Традиційне українське гончарство в контексті народного мистецтва...

ональних виставках-конкурсах художньої кераміки «КерамПІК у Опішному» за композиції «Бички» (2009) та «Коники» (2011) пані Ніна отримала спеціальні дипломи «За кращу зооморфну скульптуру»<sup>52</sup>.

Одна з найталановитіших сучасних керамісток Опішного **Олена Мороховець** (1971 р. н.) сама виточує вироби на гончарному крузі. Мальовку також виконує самотужки. Майстриня створює посуд з рослинним орнаментом, позначений власним розумінням опішненської традиції (набори посуду «Літо», 2008, третя премія на Першій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамПІК у Опішному» у номінації «Народна кераміка»<sup>53</sup> та «Весняний», 2009, спеціальний диплом «За кращу гончарну мальовку» на цій же виставці<sup>54</sup>, набір для молока «Світанок», 2010<sup>55</sup>). Створює художниця й «призабуті» різновиди посуду, як, наприклад, глечик-носатка для варенухи (2011), розробляє варіанти форми куманця, доволі складної для виточування на гончарному крузі. За набір куманців «У нашого Омелечка невеличка сімеєчка» (2010) О. Мороховець отримала першу премію на Другій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамПІК у Опішному» в номінації «Народна кераміка»<sup>56</sup>.

Цікаву взаємодію традицій та новацій демонструють роботи талановитого гончаря **Миколи Варвинського** (1973 р. н.), який віртуозно виточує на гончарному крузі різноманітні за формами й розмірами посудини – від невеликих горщиків, тиков, глечиків до величезних ваз<sup>57</sup>. Цікаво, що дідусь майстра Захар Йосипович Варвинський (1902–1977) до середини ХХ ст. робив

<sup>52</sup> Перша національна виставка-конкурс художньої кераміки «КерамПІК у Опішному!» (2 липня – 30 жовтня 2009) : альбом-каталог. Опішне : Українське Народознавство, 2010. С. 21, 154 ; Третя національна виставка-конкурс... С. 253, 340.

<sup>53</sup> Перша національна виставка-конкурс... С. 20, 148, 149, 187.

<sup>54</sup> Там само. С. 21, 152, 186.

<sup>55</sup> Друга національна виставка-конкурс... С. 159, 256, 279.

<sup>56</sup> Там само. С. 158, 222, 223, 279.

<sup>57</sup> Невкрита Ж. Творчість Миколи Варвинського, як продовження традицій опішнянського гончарства. URL : <https://np.pl.ua/2018/07/tvorchist-mykoly-varvynskoho-yak-prodovzhennya-tradytsij-opishnenskoho-honcharstva/>.

Олена Клименко

тонкостінний посуд довершених форм, серед якого вирізняються кількавідерні макітри<sup>58</sup>. Микола також звертається до створення традиційних різновидів посуду. З 2012 року на Третій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамППК у Опішному» М. Варвинський представив миски, розмальовані **Євгенією Панасюк** (1970 р. н.) з використанням давніх мотивів, одну з яких відзначено спеціальним дипломом «За відродження традицій»<sup>59</sup>, а «Барило» (традиційна форма, багатий рослинний декор барокового характеру, 2008) у цьому ж авторському виконанні було номіноване другою премією на Першій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамППК у Опішному» 2009 року<sup>60</sup>. Створює майстер і простий теракотовий та полив'яний посуд.

Творче начало переважає у роботах талановитого й плідного гончаря **Олександра Шкурпели** (1966 р. н.). Він також створює доволі широкий асортимент виробів, серед яких вирізняються великі вази, зооморфний фігурний посуд, скульптура, свічники. Зокрема, майстер виконав великі свічники-ставники для опішненської Свято-Троїцької церкви. Виконує замовлення й інших церков. Пластика О. Шкурпели свідчить про відчуття ним специфіки глини як матеріалу, вміння поєднувати різновеликі пластичні маси в єдине ціле, намагання розширити сюжетно-образний лад опішненської пластики, урізноманітнити декор. На Третій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамППК у Опішному» за скульптуру «Вівця» (2011), виконану в традиції фігурного посуду й скульптури, творчо осмисленій і доповненій власним розумінням, майстра нагороджено першою премією у намінації «Народна кераміка»<sup>61</sup>. Значну частину виробів – вази, великі тарелі – О. Шкурпела декорує рельєфним орнаментом із подальшим покриттям кольоровою поливою, що демонструє розвиток доволі пізньої для Опішного традиції оздоблення виробів. Деякі свої твори майстер виконує в терако-

<sup>58</sup> Польові матеріали автора 1980–2019 років. *Приватний архів автора.*

<sup>59</sup> Третя національна виставка-конкурс... С. 97, 253, 336, 375.

<sup>60</sup> Перша національна виставка-конкурс... С. 20, 144.

<sup>61</sup> Третя національна виставка-конкурс... С. 252, 330.

## 2.1. Традиційне українське гончарство в контексті народного мистецтва...

ті. У цьому плані цікава велика ваза, за яку О. Шкурпела здобув гран-прі на Четвертій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамППК у Опішному». Ваза великого розміру (висота – 91 см) класичної форми з двома вишуканими ручками.

Взагалі вази розпочали виробляти в Опішному на зламі ХІХ–ХХ ст. під впливом земських майстерень: адже цей різновид декоративного посуду не є характерним для народної кераміки. Перші зразки, як конструкцією, так і оздобленням майже не пов'язані з особливостями місцевого посуду. Їхні чужорідні для Опішного форми відбивають впливи тогочасного декоративного мистецтва й смаки міського споживача. Від середини ХХ ст. паралельно із еkleктичними за формами вазами, у яких відчувається відгомін зразків початку ХХ ст. й впливи радянського декоративного мистецтва періоду «прикрашательства», гончарі опішненської артілі (згодом заводу) «Художній керамік» створювали вази, композиційно близькі до традиційного місцевого посуду: вони ніби повторюють класичні опішненські глечики, банки, тикви, тиквасті глечики, від яких відрізняються відсутністю вуха і яскравим мальованим декором. Такі вази доволі органічно «вписалися» в традицію. У 1970–1980-х роках набули поширення вази доволі складних форм, найчастіше з яйцеподібним тулубом, на круглій ніжці з масивними вінцями й шийкою, оздоблені рельєфним декором і вкриті зеленою або брунатною поливами. Мотиви ліпленого декору близькі до барокової орнаментики опішненської мальовки. На початок ХХІ ст. такі вази (так само, до речі, як великі тарелі з подібним оздобленням) стали доволі традиційними для Опішного. Саме цю порівняно нову традицію і продовжує ваза О. Шкурпели. Позитивними рисами цього твору є вдале поєднання декору з доволі складною формою, досконала якість випалу, яким автор досягнув надзвичайно гарного кольору з нюансами від світло-вохристого до вохристого й місцями червонувато-вохристого відтінків і якась особлива статечність твору в цілому.

Ще один твір О. Шкурпели отримав нагороду (ІІІ місце) на цій самій виставці – скульптура «Козел», яка продовжує традицію опішненського зооморфного фігурного посуду й скульптури.

Олена Клименко

---

І знову ж таки автор цю традицію осмислює з власних позицій художника, що отримав спеціальну художню освіту й працює в осередку народного мистецтва з його законами й традиціями, які він шанує і намагається зберегти й розвинути. Скульптура також теракотова. Черепок приємного з різними відтінками вохристого кольору. Композиція традиційна: тварина стоїть прямо, «дивлячись» перед собою. Саме це насамперед свідчить про зв'язок із традицією. Адже статичність постави – одна з показових рис давнього зооморфного посуду й скульптури.

Син О. Шкурпели **Анатолій Шкурпела** (1992 р. н.), який гончарюванню вчився в батька, а 2016 року закінчив Полтавський національний технічний університет імені Юрія Кондратюка, також створює зооморфну пластику, осмислюючи образи тварин по-новаторському (незвичний декор, намагання передати рух тощо).

Упродовж останніх років в межах опішненської традиції доволі успішно працюють подружжя **Дмитро** (1963 р. н.) та **Любов Громові** (1972 р. н.), створюють традиційну «монетку», декоративно-ужитковий посуд, іграшку, настінні панно, зооморфні фігурні посудини та скульптуру тощо. Різноманітні зразки іграшкового посуду та свистунці вони організовують у своєрідні сюжетні композиції. Зокрема, до набору монетки «Весняний» входять мініатюрні горщечки, глечички, тиквочки, чайничок, барильце, плесканець, оздоблені мальовкою з рослинними мотивами, які об'єднують посудинки у цілісну композицію. За цю роботу майстри отримали третю премію на Третій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамППК у Опішному».

Своєрідну інтерпретацію традицій Опішного ілюструють роботи вчителів гончарства і співробітників майстерні виробничого навчання Державної спеціалізованої художньої школи-інтернату I–III ступенів «Колегіум мистецтв у Опішні», які виробляють гончарний посуд, іграшку, скульптуру малих форм. Майже всі вони здобули середню спеціальну освіту і є випускниками Опішненської філії Решетилівського ХПТУ-28 або Миргородського керамічного технікуму імені Миколи Гоголя. Деякі приїхали до Опішного з інших регіонів України. Навчання

## 2.1. Традиційне українське гончарство в контексті народного мистецтва...

у провідних опішненських гончарів та малювальниць сприяли засвоєнню ними традиційних прийомів формотворення і декорування. Малою пластикою у майстерні займаються **Валентина Різниченко** (1970 р. н.) й **Лариса Чех** (1968 р. н.). Посуд майстрів цієї групи має значну кількість варіантів у межах усталених на сьогодні формах і декорі. Тикви, тиквасті глечики, куманці, тарелі, миски, вази (гончар **Валентина Гармаш**, 1968 р. н.) оздоблено рослинним орнаментом – данина традиції, сформованій в Опішному під впливом українського стилю впродовж першої третини ХХ ст.<sup>62</sup> Мальовку виконують **Наталка Гурін** (1957 р. н.), **Вікторія Заліська** (1976 р. н.), **Оксана Кальна** (1974 р. н.), **Світлана Мотрій** (1974 р. н.), **Оксана Северин** (1975 р. н.). Традиційні для народного гончарства форми мають низку варіантів у розмірах, співвідношенні окремих конструктивних частин, особливостях силуетів, які нерідко ускладнені у порівнянні з класичними. Декор найчастіше щільно вкриває поверхню посудин. Малювальниці використовують традиційні рослинні мотиви, більшість з яких стали канонічними для Опішного другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Варіювання здійснюється за рахунок збільшення або зменшення окремих елементів візерунку, характеру їхнього поєднання, манері трактування тощо. На Третій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамППК у Опішному» (Опішне, 2011) малювальниця Світлана Мотрій отримала спеціальний диплом «За кращу гончарну мальовку» за глечик, виточений на гончарному крузі Валентиною Гармаш<sup>63</sup>. На цій же виставці цікаві зразки малої пластики представили Вікторія Заліська й Оксана Северин. Їхні композиції під однаковою назвою «Козак і дівчина» образно-стилістичним ладом пов'язані з поширеною від середини минулого століття і вже традиційною для Опішного так званою «настольною скульптурою», що виступає, по суті, переосмисленням традиційних баринь та давньої антропоморфної скульптури. Кожна майстриня подала власну інтерпретацію традиційних образів. Це ж стосується і сюжетної

<sup>62</sup> Див. докладніше: Клименко О. До питання про виникнення і розвиток нової традиції в декорі... С. 16–18.

<sup>63</sup> Третя національна виставка-конкурс... С. 253, 338.

Олена Клименко

---

композиції «Барвіста Опішня» (2012), за яку її авторку талановиту малювальницю й майстриню малої пластики Оксану Кальну було нагороджено першою премією на Червертій національній виставці-конкурсі художньої кераміки «КерамППК у Опішному». Композиція складається з семи скульптурок – парубків та дівчат. Три пари «танцюють». Один з парубків «тримає» глечик. Рух персонажів передано різним положенням рук, а самі постаті залишаються статичними.

Взаємодію традиційних та інноваційних елементів демонструє робота Валентини Гармаш та Наталки Гурін «Банка» (2012), що на тій самій виставці поділила друге місце зі скульптурою Ю. Пошивайла «Коханці» (2012). Взагалі банка (в різних регіонах України зафіксовано назви «слої», «слоїк», «банка» – традиційна народна посуда для зберігання повидла, меду, смальцю – не має яскраво виражених регіональних ознак форми. У більшості осередків слоїк має яйцеподібний тулуб, наблизений до заокругленого й трохи розгорнутого вгорі циліндричного, коротку шийку та відігнуті вінця. Подібні варіанти форми банки зафіксовано і в Опішному наприкінці ХІХ – першій половині ХХ ст. Загалом зразки цього різновиду посуду відзначаються простим лаконічним силуетом. Банки обов'язково вкривали кольоровою або безколірною поливою (повністю зсередини й частково зовні), прикрашали ритунням, а в окремих випадках навіть підполив'яним малюванням (Опішне, Дибинці, Васильків). Робота В. Гармаш та Н. Гурін продовжує традицію створення мальованих банок, започатковану, вірогідно, в артлі «Художній керамік» у 1930-х роках. Форма посудини відрізняється від варіантів яйцеподібних банок, створюваних гончарями Опішного до середини ХХ ст. Вона циліндрична, плечі й нижня (приденна) частина стінок вирішені однаково: вони невисокі й різко скошені (плечі до короткої шийки, завершеної розгорнутими вінцями, а нижня частина тулуба – до денця, діаметр якого майже дорівнює діаметру вінця). Банка має пласку покрішку. Така чітка геометризована форма посудини доповнена рослинним декором, виконаним у техніці мальовки, трактованим доволі своєрідно. Симетричні ритмічно розміщені букети з рівним центральним



## 2.1. Традиційне українське гончарство в контексті народного мистецтва...

стеблом, що ніби повторює чіткий силует прямих стінок посудини, чергуються з великими білими квітами, подібними до ромашок. Бічні пагони букетів, як і квіти, намічені заокругленими лініями. Квіти й листя букетів манерою трактування близькі до барокової орнаментики, а от їхні абрис «нові» для Опішного. Окремі з них чимось нагадують елементи українського народного станкового малювання ХХ ст. (аналогічно квіти трактували Ганна Собачко-Шостак і Параска Власенко).

Таким чином, Опішне, як і Косів, демонструє доволі складну взаємодію традицій та новацій у сучасному гончарстві, де наявний цілий комплекс проблем. Важливою позитивною рисою багатьох сучасних творів (порівняно з попередніми роками) є насамперед те, що значна частина майстрів молодшого покоління намагається свідомо працювати у традиціях опішненської кераміки. Однак з цим пов'язана ще одна, доволі болюча проблема сучасної опішненської кераміки (як, до речі, і косівської, про що вже йшлося). Намагання деяких гончарів відтворити давні форми посуду, сюжети іграшки, орнаментуку нерідко перетворюється на стилізацію або навіть зводиться до простого копіювання. При цьому внутрішня сутність традиції втрачається. На перший погляд все, як було наприкінці ХІХ – першій половині ХХ ст. (і конструкція посудини, і мотиви декору, і манера ліплення іграшки, і колорит), проте відчувається, що наявне «щось не те». Коли розмірковуєш над цим «щось», починаєш розуміти: іноді майстри схоплюють зовнішні ознаки традиційних образів, а те глибинне, архаїчне, що зберігалось нашими предками, втрачене. На щастя це стосується лише частини робіт.

Кардинальні зміни у сучасному гончарстві пов'язані ще з однією проблемою, не менш загрозливою, ніж зникнення самого народного мистецтва, зокрема гончарства. Це вплив на народне мистецтва самодіяльної творчості (аматорства)<sup>64</sup>. Спробуємо пояснити, про що йдеться. Майже всі сучасні народні майстри

<sup>64</sup> Вагнер Г. К. О соотношении народного и самодеятельного искусства. *Проблемы народного искусства*. Москва : Изобразительное искусство, 1982. С. 46–55 ; Найден А. С. Художественные традиции и их функции в современном... С. 115–153.

Олена Клименко

намагаються працювати творчо, виконувати нові для власного осередку речі. Прагнення до нового завжди було притаманне творцям народного мистецтва: адже без цього традиція розвиватись не може. Проте впродовж другої половини минулого й на початку нинішнього століття у зв'язку зі значними змінами у психології народних майстрів<sup>65</sup>, які все активніше намагаються працювати творчо, не бажаючи робити однакові речі. Прагнення майстра працювати індивідуально часто перетворює його на художника-аматора, особливо якщо не вистачає здібностей, смаку, відчуття матеріалу тощо. Нерідко «оригінальність» є наслідком потурання смакам замовника. Іноді у творчості одного майстра бачимо зразки традиційного мистецтва (коли він дотримується традицій і новаторські пошуки не йдуть у розріз із художніми особливостями місцевої школи) та елементи аматорства (коли робить щось «своє», а здібностей і художнього смаку не вистачає)<sup>66</sup>. На жаль, найчастіше намагання майстра творити з власних позицій обумовлює появу речей низького ґатунку, навіть антихудожніх, шкідливих для загалу промислу, особливо, якщо такі зразки починають копіювати менш обдаровані майстри. Відхід від традиції призводить до руйнування своєрідності місцевих шкіл, до нівелювання регіональних особливостей.

Істотної шкоди гончарству завдає і негативний вплив ринку, засміченого величезною кількістю низьковартісних зразків, що претендують на українські сувеніри, а насправді паплюжать національну гідність українців<sup>67</sup>. Це явище Олесь Пошивайло влучно назвав «кітчевою експансією в Україні»<sup>68</sup>. Однак переважна більшість цієї продукції до традиційного народного мистецтва ніякого стосунку не має, не лише в плані стилістичних особливостей, а й щодо авторства: майже всі ці речі виконують не спадкові народні гончарі, а художники-аматори чи напівпро-

<sup>65</sup> Данченко А. С. Народный мастер... С. 97.

<sup>66</sup> Некрасова М. А. К вопросу о понятии народный мастер... С. 16–19.

<sup>67</sup> Пошивайло О. Гончарство як індикатор етносуспільних пріоритетів. *Український керамологічний журнал*. 2004. № 4. С. 7–14.

<sup>68</sup> Пошивайло О. Гончарство як індикатор етносуспільних пріоритетів... С. 9.

## 2.1. Традиційне українське гончарство в контексті народного мистецтва...

фесіонали або випускники спеціальних художніх закладів. Кіч і народне мистецтво несумісні. Від опускання до рівня кічу гончаря захищає перебування в автентичному середовищі рідного промислу (навіть якщо він мешкав там у дитячі роки) і зв'язок з місцевими традиціями (найчастіше на підсвідомому рівні). Хоч елементи кічу все-таки проникають у творчість деяких гончарів.

Для підтвердження цієї думки нагадаємо основні положення щодо характеристики такого складного, багатоманітного й водночас суперечливого явища як кіч. Одностайного визначення поняття «кіч» в роботах сучасних мистецтвознавців, культурологів, філософів годі й шукати. Більшість дослідників єдині в тому, що кіч – це сукупність псевдомистецьких явищ, один із проявів масової культури, ознака поганого смаку або повна відсутність останнього, що це імітація «під щось», найчастіше дешевими матеріалами дорогих. Кіч – це «мистецтво щасливих», це розрахована на зовнішній ефект безсмакова масова продукція. Це витвір мистецтва, «в якому художні цінності значною мірою підмінюються або витісняються спекулятивними, утилітарними, прагматичними»<sup>69</sup>. Кіч найчастіше асоціюється з мистецтвом солодкувато-сентиментальним, зовнішньооефектним, імітаційно-банальним. Філософ Ганна Яковлева розглядає кіч як «цілісне культурне утворення, відмінне від народного мистецтва і мистецтва професійного, яке існує поруч з останніми»<sup>70</sup>. Усі перераховані характеристики кічу не можуть бути пов'язані з народною керамікою ні на сюжетному, ні на стилістичному рівні. Вони докорінно відмінні від народного мистецтва. Водночас вони повністю відповідають аналізу масової продукції Андріївського узвозу в Києві, ярмарків у Великих Сорочинцях, придорожніх базарчиків, стихійно розміщених уздовж автомобільних трас. Прикро, що всі ці предмети (ні творами мистецтва, ні навіть глиняними виробами називати їх неможливо) знахо-

<sup>69</sup> Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Т. IV. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2006. С. 479.

<sup>70</sup> Яковлева А. М. Кич и художественная культура. Москва : Знание, 1990. С. 11.

Олена Клименко

---

дять своїх прихильних покупців і приносять заробітки авторам. Проте засуджувати останніх не наважуюсь, адже їм потрібно елементарно виживати у нашому важкому сьогоденні. Проблема глибинніша: це хвороба усього сучасного світу з його антилюдяністю та бездуховністю.

Однак не втрачаймо надію! На щастя, ще працюють представники традиційного гончарства, ще створюють горщики, глечики, макітри, пасківники, куманці, ліплять іграшку і, головне, є люди, які все це люблять і розуміють справжню мистецьку цінність таких речей, незважаючи на негативний вплив глобалізаційних процесів нашого сьогодення.

*Наталя Студенець*

## **2.2. ТРАДИЦІЯ ХАТНЬОГО НАСТІННОГО РОЗПИСУ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ**

У глобалізованому мультикультурному просторі початку ХХІ ст. особливо актуалізується значення етнонаціональної ідентичності, яке в багатьох країнах Європи проявляється у вираженні, а також перенесенні й адаптуванні окремих елементів народних традицій у новий контекст і обставини відповідно до запитів часу.

Сучасна українська народна культура – розмаїте та складне явище, що існує нині в окремих анклавах соціокультурного простору. Глибинна трансформація традиційного селянського духовно-матеріального середовища, зміна способу життя призвели до втрати цілісності звичаєвої культури, фрагментарності, витіснення її масовою (постіндустріальною, урбаністичною).

У синкретичному селянському середовищі практика хатнього стінопису була підпорядкована життєвим календарно-обрядовим циклам, відображала певні духовні цінності. В умовах зміни цих орієнтирів окремі форми традиційної культури побутують у принципово нових умовах – застосування стінопису нині не пов'язано з соціальним унормуванням життя, в автентичному середовищі трансформувалися його образи, зміст: йдеться суто про утилітарні та декоративні функції.

Народні традиції збереглися в системі забудови сучасних сіл, у конструкціях і оздобленні окремих будівель. У сільських житлових спорудах відтворено усталене розміщення поліхромного декору засобами нових матеріалів (наприклад, керамічної плитки).

Наталя Студенець

---

Невелика частина автентичних сільських будівель в їхньому оригінальному конструктивному, технологічному та художньому вирішенні існує в музеях просто неба (скансенах). Ці осередки соціальної пам'яті акумулюють, ретранслюють національно-культурні реалії, моделюють історичний духовно-матеріальний простір окремих регіонів та поселень. Експозиції музеїв не лише цілісно відтворюють і передають суспільно значиму інформацію, популяризують спадщину минулого, а й зберігають та консервують саму традицію, зокрема побілки й настінного малювання, в середовищі, суттєво наближеному до звичаєвого. Найвиразніше хатню поліхромію репрезентовано в експозиціях Національного музею народної архітектури і побуту України (м. Київ) та у скансенах Переяслава-Хмельницького, Львова, Ужгорода, Чернівців.

Приміром, в експозиції Національного музею народної архітектури і побуту України документально відтворено особливості стінописів Поділля, Наддніпрянщини. На території музею просто неба представлено розписані житлові будівлі з Могилів-Подільського і Чечельницького р-нів Вінницької обл., Кам'янець-Подільського р-ну Хмельницької обл., Балтського р-ну Одеської обл., Уманського р-ну Черкаської обл. Хату с. Яришів Вінницької обл. розписала відома у цьому осередку майстриня Анастасія Кондратюк<sup>1</sup>. Стінописи в інших спорудах відтворювали за зразками місцевих майстрів, зібраними під час польових експедицій<sup>2</sup>, а також за матеріалами Костянтина Мощенка і Костя Кржемінського.

Чимало пам'яток житлового будівництва лемків та бойків представлено у комплексі Львівського музею народної архітектури і побуту. Графічне монохромне пофарбування типове для хати с. Мшанець Старосамбірського р-ну Львівської обл. початку ХХ ст., перевезеної до музею 1985 року. Відповідно до місцевих традицій шви хати зовні обмазані білою глиною, що створює виразний ритм ліній, білим кольором обведено вікна. Як і в ав-

---

<sup>1</sup> У фондах НМНАПУ зберігаються зразки її малювання за інв. № № Ж-1737-1777.

<sup>2</sup> НМНАПУ, інв. № № НД-14994-14998. Усі зразки походять з с. Молодецьке Уманського р-ну.

## 2.2. Традиція хатнього настінного розпису в соціокультурному просторі...

тентичному середовищі, побілку і хатнє малювання періодично оновлюють співробітники музеїв.

Сучасні «вторинні форми» традиції побутують нині в нових сферах життя, зокрема засобами розпису акцентовано національну складову в уніфікованому просторі міської культури. Інтерпретації традиційного хатнього декорування спорадично втілено у сучасних будівлях міст і містечок України. При цьому «розписана біленька хата під стріхою» виступає одним з етнічних стереотипів масової суспільної свідомості, ототожнюючись з народними традиціями. Попри спрощене відтворення певних типових етнічних явищ, стереотипи вірізняються значною сталістю, розповсюдженістю, а також гнучкістю під впливом зовнішніх обставин. Глобалізована масова культура запозичує, імітує архетипи колективного несвідомого, що набувають нового змісту в сучасних соціокультурних контекстах<sup>3</sup>. Йдеться про запозичення семіотичних структур, етнічних знакових комплексів – стрічкового рослинного орнаменту, мотиву «вазон» тощо. За визначенням Ю. Лотмана, простір культури є простором колективної пам'яті<sup>4</sup>. Символ у культурі не належить лише одному її зрізу, а зберігає свій зміст і структуру, виокремлюючись з одного семіотичного оточення, з легкістю входить у нове<sup>5</sup>. Причому, у творчій практиці повсякдення стрічковий розпис оздоблює кути, вікна, двері міської архітектури малих форм (зокрема кіосків). Малювання не має яскраво виражених регіональних локальних ознак – етнічна традиція адаптується до рівня національної шляхом спрощення та уніфікації.

Простежується закономірність використання окремих видів народного мистецтва, традиційних символів, образів, стилістики в оздобленні комерційних закладів побутового призначення – кафе, ресторанів, орієнтованих на етнічну кухню.

<sup>3</sup> Костина А. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Москва : Ком Книга, 2006. С. 88.

<sup>4</sup> Лотман Ю., Успенский Б. О семиотическом механизме культуры. *Труды по знаковым системам*. Тарту, 1971. Вып. V. С. 147.

<sup>5</sup> Лотман Ю. Статьи по семиотике и типологии культуры. *Лотман Ю. Избранные статьи* : в 3 т. Таллинн : Александра, 1992. Т. 1. С. 192.

Наталя Студенець

---

Дизайн в «українському стилі» характеризується еклектичним поєднанням складових, запозиченням найвиразніших елементів інтер'єру різних регіонів України. Здебільшого це тканини з поперечносмугастим декором у відповідному колориті, гончарні вироби, настінний розпис тощо. У таких інтер'єрах поширені імітації мальованих печей, що за своїми особливостями тяжіють до лівобережного типу, не мають ускладнених конструктивних елементів, приміром, підвісного комина. Розписують настінний простір навколо вікон, під стелею, у нішах, оздоблюють опорні конструкції – колони банкетних залів, барні стійки, арочні перекриття. Побутовують довільні авторські розписи «за етнічними мотивами», інтерпретації відомих, уведених до наукового обігу, зразків малювання Уманщини, Поділля, Катеринославщини. Найчастіше застосовують орнаментику «під петриківський розпис», яким декорують екстер'єр та інтер'єр споруд.

Один з виразних прикладів такого оздоблення – ресторан національної кухні в центрі Києва «Курені», що має півстолітню історію. Цей заклад – зонований комплекс просто неба, куреньки та альтанки, оздоблені інтерпретаціями петриківського розпису.

Водночас трапляються приклади декорування петриківським орнаментом форм, далеких від традиційних, зокрема створених у стилі неокласицизму. На жаль, інтер'єр таких закладів часто свідчить про відсутність смаку його господарів і виконавців, про певний стилістичний хаос. «Колажування» призводить до втрати цілісності, гармонії, адже «кіч завжди маніпулює вже готовими зразками, розуміючи їх як кліше, що не потребує і не терпить змін»<sup>6</sup>.

Серед культуротворчих заходів початку ХХІ ст. з метою відновлення унікальних художніх практик, підтримки мистецьких осередків найвагоміші: майстер-класи з розпису, творчі симпозиуми, фестивалі, грантові програми та проекти. Традиції хатнього розпису знаходять також яскраве відображення в індивідуальних авторських концепціях професійних та самодіяльних митців.

---

<sup>6</sup> Варакина Г. Китч как норма современной культуры. *Culture and Civilization*. 2014. № 5. С. 14.



## 2.2. Традиція хатнього настінного розпису в соціокультурному просторі...

---

Значного поширення в Україні набули майстер-класи та курси петриківського розпису, що давно став загальнонаціональним явищем, візитівкою України у світі. При багатьох музеях, обласних центрах культури, арт-студіях, закладах освіти майстри навчають усіх охочих техніки цього розпису, основ композиції, зображення окремих елементів та мотивів. Художньо-стилістичні особливості «петриківки» освоюють студенти мистецьких вишів з метою впровадження у подальшій творчій діяльності.

Помітне прагнення відновити й адаптувати практику настінного розпису в сучасних формах до видозміненого селянського середовища через професійну та самодіяльну авторську творчість. У смт Петриківка Дніпропетровської обл. відбувається щорічний етнофестиваль «Петриківський дивоцвіт», у рамках якого традиційним стрічковим орнаментом усією громадою розписали 120 метровий паркан уздовж основної траси, що пролягає через селище. Пізнаваними мотивами традиційного декорування акцентовано також окремі споруди. Ці розписи та бетонний пам'ятник поширеному місцевому мотиву – квітці «цибульці» нагадують про мистецтво, яке уявило цей осередок. 2016 року започатковано проект «Петриківка: Рестарт» з метою оздоблення розписом основних споруд місцевої інфраструктури: автовокзалу, будинку культури, дитячого садка та всіх житлових будівель села <sup>7</sup>. Ініціатори заходу прагнуть використати у декоруванні саме традиційні, типові для цього осередку, орнаментальні мотиви, структури композицій, а також сюжети місцевого станкового малювання.

Особливе зацікавлення хатнім розписом простежується на Поділлі, де ця традиція має давні джерела. До неординарних творчих проектів у регіоні Східного Поділля належить Міжнародний симпозіум «Мальована хата», що відбувається з 2012 року за ініціативи знаного митця, скульптора, художника, письменника, заслуженого вчителя України, директора мис-

---

<sup>7</sup> Петриківка. URL: <https://7chudes.in.ua/nominaciyi/petrykivka-dniprovska-obl/>.

Наталя Студенець

тецької фундації «Арт-слід» Миколи Крижанівського<sup>8</sup> та за підтримки Вінницького обласного центру народної творчості на чолі з директоркою, заслуженим працівником культури України Тетяною Цвігун. Основна мета цього проекту, за визначенням автора ідеї, – розкрити в людях художні таланти, повернути їм радість творчості<sup>9</sup>.

Проект об'єднав митців з чотирьох областей України (Вінницької, Київської, Черкаської, Хмельницької), Польщі, Молдови, а також мешканців сіл. Упродовж 2012–2019 років стінописи прикрасили житлові та господарчі споруди, будівлі інфраструктури в осередках Подільської Наддністрянщини<sup>10</sup>: Сліди, Наддністрянське, Нагоряни, Гонтівка, Буша, Носиківка (сс. Могилів-Подільського, Мурованокуріловецького, Чернівецького, Ямпільського, Шаргородського р-нів Вінницької обл.).

У модерних хатніх розписах простежуються різноманітні творчі спрямування. Виокремлюються твори, стилістично наближені до автентичних місцевих традицій, у яких автори наслідують узвичаєне розташування візерунків (навколо вікон, дверей, під дахом, над призьбою, на кутових наріжних пілястрах хат тощо). Характерне звернення до усталених у цих осередках орнаментальних структур, переосмислення місцевих мотивів, а також зображення традиційних текстильних виробів (подільських доріжок і рушників).

Розписи Людмили Бойко, Федора Панчука наслідують традиційні орнаментальні стрічкові схеми, а також поширені в автентичному місцевому малюванні мотиви «вазонів», «букетів» тощо. Композиції Миколи Олійніченка тяжіють до ритмічних структур арабескових килимових розписів першої третини ХХ ст., характерних для регіону Подільської Наддністрянщини.

<sup>8</sup> Крижанівський М. Мальована хата : міжнародний мистецько-культурологічний проект 2012–2018. Вінниця : Консоль, 2018.

<sup>9</sup> Записала Н. Студенець 17.08.2019 р. у с. Носиківка Шаргородського р-ну Вінницької обл. від М. Крижанівського. Архів Н. Студенець.

<sup>10</sup> Панчук Ф. Біла хата моя розмальована. *Світлиця*. 2012. № 4 (39). С. 60–63; Дмитренко Ж. «Мальована хата». *Світлиця*. 2014. № 3 (46). С. 41–43; Крижанівський М. Мальована хата в Бущі. *Світлиця*. 2018. № 2 (61). С. 45–47.

## 2.2. Традиція хатнього настінного розпису в соціокультурному просторі...

Зокрема, зовнішню стіну хати в с. Сліди розмальовано виткими, закрученими в мушлі стеблами рослин, доповнено бароковими квітковими образами. Виразна лінійна графіка типова для мальованих «вінків» авторства Сергія Бугая на стінах низки будівель с. Гонтівка. Художник вільно оперує різноманітними прийомами композиції, застосовуючи як симетричне розташування мотивів на площині стіни, так і органічну для його експресивної манери виконання асиметрію: зображення традиційного «вінка», що заповнює простір бічної стіни і частково поширюється на тильну. У с. Носиківка розлогий квітковий «вазон», намальований С. Бугаєм, акцентував один наріжний кут хати, врівноваживши реальні живі квіти з іншого боку.

Глибоке відчуття місцевих народних традицій виокремлює твори постійної учасниці симпозіумів Оксани Городинської. У доробку художниці – хатні розписи в етнографічному комплексі «Українське село» під Києвом, мальовані печі в експозиціях краєзнавчого музею, Центру народної творчості в Могилеві-Подільському, а також у с. Бернашівка Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.<sup>11</sup> Її стінописам притаманна витончена графіка рослинних образів, розмаїття авторських інтерпретацій. Зокрема, для творів мисткині характерне оригінальне художнє вирішення мотиву «вазон» з традиційними вертикальною та куцковою структурою, а також з поширеною в осередках Подільської Наддністрянщини комбінованою схемою «вазона-вінка». Цей мотив з виразним акцентуванням бічних гілок художника трактує як своєрідне обрамлення віконного отвору в хатніх розписах сс. Сліди, Наддністрянське.

Органічна складова композицій художниці, створених під час симпозіумів, – мальовані імітації традиційних місцевих тканин. У стінописах низки подільських сіл О. Городинська застосувала колористику й ритміку смугастих тканих виробів як облямівку, центр або тло своїх оригінальних творів: у с. Гонтівка майстриня створила композицію «Виноград» з мальованою імітацією тра-

<sup>11</sup> Записала Н. Студенець 16.08.2019 р. у м. Могилів-Подільський Вінницької обл. від О. Городинської. Архів Н. Студенець.

Наталя Студенець

---

диційного залавника (підвіконня) за периметром тильної стіни хати; такі зображення тканих виробів становлять центр хатнього стінопису в с. Наддністрянське та виразне тло композиції на хатній стіні в с. Сліди. В окремих розписах О. Городинської відчутні традиційні структури «вазонних» килимів-залавників із поземним рядовим укладом мотивів.

Поширений напрям сучасних розписів – інтерпретації мотивів, орнаментальних структур, колористики творів декоративно-вжиткового мистецтва різних регіонів України. Приміром, емоційні, активні за кольором композиції київського художника Сергія Кушніра інспіровано образами, типовими для народного малювання і ткацтва Наддніпрянщини, Півдня України. Яскравими пізнаваними мотивами славнозвісної Петриківки митець розмалював вільні простінки однієї з хат с. Сліди.

У творах Віктора Наконечного, Людмили Сорочинської, Сергія Бугая, Оксани Романової, Оксани Малобенської, Аліни Смеречинської своєрідного переосмислення набула стилістика станкового декоративного розпису ХХ ст. Зокрема, у творчості молодого талановитого митця С. Бугая це – синтез, авторська інтерпретація художніх прийомів різних локальних практик малювання в одній композиції. У самобутніх розписах О. Малобенської – оновлене сприйняття типових мотивів «мальовок», перенесених у просторовий контекст стінописів.

Чимало художників, які взяли участь у симпозіумах, звернулися до тематики наївного малярства, жанрової та образної системи народної картини, органічно пов'язаної з естетикою селянського середовища. У розписах присутні сюжетні композиції, рідше – пейзаж та натюрморт.

Фольклорні основи вирізняють розписи на побутову тематику Івана Горобчука, символізм народного мистецтва живить творчість Василя Слободянюка. Козацькій минувшині присвячено низку виразних творів Миколи Крижанівського, Івана Горобчука, Василя Слободянюка, Миколи Олійніченка, Сергія Кушніра, Івана Козара, Оксани Малобенської. У композиціях «Козак Мамай» митці тяжіють як до традиційного трактування, так і до авторського «прочитання» сюжету й власних стилістичних пошуків.

## 2.2. Традиція хатнього настінного розпису в соціокультурному просторі...

Поетичне світовідчуття, відображене у народних картинах з ідилічними краєвидами, характерне для окремих творів сс. Сліди та Носиківка. Приміром, М. Олійніченко відтворив у стінопису традиційний для народного малярства панорамний пейзаж із річкою, хатиною на горі та різнобарвною аркою веселки над обрієм неба. Намальований на стіні пейзаж немов розчинився у реальному природному довкіллі, водночас створюючи певний ефект ілюзійності та видовищності.

З-посеред хатніх розписів Східного Поділля виокремлюються композиції, позначені європейськими ідеями постмодернізму, пошуком нових виражальних можливостей розпису. Для авторів стінописів селянська садиба – простір для творчої імпровізації, вияву фантазії та асоціативно-пластичного самовираження. Оригінальні візуальні експерименти з фактурою, кольором продемонстрували Ян Вайрах та Микола Крижанівський. Митці перетворили навколишній простір у своєрідні об'ємно-просторові поліхромні інсталяції, розмалювавши кам'яні мури насиченими відкритими червоними, синіми, жовтими барвами. Це призвело до зміни контекстів, значенневих модифікацій й нового емоційного сприйняття знайомих об'єктів.

Своєрідним камертоном низки поліхромій М. Крижанівського стали універсальні знаки-символи, що втілюють позачасові, одвічні цінності буття та досвід епох в національній етнокulturі. Вони органічно вписуються в композиційні структури або осібно виокремлюються із загальної системи розписів.

У лаконічних за художньою формою, глибоких за філософським змістом, багатозначних за асоціативним рядом творах «Сонячний човен – Трипільський світ» (с. Сліди), «Дерево життя» (с. Сліди), «Берегиня» (с. Наддністрянське), «Вогняні бики» (с. Нагоряни) та ін. митець осмислив сучасність через прадавні образи, черпаючи натхнення у джерелах національної образотворчості<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Студенець Н. Синергія традиції хатнього розпису в сучасних художніх практиках Східного Поділля. *Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традиції та інновації. Матеріали науково-практичної конференції (21–22 червня 2019 року)*. Харків: Друкарня Мадрид, 2019. С. 323.

Наталя Студенець

---

2017 року згідно із грантовою програмою «Відродження нематеріальної національної культурної спадщини України» в м. Хмельницькому за участі фахівців місцевого науково-методичного центру культури і мистецтв було організовано семінар-пленер «Подільський декоративний розпис» для викладачів дитячих шкіл мистецтв області. На основі музейних зразків, наукової літератури, експедиційних матеріалів, зібраних у селах регіону, учасники заходу відтворили та інтерпретували орнаментальні композиції хатнього малювання в станковому різновиді малювання<sup>13</sup>. Роботи, створені під час цього заходу, експонували на виставці «Райські мелодії подільського візерунка» в музеї історії міста.

На території Південно-Східної Волині самобутнім осередком декоративного, зокрема настінного розпису, є село Самчики Старокостянтинівського р-ну Хмельницької обл. Мистецький центр виник тут у 1960-і роки на основі студії «Просвіт», що об'єднала майстрів О. Пажимського, Г. Раковського, В. Раковського, П. Кузьмича, В. Пасічника, М. Юзвук, Б. Шнайдера<sup>14</sup>. У творчості цих митців сформувалися основні риси самчиківських розписів, що ґрунтуються на місцевих традиціях: інтерпретації рослинних, орніто-, зооморфних мотивів; яскраво вираженій декоративності, площинності, локальних кольорах. Для розписів характерні також побутові та історичні сюжети.

Нині в селі працюють четверо митців – О. Пажимський, С. Касьянов, М. Юзвук та В. Раковський, який поєднує творчу діяльність з організаційною: є директором місцевої дитячої художньої школи народного мистецтва. 2018 року відповідно до грантового проекту «Нове життя самчиківського розпису» за підтримки Українського культурного фонду в селі розписали низку житлових споруд, паркани, будівлі сільради та місцевої

---

<sup>13</sup> Студенець Н. Український хатній настінний розпис у контексті сучасних креативних пошуків. *Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій. Матеріали науково-практичної конференції (22–23 червня 2018 року)*. Харків : «Друкарня Мадрид», 2018. С. 389.

<sup>14</sup> Записала Н. Студенець 05.07.2008 р. у с. Самчики Старокостянтинівського р-ну Хмельницької обл. від В. Раковського. Архів Н. Студенець.

## 2.2. Традиція хатнього настінного розпису в соціокультурному просторі...

школи, створивши цілісний арт-простір<sup>15</sup>. Ці розписи вирізняються схожими композиційними прийомами, єдиною стилістичною манерою виконання. Для більшості хатніх розписів характерно симетричне врівноважене заповнення стін крупними рослинними мотивами: над призьбою та між вікнами.

Майстри популяризують самчиківський розпис («самчиківку», «самчуківку») через виставкову діяльність, друковану продукцію (календарі, листівки), а також поширену нині форму майстер-класів у різних містах та навчальних закладах України. Приміром, майстер-класи відбулися для студентів Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, для учнів Державної художньої середньої школи ім. Т. Г. Шевченка в Києві, для студентів кафедри дизайну одягу Київського національного університету культури і мистецтв.

Синергія традиції хатнього розпису яскраво виражена у творчості художниці, викладачки, дослідниці народного мистецтва Лариси Гарбузенко з м. Кропивницького. Практична і теоретична діяльність мисткині ґрунтується на вивченні технологічних, стилістичних особливостей місцевих художніх практик у селах Кіровоградської обл.<sup>16</sup>, що знайшло відображення у програмі телепроєкту «Майстер-клас з Наталкою Фіцич» (2011 р.). У 2015 році на базі відділу мистецтв Кіровоградської обласної універсальної наукової бібліотеки імені Д. Чижевського (м. Кропивницький) серед низки заходів мисткиня організувала майстер-клас із розпису печі, поділилася знаннями з використання поширеної у минулому техніки штампування природними матеріалами (овочами)<sup>17</sup>. В станкових творах Л. Гарбузенко переосмислено та оригінально інтерпретовано традиційні структури найпоширенішого мотиву настінного малювання – «вазона» (персональна виставка «Мої вазони»). Тради-

<sup>15</sup> Маленьке село стало культурним туристичним простором. URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/podorozhi/malenske-selo-stalo-kulturnym-turystychnym-prostorom>.

<sup>16</sup> Записала Н. Студенець 17.05.2018 р. у м. Кропивницький від Л. Гарбузенко. Архів Н. Студенець.

<sup>17</sup> Студенець Н. Український хатній настінний розпис у контексті сучасних креативних пошуків. *Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій*. С. 389.

Наталя Студенець

ції хатнього розпису Кіровоградщини Л. Гарбузенко впроваджує в сучасну практику оформлення міських інтер'єрів, а також сільського середовища. 2019 року мисткиня започаткувала арт-проект «Мальоване село»<sup>18</sup> (с. Катеринівка Кропивницького р-ну), у якому взяли участь її учениці Оксана Гарбузенко та Мирослава Липа. У розписах двоповерхового будинку митці дотрималися усталених місць розташування хатніх розписів між вікнами («міжвіконня»), використали традиційні структури стрічкового орнаменту, органічно доповнивши їх зображеннями візерункових гончарних виробів (гличиків, мисок тощо). Майстерно стилізовані під квіткові бутони та суцвіття образи гончарних виробів доповнили монументальні «вазонні» композиції на вільних площинах стін.

Традиція хатнього стінопису знаходить свій вияв і через оригінальні авторські концепції. Ідеї повернення творчих художніх практик до віджилого автентичного середовища притаманні діяльності подружжя Олексія та Людмили Альошкіних<sup>19</sup>. У спорожнілому пограничному с. Букатинка Вінницької обл. митці з академічною освітою започаткували проведення етнофестивалів, майстер-класів з народного мистецтва, створили низку музеїв (гончарства, старожитностей, театру тіней, ляльки-мотанки і вишивки), перетворивши місцеві хати на арт-об'єкти. На території села вони розписали чимало будівель трипільськими, праслов'янськими, традиційними подільськими знаками-оберегами, а також авторськими інтерпретаціями міфологічної та історичної тематики. Таке взаємопроникнення мотивів створює враження часопросторової та смислової багатозначності.

Внутрішня потреба прикрасити повсякдення, підняти настрій надихнули 2015 року вінницьку художницю Юлію Гушул розмалювати невелику хатину в с. Канава Тиврівського р-ну Вінницької обл.<sup>20</sup>. У єдиному творчому просторі мисткиня синтезу-

<sup>18</sup> Розмова за чашкою чаю в музеї Осмьоркіна або «Мальоване село» Лариси Гарбузенко. URL : <http://prostir.museum.ua/post/42157>.

<sup>19</sup> Букатинка – территория Любви и Свободы. Часть первая. URL : <https://zagalina.livejournal.com/110992.html>; Режим доступу : *Букатинка. Живой музей в покинутых домах*. URL : <https://ukrainer.net/bukatinka/>.

<sup>20</sup> Вінницька художниця перетворила занедбану хатку на арт-об'єкт. URL : <http://vlasno.info/spetsproekti/1/persona/item/7293-iuliia-gushul>.



## 2.2. Традиція хатнього настінного розпису в соціокультурному просторі...

вала традиційну місцеву поліхромію, пізнавані автентичні орніто-морфні мотиви над вікнами та образи незвичайних фантастичних істот: багатоокої рослини, крилатої риби-квітки тощо. У простоті орнаментальних композицій, виразних ритмопластичних графічних формах органічно поєдналися метафоричність, характерна для народної творчості, із самобутнім авторським світовідчуттям.

Стилістика наївного мистецтва, притаманна самобутнім творам селянки Поліни Райко (1928–2004) з м. Цюрупинськ (нині – Олешки) Херсонської обл., яка почала малювати у віці близько сімдесяти років унаслідок особистої трагедії (втрати близьких) та в інтер'єрах свого приватного будинку розмалювала усі поверхні: стелі, стіни, двері<sup>21</sup>. Розписи мисткині – це створений нею власний райський сад у поєднанні земного та небесного. Образи янголів, святих, померлих рідних, а також птахів і риб гармонійно співіснують в єдиному, народженому її багатою творчою уявою, квітуєчому просторі... Найрізноманітніші рослини з великими білими та жовтими суцвіттями, яскраві червоні бутони, пишні букети, плетива паростків створили виразне доповнення фігуративних зображень. Інтенсивне блакитно-синє тло об'єднало контрастні барви композицій у єдину колористичну гармонію. Розміщення і трактування окремих мотивів у загальній художній системі зближує малярство П. Райко з традиційними хатніми розписами.

Безперечно, сучасний хатній стінопис істотно відрізняється від традиційного, адже існує фрагментарно в нових соціокультурних контекстах. «Вторинні форми» традиції набули своєрідного поширення в музейному, а також урбанізованому середовищі. Явище настінного розпису перебуває здебільшого у річищі професійних і самодіяльних художніх практик: виявлення, реконструкція, інтерпретація автентичного у різних проявах та формах нині потрібні для збереження самобутності національної культури.

<sup>21</sup> Райко Поліна Андріївна. Дорога до раю : кат. робіт; вступ. ст. О. Афанасьева, С. Дяченко; пер. О. Маньковська; Центр молодіжних ініціатив «Тотем». Херсон : Наддніпряночка, 2005. 127 с. : іл.; Яценко С. Рай Райко. Образотворче мистецтво. 2012. № 1/2. С. 74–75.

*Зінаїда Косицька*

### **2.3. СТИЛІСТИЧНІ ПАРАЛЕЛІ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ І ЛИТОВСЬКИХ МАЙСТРІВ ВИТИНАНКИ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ**

Розвиток культури і, насамперед, її художнього життя, особливо в сусідніх країнах, засвідчує виникнення між ними та постійний розвиток тісних взаємовпливів у різних галузях мистецької діяльності. Природно, що такі активні взаємозв'язки завжди існували між Україною й Литвою, оскільки історії цих двох країн тісно пов'язані багатьма спільними етапами. До одного з останніх таких об'єднавчих періодів у ХХ ст. можна віднести перебування обох країн у складі колишнього СРСР, що зумовлювало проведення спільних культурних заходів: художніх виставок, конференцій та інших подій.

Із часу проголошення незалежної Литви 11 березня 1990 року та проголошення незалежності України 24 серпня в 1991 року і до сьогодні у цих країнах відбулися принципові зміни в культурному просторі – загалом, і в декоративному мистецтві зокрема. Українські вчені в розвідках уже порушували питання взаємозбагачення багатьох процесів в обох країнах у галузі кераміки. Йдеться про участь вітчизняних митців, насамперед, представників львівської школи, у Всесоюзних симпозіумах «Кераміка СРСР», що відбувалися у Вільнюсі в 1971 і 1975 роках<sup>1</sup>. Ці заходи виявилися визначальними для українських митців,

---

<sup>1</sup> Голубець О. Художня кераміка (1960–1980-ті роки). *Історія декоративного мистецтва України*. Т. 5. С. 375.

### 2.3. Стилiстичнi паралелi у творчостi українських i литовських майстрiв...

якi одразу привернули увагу столичних (московських) органiзацiйних структур, що безпосередньо представляли радянське мистецтво за кордоном. Подiї у Вiльнюсi згодом уможливили участь творчих груп художникiв обох тодiшнiх республiк (Литовської, Української) у спiльних заходах, що відбувалися в м. Дзiнтарі (Латвія) та в подальшому сприяли експонуванню творiв львiв'янина Т. Левкiва на Третьому мiжнародному бiенале художньої керамiки у Валлорiсi (Францiя, 1972)<sup>2</sup>.

Природно, що в царинi мистецтва витинання мiж українськими й литовськими митцями в кiнцi ХХ – на початку ХХI ст. також було накопичено значний практичний досвiд. Найперше, слiд згадати про дiяльнiсть Олексiя Максимовича Петриченка (1911–1996), українського колекцiонера, заслуженого дяча науки й технiки України, доктора технiчних наук, який захопився колекцiонуванням творiв, вирiзаних iз паперу. Надзвичайну роль вiдiграв також Фелiксас Марцiнкас (1950–2010), активний органiзатор мiжнародних виставок у Вiльнюсi в останнiй чвертi ХХ ст. До участi у цих заходах завжди запрошували українських митцiв, що особливо впливало на встановлення тiсних особистiсних зв'язкiв мiж митцями України й Литви.

Нинi на пiдтримку спiлкування майстрiв обох країн активно впливає дiяльнiсть Оксани Городинської, яка, продовжуючи традицiю проведення Всеукраїнського Свята витинанки<sup>3</sup>, перетворила його на мiжнародне. На цi заходи щораз приїжджають митцi з Литви, що особливо важливо для обмiну досвiдом.

Розглядаючи виникнення й розвиток цього виду мистецтва в обох краiнах, варто зазначити, що в українських витинанках i в литовських «porieriaus karpiniai» – паперових вирiзках, як i в будь-якому iншому видi народної творчостi, помічаємо багато спiльних рис. Вони продиктованi подiбною технiкою, схожими мотивами й орнаментальними схемами обох народiв. Свiй початок традицiя вирiзування хатнiх паперових оздоб, на дум-

<sup>2</sup> Там само. С. 376.

<sup>3</sup> Перше всеукраїнське «Свято витинанки» в 1993 році органiзувала Марiя Гоцуляк, тодiшня директорка Будинку народної творчостi м. Могилева-Подiльського, нинi директорка Музею етнографiї i народного мистецтва ім. М. А. Руденко (м. Могилiв-Подiльський).

ку українських і литовських дослідників <sup>4</sup>, бере від практики оформлення паперових кустодій <sup>5</sup>, якими підтверджували в давнину документи. Декорували кустодії різним ажуром на полях, навколо відтиску печатки. В XIV–XV ст. папір, який завозили з-за кордону, могли використовували лише серед аристократії та обмежено в державному діловодстві. Поступово, з розвитком вітчизняного паперового виробництва у XVI–XVII ст. <sup>6</sup>, його починають застосовувати в книгодрукуванні й ширше для написання різних грамот. Особливо вишукані паперові кустодії в Україні починають створювати з кінця XVI ст. Значний сплеск традиції помітно в XVII ст. <sup>7</sup> Пізніше, упродовж XVIII–XIX ст. у дворянських родинах набуло поширення мистецтво вирізування з паперу так званих «силуетів» – найчастіше зображень із чорного паперу, які демонстрували на світлому тлі. Іноді такі твори обрамлювали в рами (профільні портрети, батальні сцени, ліричні сюжети), щоб ними прикрасити інтер'єри віталень, кабінетів, бібліотек. Цей вид творчості також певною мірою вплинув на поширення згодом техніки вирізування серед інших верств населення.

<sup>4</sup> Станкевич М. Українські витинанки. Київ : Наук. думка, 1986. С. 11; Marcinkas F. Lietuvos ir paraulio popieriaus karpinių menas. Baltarusija, Belgija, Danija, Didžioji Britanija, Islandija, Ispanija, Izraelis, Japonija, JAV, Kanada, Kinija, Lenkija, Lietuva, Meksika, Olandija, Prancūzija, Rusija, Soumija, Šveicaria, Švedija, Ukraina, Vengrija, Volkietija, Vietnamas. Monografija. Vilnus : Allmanachas «Tautodailė», 2010. С. 13.

<sup>5</sup> Кустодіями в давнину називали кістяні, металеві чи рогові коробочки, у яких зберігалися печаті, прикріплені до грамот шовковим шнуром. Із повою паперу кустодіями починають називати відтиски зображення печаток на папері, вирізані зі значними полями довкола відтиску для кращого збереження зображення.

<sup>6</sup> Стеблій Ф. Папірні Східної Галичини в добу мануфактури (кінець XVIII – перша половина XIX ст.). *Нескінченна подорож*. Книга пам'яті Ореста Мацюка / Центральний держ. іст. архів України у Львові ; Укр. нац. комітет істориків ; Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2009. С. 39. URL : [http://library.lnu.edu.ua/bibl/images/Vudanna\\_WEB\\_pdf/8Poza\\_serijamu/20\\_Matsiuk.pdf](http://library.lnu.edu.ua/bibl/images/Vudanna_WEB_pdf/8Poza_serijamu/20_Matsiuk.pdf) (дата звернення : 22.02.2018).

<sup>7</sup> Ситий І. М. Козацькі печатки Гетьманщини (середина XVII–XVIII ст.). За архівними матеріалами Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарнавського : автореф. дис. ... канд. іст. наук : спец. 07.00.06 / НАНУ ; Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського. Київ, 2002. С. 9.

### 2.3. Стилiстичнi паралелi у творчостi українських i литовських майстрiв...

У Литві виготовлення паперових кустодій вiдоме так само з XVI ст. Найперша папiрня тут запрацювала 1524 року на територiї Вильнюського замку, пiзніше також в Каунасі<sup>8</sup>. Вирiзування силуетiв iз паперу в XVIII – XIX ст. у Литві серед заможних громадян не набуло значного поширення, утiм, коли цей матерiал стає доступним для селян у XIX ст., вони одразу починають активно використовувати його в оздобленнi интер'єрiв, вирiзувати прикраси для полицок, для вiкон фiранки, на абажури керосинових ламп.

В Україні папiр у селянському побутi використовували вiд першої третини XIX ст. У селах iз нього виготовляли «квiти» для декору покутi<sup>9</sup>, особливого поширення такi оздоби набули iз середини XIX ст. Вiдомо, що в кiнцi XIX – початку XX ст. з паперу виготовляли i об'ємнi квiти, i пласкi оздоби з ажурними прорiзами. Ними прикрашали покуть, стiни, стелю, а також використовували у рiзній обрядовостi, зокрема, паперовими «квiтами» на Слобожанщинi оздоблювали весiльнi короваї<sup>10</sup>. У тi часи цей декор називали переважно «квiтки», «паперовi окраси стiн», «паперова орнаментика стiн i образiв»<sup>11</sup>, «украси вiкна, украса на вiкна»<sup>12</sup>, «украси хати»<sup>13</sup>, «украси сволока»<sup>14</sup>, «оздоби для стiн i образiв»<sup>15</sup>, «настiннi витинанi прикраси»<sup>16</sup>. У подiльських селах

<sup>8</sup> Marcinkas F. Lietuvos ir paraulio popieriaus karpinių menas. Baltarusija, Belgija, Danija, Didžioji Britanija, Islandija, Ispanija, Izraelis, Japonija, JAV, Kanada, Kinija, Lenkija, Lietuva, Meksika, Olandija, Prancūzija, Rusija, Soumija, Šveicaria, Švedija, Ukraina, Vengrija, Volkietija, Vietnamas. Monografija. Vilnus : Allmanchas «Tautodailė», 2010. С. 13.

<sup>9</sup> Квiтка-Основ'яненко Г. Твори : у 2 т. Київ : Днiпро, 1978. Т. 1. С. 218.

<sup>10</sup> Сумцов Н. Ф. Хлеб в обрядах и песнях. Харьков : Типография М. Зильберга, 1885. С. 66.

<sup>11</sup> Барвiнський О. В. Спомини з мого життя / НАН України ; Інститут лiтератури iм. Т. Шевченка ; Українська вiльна академiя наук США, Исторична секцiя ; Українська Американська асоцiацiя унiверситетських професорiв. Т. 2. Ч. 3, 4. Нью-Йорк; Київ : Вид. дiм «Стилос», 2009. С. 701.

<sup>12</sup> НМНАПУ, iнв. № НД 1400, № НД 1410.

<sup>13</sup> НМНАПУ, iнв. № НД 1401.

<sup>14</sup> НМНАПУ, iнв. № НД 1403.

<sup>15</sup> Katalog działu etnograficznego. Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894 r. Lwow : Z drukarni i litografii Pillera i Spółki, 1894. S. 35.

<sup>16</sup> Каталог експозицiї вiддiлу народного мистецтва / Мiнiстерство культури УРСР ; Львiвський державний музей українського мистецтва / уклала I. Гургула. Львiв, 1955. С. 44.

## Зінаїда Косицька

часто можна було почути про «різки»<sup>17</sup>, «теремці», «фрески»<sup>18</sup>, «ружі», «хрестики», «хрещики», «різанки», «шлярки»<sup>19</sup>, «горобчики», «веляно», «витинянки»<sup>20</sup>, в осередках західних областей – «витинки»<sup>21</sup>, «витинанки»<sup>22</sup>.

У Литві в кінці XIX й першому десятилітті XX ст., коли «karpiniai» також були особливо поширені, найчастіше їх виготовляли як прикраси на плафони керосинових ламп, полицок, ажурні рами для дзеркал і картин. Зі складнішою орнаментикою оздоблювали вікна будинків, буфети, хатній куток з іконами. Для цього найчастіше використовували геометричні, рослинні, орнітоморфні, рідше зооморфні мотиви. Спеціальні оздобы з мотивами птахів, яблук, дзвонів виготовляли на весілля, ними прикрашали місце для молодих, що мало символізувати достаток, добробут, народження дітей, щедрий урожай<sup>23</sup>. Дуже важливо, що в Краківському етнографічному музеї збереглися автентичні литовські вирізки першого десятиліття XX ст.<sup>24</sup> Це традиційні для народного мистецтва Литви та України стилі-

<sup>17</sup> Каталог Екатеринославского областного музея имени А. Н. Поля : Археология и этнография. Екатеринослав : Тип. Губернского Правления, 1910. С. 392.

<sup>18</sup> Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. Т. 1. Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем. Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1914. Т. I. С. 124.

<sup>19</sup> «Шлярка» – фризова витинанка, якщо вона завдовжки «від вугла до вугла» хати (Могилів-Подільський р-н Вінницької обл.).

<sup>20</sup> Гагенмейстер В. Настінні паперові прикраси Кам'янець-Подільський : Видання Художньо-промислової профшколи, 1930. С. 3.

<sup>21</sup> Січинський В. Юрій Нарбут. 1886–1920. Львів ; Краків : Українське вид-во, 1943. С. 16.

<sup>22</sup> Свенціцький І. Ілюстрований провідник по Національному музеєві у Львові. Жовква : Печатня Василян, 1913. С. 31.

<sup>23</sup> Marcinkas F. Lietuvos ir pasaulio popieriaus karpinių menas. Baltarusija, Belgija, Danija, Didžioji Britanija, Islandija, Ispanija, Izraelis, Japonija, JAV, Kanada, Kinija, Lenkija, Lietuva, Meksika, Olandija, Prancūzija, Rusija, Soumija, Šveicaria, Švedija, Ukraina, Vengrija, Volkietija, Vietnamas. Monografija. Vilnus : Allmanachas «Tautodailė», 2010. С. 14–15.

<sup>24</sup> Skoczeń-Marchewka B. Litewskie, białoruskie i ukraińskie ozdoby z papieru w zbiorach Muzeum etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie. Dziedzictwo i pamięć kresów wschodnich Rzeczypospolitej. II Muzealne spotkania z kresami. Warszawa : Muzeum Niepodległości, 2017. S. 359–371.

### 2.3. Стилiстичнi паралелi у творчостi українських i литовських майстрiв...

зованi зображення на зразок «вазона», у яких символiчнi квіти представлено розетковими елементами з ажурним орнаментом. У низу композицiй представлена символiчна посудина, над нею вгорi три галузки з дрiбним листям i вище «квітами» – розетами<sup>25</sup>. Усi елементи вирiзанi з рiзнокольорового паперу.

Принадiдно зазначимо, що подiбну технiку укладання багатьох барвистих елементiв активно використовували i в українських селах, створюючи рiзноманiтний хатнiй декор i формуючи загальне зображення з окремих модулiв рiзних кольорiв. В окремих селах України такими витинанками прикрашали оселi до середини, а в захiдних областях, до останньої чвертi ХХ ст. Приклади виготовлення подiбних оздоб за принципом формування композицiї з рiзних невеликих модулiв зустрiчаємо по всiй Україні, утiм, найхарактернiшi вони для сiл Середньої Надднiпрянищини, зокрема с. Петрикiвка (Днiпропетровської обл.). На Подiллі подiбний мотив могли виготовляти i таким прийомом, i вирiзуючи все зображення з одного аркуша.

Важливо зазначити, що розвиток вiтчизняних паперових оздоб до середини ХХ ст. проходив за традицiями, виразно сформованими вже вiд кiнця ХІХ ст., iз характерними локальними вiдмiнностями в межах основних рiгонiв: Слобожанщини<sup>26</sup>, Чернiгiвського Полiсся<sup>27</sup>, Середньої Надднiпрянищини<sup>28</sup>, Пiвдня України<sup>29</sup>,

<sup>25</sup> ЕМК, композицiї на зразок «вазона» iнв. № 37 985; 37 986; 37 991; 37 989; розети – iнв. № 39903–39914.

<sup>26</sup> Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии : очерки этнографии края / под. ред. В. В. Иванова. Харьков : Издanie Харьковского Губернского Статистического Комитета, 1898. Т. 1. С. 121, 832, 889.

<sup>27</sup> Спаська Є. Подорожi по Чернiгiвщинi. Уривки з щоденникiв, 1921–1926 рр.; головним чином про гончарство чернiгiвське. *Українське гончарство* : Нацiональний культурологiчний щорiчник. За рiк 1994 / Полтавська облдержадмiнiстрацiя ; Управлiння культури Полтавської облдержадмiнiстрацiї ; Держ. музей-заповiдник укр. гончарства в Опiшному. Опiшне : Українське народознавство, 1995. Кн. 2. С. 354.

<sup>28</sup> РЕМ, iнв. № 2206–120 а/2 ; НА ІА НАНУ, ф. 9, № 95, од. зб. 15–45; РЕМ, iнв. № 4057–22/1, 4057–22/2 ; ДНІМ, iнв. № Е–2634, КП–42157.

<sup>29</sup> Шероцький К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. Т. 1. Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем... С. 119, рис. 47.

Зінаїда Косицька

Поділля<sup>30</sup>, Галичини<sup>31</sup>, Покуття<sup>32</sup>, а також Холмщини<sup>33</sup>. У кожному з них спостерігаємо також спільні риси, притаманні паперовим оздобам усєї України: дзеркальна, центральна, трансляційна симетрії<sup>34</sup> (складання аркуша паперу в два, чотири, вісім разів); домінування поширених орнаментальних композицій, подібних до схем місцевих вишивок, килимів, писанок, гончарних виробів; перевага геометризованих і стилізованих рослинних мотивів, насамперед, хрестоподібних, ромбічних форм, різноманітних «квітів», «вазонів», «дерев» тощо.

Важливо, що в українській наукових і популярних виданнях від кінця ХІХ до середини ХХ ст. з'являються непоодинокі згадки, рідше окремі статті про цей паперовий хатній декор<sup>35</sup>. Етапною подією в дослідженні української витинанки в 1930 році стало видання окремого альбому «Настінні паперові прикраси Кам'янецьчини», укладеного Володимиром Гагенмейстером, який працював у той час директором Кам'янець-Подільської художньо-промислової профшколи. Видання тривалий час залишалося єдиним дослідженням у галузі витинання, а на сьогодні через незначний тираж воно вже стало бібліографічною рідкістю. Утім, важливо, що до книги ввійшли тогочасні зразки подільських оздоб, зібрані В. Гагенмейстером та його вихованцями в

<sup>30</sup> Гагенмейстер В. Настінні паперові прикраси Кам'янецьчини... 7 с., 16 кол. табл. ; Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. Т. 1. Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем... С. 132, рис. 64.

<sup>31</sup> Щербаківський В. Орнаментация української хати / видання «Богословії»; Ed. «Bohoslovia». Рим, Roma : Esse-Gi-Esse, 1980. Кол. іл. 2; МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП 40828, ЕП 40831, ЕП 40834.

<sup>32</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП 40801 ; МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП 40819.

<sup>33</sup> МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП 40818, ЕП 40836, ЕП 40837, ЕП 40838.

<sup>34</sup> Трансляційна симетрія (паралельні осі симетрії) використовують найчастіше при виготовленні витинанок, рапорти яких мають бути розташовані на рівних віддальх, наприклад, у фризових витинанках «гаївки» / «хоровод» та у виготовленні паперових фіранок.

<sup>35</sup> Гургула І. Витинанки. *Нова хата*. Журнал для плекання домашньої культури. Львів, 1929. Вересень. Ч. 10. С. 3–4.



### 2.3. Стилiстичнi паралелi у творчостi українських i литовських майстрiв...

довколишнiх селах, а також цiкаві спостереження й висновки автора щодо окремих мотивiв, розташування оздоб тощо <sup>36</sup>.

У Литвi хатнi паперовi оздоби до середини ХХ ст. не потрапляли до кола наукових зацiкавлень, але так само в окремих публiкацiях автори згадували про це мистецтво <sup>37</sup>. На жаль, iнтелiгенцiя часто вважала таку творчiсть прикметою бiдностi, потiхою малоосвiчених людей. Тому хвиля популярностi паперового декору в Литвi вiд початку ХХ ст. помiтно згасла <sup>38</sup>. Утiм паперовi оздоби на зразок силуетних зображень окреми майстри продовжували виготовляти. Зокрема, вiдомо, що 1920 року Й. Басанавичюс вiрiзав витинанку, названу «Дароносиця» («Monstrancija») <sup>39</sup>.

Подiбне згасання мистецтва витинанки пiсля його розквiту в кiнцi ХІХ й першому десятилiттi ХХ ст. помiтне на теренах обох країн. На цi обставини вплинули, насамперед, багато iсторичних подiй, особливо перебiг та наслiдки Першої свiтової вiйни, а також Першого i Другого Голодоморiв у селах України.

Характерно, що пiсля Другої свiтової вiйни на теренах України паперовi оздоби народнi майстри створювали ще за регiональними традицiями й самобутнiми художнiми вирiшеннями, якi мали свої характернi локальнi вiдмiнностi, утiм такої хвилi активностi, як це було на межi ХІХ й ХХ ст. вже не спостерiгаємо.

В Україні в 1960-х роках рiзнобарвнi панно у технiцi витинання починає активно виготовляти народна майстриня села Петрикiвка Полiна Глущенко. У цей час вона постiйно проживала й працювала в Києвi. Майстриня на курсах декоративного мистецтва, якi регулярно проводила, познайомилася з вчитель-

<sup>36</sup> Гагенмейстер В. Настiннi паперовi прикраси Кам'яниччини... 7 с., 16 кол. табл.

<sup>37</sup> Čurlionis M. K. Apie meziką ir dailę [About the Music and Fine Arts]. Vilnius : Valstybinė K. Požėlos spaustuvė, 1960. P. 279. (За Marcinkas F. Lietuvos ir paraulio... P. 14.).

<sup>38</sup> Marcinkas F. Lietuvos ir paraulio popieriaus karpinių menas. Baltarusija, Belgija, Danija, Didžioji Britanija, Islandija, Ispanija, Izraelis, Japonija, JAV, Kanada, Kinija, Lenkija, Lietuva, Meksika, Olandija, Prancūzija, Rusija, Soumija, Šveicaria, Švedija, Ukraina, Vengrija, Volkietija, Vietnamas. Monografija. Vilnius : Allmanachas «Tautodailė», 2010. С. 16.

<sup>39</sup> Там само. С. 19.

Зінаїда Косицька

кою Мартою Павловою, і вони спільно 1969 року підготували авторську програму для роботи зі школярами «Майстерні ножиці: Методичні вказівки [для початкових класів]»<sup>40</sup>. У ній авторки представили традиційні народні витинанки Середньої Наддніпряни та найпоширеніші прості вироби, які можна виготовити з дітьми, зокрема закладки для книг, оздоб-сніжинки. Програму було впроваджено в середні школи, що сприяло збереженню й подальшому розвитку народних традицій вирізування в 1970–1980-х роках.

З кінця 1960 років на відродження витинанок в Україні значно вплинула творчість подільського педагога Олександра Салюка, який почав вирізувати витинанки з дітьми у шкільному гуртку, долучивши до творчості батьків своїх вихованців у рідному с. Саїнка (Вінницької обл.). Його увага до призабутих оздоб сприяла відродженню витинанки не лише в названому осередку, а й пізніше по всій Україні, оскільки О. Салюк 1969 року привіз твори народних майстрів-односельців до Києва, де в Будинку письменників України згодом було організовано виставку, що мала великий резонанс<sup>41</sup>. Про творчість родини Салюків невдовзі розповіли в телевізійній передачі, що особливо сприяло поширенню інформації про це мистецтво.

Величезне значення для відродження мистецтва витинання в Україні у другій половині ХХ ст. мало захоплення цим видом мистецтва О. М. Петриченка. У 1957–1958 роках науковець працював у Китаї (Пекіні), де спостерігав творчість місцевих майстрів, ймовірно, згадуючи схожі оздоби, які в роки його дитинства були поширені на рідній Дніпропетровщині. Одразу він почав збирати колекцію паперових вирізок місцевих майстрів. Також його друзі почали надсилати до збірки в листах паперові твори з різних країн. Після повернення в Україну вчений постійно поповнював зібрання роботами українських, литовських митців, а також вирізками майстрів інших союзних республік, зокрема,

<sup>40</sup> Глущенко П., Павлова М. Майстерні ножиці : метод. вказівки : [для початкових класів]. Київ, 1969. 18 с. + 80 кол. табл.

<sup>41</sup> Пашенко В. Відкриття в Саїнці : [про виставку в Будинку літераторів витинанок місцевих майстрів]. *Літературна Україна*. Київ, 1969. 1 серп.

### 2.3. Стилiстичнi паралелi у творчостi українських i литовських майстрiв...

Бiлорусi. Серед українських i литовських митцiв, якi в другiй половинi ХХ ст. надсилали свої витинанки до колекцiї О. Петриченка були Марiя Руденко, Олександр Салюк, Марiя Гоцуляк, Юлiя Данiляускене, Нiеле Юренеле. Нинi до збiрки входить вже понад чотири тисячi творiв<sup>42</sup>. Листування мiж колекцiонером i майстрами вiдiграло за радянських часiв надзвичайно важливу роль не тiльки для вченого, який цiкавився рiзними аспектами створення витинанок, зокрема, вибором авторами ножиць, щоб точно знати їх величину. О. Петриченко просив для цього респондентiв обвести по контуру власний iнструмент. Саме тому на сторiнках листiв, написаних вiд руки, часто можемо зустрiти зображення розхилених ножиць.

Утiм, чи не бiльше значення листовне спiлкування мало для митцiв, оскiльки вони у такий спiсiб могли дiлитися авторськими роботами i часто особистими думками про творчiсть. Таких фрагментiв немало в епiстолярнiй спадщинi О. Петриченка. Цей зв'язок був особливо важливим для майстрiв, якi вирiзували в 1950–1970-х роках, коли витинанкою ще мало цiкавилися науковцi й широкий загал. Цей обмiн сприяв до всього поширенню iнформацiї про рiзнi культурнi заходи в тодiшнiх ближнiх республiках, зокрема Українi й Литви, i був надiйним джерелом новин культурного життя, оскiльки поширення вської цiкавої iнформацiї тодi було обмеженим i контрольованим. У 1975 році О. Петриченко опублiкував статтю про творчiсть подiльських майстрiв<sup>43</sup>, у 1978 році органiзував першу виставку витинанок майстрiв усього свiту в Харковi, яка мала всесоюзний резонанс<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Косицька З. Українські витинанки в колекції О. М. Петриченко (Історико-художній музей м. Домодедово. Росія). *Фундатори музейних колекцій та реалій сучасного стану розвитку музейної справи* : наук. зб. за матер. Всеукр. наук.-практ. конф., присвяченої 145-річчю від дня народження М. Ф. Біляшівського та 135-річчю від дня народження Д. М. Щербаківського. Київ : ДП НВЦ «Пріоритети», 2014. С. 364. (всіх С. 364–371).

<sup>43</sup> Петриченко О. Чарівні витинанки : [про подільських майстрiв витинанки]. *Вінницька правда*. Вінниця, 1975. 20 лип.

<sup>44</sup> Песочкин В., Шабельский О. Узоры, вырезанные из бумаги. *Труд. Москва, 1978. 30 декаб. [Рубрика «Увлечения»].*

Зінаїда Косицька

Від початку 1980-х років українські паперові хатні прикраси почав ґрунтовно досліджувати мистецтвознавець Михайло Станкевич. Низка його розвідок та проведення двох масштабних ретроспективних виставок паперових творів у Львові (1981) й Києві (1986) в подальшому посприяли ґрунтовному мистецтвознавчому їх дослідженню та виходу розвідки «Українські витинанки»<sup>45</sup>. У монографії вчений висвітлив теоретичний та візуальний матеріал, розкрив специфіку українських паперових оздоб. Подія спричинила принципові зміни у ставленні широкого загалу до мистецтва витинанки як до самобутнього важливого й доступного виду творчості. У подальшому до вирізування з паперу все частіше долучаються не лише аматори, а й професійні художники, насамперед, Леоніла Стебловська, яка у власній книжці «Вчіться малювати»<sup>46</sup> присвятила увагу й витинанкам. Завдяки Л. Стебловській вирізуванням захопилася Людмила Мазур, яка привнесла згодом самобутні новаційні художні вирішення в цей вид творчості та вивела українську витинанку на новий рівень.

Після проголошення суверенності України в 1990 році та проведення Першого Свята витинанки в Могилеві-Подільському в 1993 році<sup>47</sup> атмосфера для відродження цього виду творчості значно покращилася. Крім того, відбулися зміни у тенденціях світової моди. Майстри сучасності вже мають широкі можливості для зв'язків і особистого спілкування, останнім часом вони регулярно зустрічаються на Міжнародних святах витинанки, що традиційно відбуваються у м. Могилеві-Подільському (Вінницької області) з 2011 року<sup>48</sup>. Постійним співорганізатором заходів

<sup>45</sup> Станкевич М. Українські витинанки...

<sup>46</sup> Стебловська Л. П. Вчіться малювати : альбом для учнів 2-го класу. Київ : Рад. школа, 1978. 128 с.

<sup>47</sup> Перше Всеукраїнське Свято витинанки провела Марія Гоцуляк, тоді директорка Будинку народної творчості м. Могилева-Подільського, нині директорка Музею етнографії і народного мистецтва ім. М. А. Руденко в м. Могилів-Подільській.

<sup>48</sup> Перше Міжнародне Свято витинанки в м. Могилеві-Подільському організувала 2011 р. Оксана Городинська, згодом міжнародні зустрічі відбулися 2015, 2018 рр.

### 2.3. Стилiстичнi паралелi у творчостi українських i литовських майстрiв...

залишається Вінницький обласний Центр народної творчості <sup>49</sup>. Із Вільнюса до Могилева-Подільського на форуми неодноразово приїздили майстри витинання: Лаймуте Бенешюнайте-Федосеева (Laimutė Benešiušaitė-Fedosejeva), Одета Туменайте-Браженене (Odeta Tumėnaitė-Bražėnienė), Гіта Юшкенене (Gita Juškėnienė). Лаймуте Бенешюнайте-Федосееву отримала окреме запрошення бути членом журі на Всеукраїнському конкурсі дитячої витинанки, що відбувся 2019 року в м. Кривий Ріг <sup>50</sup>.

У справі відродження мистецтва вирізування в Литві в другій половині ХХ ст. особлива заслуга належить подружжю Юлії (1926–2009) та Антанасу (1926–1983) Даніляускасам (Julija Daniliauskienė, Antanas Daniliauskas). Етнограф за фахом, кандидат історичних наук та колишній в'язень сталінських таборів, Антанас Даніляускас здійснював велику пошуково-експедиційну й дослідницьку роботу. Його дружина Юлія за активної підтримки вченого почала вирізати паперовий декор та пропагувати це мистецтво серед загалу. Її приклад наслідувала майстриня Нійоле Юренене (Nijolė Jurėnienė). Після створення 1966 року Спілки народних майстрів Литви <sup>51</sup> покращилися умови для відродження мистецтва вирізування з паперу. Тепер Ю. Даніляускене й Н. Юреніене починають відвідувати школи, організовувати гуртки, читати лекції. Уже 1967 року Ю. Даніляускене виставила роботи з паперу в Москві на Всесоюзній виставці <sup>52</sup>. Пізніше майстрині об'єднали зусилля й спільно видали книгу «Karpiniai» («Витинанки») <sup>53</sup>.

Така наснажена праця сприяла організації вже 1981 року у Вільнюсі Першої республіканської виставки вирізок із паперу, на якій роботи представили 30 майстрів. Через два роки у цьому

<sup>49</sup> Вінницький обласний Центр народної творчості очолює Тетяна Цвігун.

<sup>50</sup> Дитячий Всеукраїнський конкурс витинанки започатковано 2015 р., відбувся також у 2017, 2019 рр. Організатори заходів – Маріана Анатоліївна Любас і Валерій Іванович Любас, майстри витинання, члени НСМНМУ.

<sup>51</sup> Тоді Товариство народного мистецтва Литви.

<sup>52</sup> Майстриня була нагороджена Дипломом другого ступеня.

<sup>53</sup> Daniliauskienė J., Urėnienė N. Karpiniai. Vilnius, 1980. (За Marcinkas F. Lietuvos ir pasaulio popieriaus... С. 25).

Зінаїда Косицька

заході брали участь уже 40 майстрів, 1986 року витинанки експонували вже 52 автори. Четверта виставка 1991 року охопила 80 учасників, із яких значну частину склали школярі, вихованці художніх гуртків<sup>54</sup>.

Визначну роль у творчому спілкуванні литовських і українських майстрів відіграли Міжнародні виставки, організовані у Вільнюсі в 1989, 1995, 2015 роках. До кожної з них виходив каталог, зокрема твори першого заходу опубліковано у виданні «Паперові вирізки світу»<sup>55</sup>. Саме на цьому заході колекцію О. Петриченка журі відзначило дипломом ЮНЕСКО. Один із останніх спільних заходів відбувся в Литві 2018 року в музеї Адамо Петраускаса – Перший Міжнародний пленер «Karpiniuota praeitis»<sup>56</sup>. Учасники з Литви, України, Польщі, Білорусі виготовляли ажурні паперові авторські рами для оформлення старих ікон і фото<sup>57</sup>.

Розглядаючи у контексті історичного розвитку українських і литовських витинанок найхарактерніші типи народних оздоб та художні вирішення, варто зазначити, що техніка вирізування, як і будь-яка інша творчість сусідніх країн, диктує багато спільних рис, зумовлених однаковими прийомами, схожими мотивами та орнаментикою. Виразно це простежуємо серед розеткових і зіркоподібних форм, також у використанні поширених мотивів «вазон», «дерево», у низці композиційних схем, що виникають при складанні паперу за принципами центральної, дзеркальної й трансляційної симетрії.

<sup>54</sup> Marcinkas F. Lietuvos ir pasaulio popieriaus karpinių menas. Baltarusija, Belgija, Danija, Didžioji Britanija, Islandija, Ispanija, Izraelis, Japonija, JAV, Kanada, Kinija, Lenkija, Lietuva, Meksika, Olandija, Prancūzija, Rusija, Soumija, Šveicaria, Švedija, Ukraina, Vengrija, Volkietija, Vietnamas. Monografija. Vilnus : Allmanachas «Tautodailė», 2010. P. 21.

<sup>55</sup> Pasaulio popieriaus karpiniai'89. Tarptautinė paroda. World's paper-cuts'89. International exhibition. Бумажные вырезки мира'89. Международная выставка : Белоруссия, Китай, Польша, Литва, Российская Федерация, Финляндия, Швеция, Украина, Венгрия, Вьетнам. Вильнюс : 1989. 57 p. : ilustr.

<sup>56</sup> Karpiniuota praeitis (лит.) – «Вирізка й минуле», захід було організовано музеєм Адамо Петрауска в с. Уогиняй, неподалік м. Купішкіс (лит. *Kupiškis*).

<sup>57</sup> Від України до Музею була запрошена з майстриня і педагог із Тернополя Галина Дудар.

### 2.3. Стилiстичнi паралелi у творчостi українських i литовських майстрiв...

Дуже важливо, що в Литві й Україні є багато творчих особистостей, які, створюючи паперові твори, свiдомо дотримуються народних традицій, що сформовані вiтчизняними майстрами впродовж XIX–XX ст. Саме завдяки таким митцям давнiй вид народного мистецтва пiсля чергової хвилі згасання в обох країнах сьогодні не зник, i майстри сучасності в нових соціально-економічних умовах продовжують активно працювати в техніці вирiзування. Важливо, що першочергову роль у збереженні мистецтва витинання в Литві й Україні вiдiграють Спiлка майстрiв народної творчостi Литви<sup>58</sup> та Національна спiлка майстрiв народного мистецтва України<sup>59</sup>. Керівники обох творчих «цехів» уважно дбають про збереження етнокультурної спадщини, особливо в сучасний перiод глобалізації, постійно підтримуючи творчість майстрiв у рiчизі народних засад.

Розглядаючи нижче роботи майстрiв кінця XX – початку XXI ст., авторка надає перевагу витинанкам тих професійних художників й аматорів, які використовують принципи виготовлення саме народних паперових оздоб. Обраний підхід не зменшує ролі митця, а лише засвідчує вектор його сходження, у якому кожен досягає неабияких успіхів. Зокрема, на традиційному Ягелонському ярмарку, який щорічно відбувається у Люблінi (Польща), дипломи за авторські витинанки серед інших отримали Маріанна Любас з України, Рома Гудайтене (Roma Gudaitienė) з Литви. Роботи багатьох інших українських i литовських майстрiв неодноразово були представлені на виставках у країнах Європи, Азії, Америки.

Серед литовських майстрiв, у кого вже викристалізована особистісна стилістикана основі народних зразків – Рамуте Крауялене (Ramutė Kraujalienė), Лаймуте Бенешюнайте-Федосєєва<sup>60</sup>, Одета

<sup>58</sup> Голова Спiлки майстрiв народної творчостi Литви – Рамуте Крауялене (Ramute Kraujaliene).

<sup>59</sup> Голова Національної спiлки майстрiв народного мистецтва України – Ігор Шевченко.

<sup>60</sup> Benešiuñaitė -Fedosejeva L. Karpiniai – savks paieška. Вырезки из бумаги. Vilnius : UAB «Grafija», 2011. 160 p.

Зінаїда Косицька

Туменайте-Браженене<sup>61</sup>, Клайдас Навіцкас (Klaidas Navickas)<sup>62</sup>, Раса Слесорюнене (Rasa Slesoriūnienė), Рома Гудайтене, Егле Віндашене Дваріонайте (Egle Vindašienė), Гіта Колосовене (Gita Kolosovienė), Ада Германавічене (Ada Germanavičienė), Ельвіта Шепутайте (Elvita Šepulaitė) та інші.

Зокрема, для Лаймуте Бенешюнайте-Федосеєвої вирізування з паперу давно перестало бути хобі, витинанкам вона віддає все більше часу. Розпочавши перші спроби на початку ХХІ ст. за зразками національної орнаментики, майстриня досягла нині неабиякої вправності в цій техніці, знайшла нові художні вирішення, часто змінюючи симетрію на дисиметрію чи асиметрію, зміщуючи фрагменти білого й чорного і навпаки, створюючи нові композиції з архітектурними сучасними формами тощо. У її набутку серії «Мій Чурльоніс» (2004–2005), «Ангели» (2009), «Рідний край» (2009) та інші, у яких передано власні рефлексії, інтерпретації, особистісні підтексти. У циклі «Земля Діви Марії», створеного як низка зображень мотиву хреста за різними орнаментальними вирішеннями, вона передає різні акценти трагедії національної історії. Зображення хрестів демонструють, насамперед, символи пам'яті й шани тим, хто пережив війни, сибірські табори чи інші випробування, і так само ці мотиви завжди залишаються символами воскресіння й оновлення.

Майстриня використовує різноманітну давню символіку, дуже часто вирізає мотив «дерева», яке вона вміло може демонструвати в різних варіантах. Крону авторка створює переважно напівсферичних чи сферичних форм, заповнюючи їхні площини густим переплетенням галузок, листя, додаючи знакові деталі – зображення птахів, квітів тощо. Часто дерева у неї мають міцне видиме коріння, що буває меншим за крону, однаковим за розміром чи значно більшим, завжди надаючи зображенню надійної впевненості. Щораз традиційний мотив авторка вирішує не застиглим центральним образом, який від одної витинанки до іншої переходить ніби змінена копія. У кожній новій роботі

<sup>61</sup> Tumėnaitė-Bražėnienė O. Mokomės karpyti. Utena : Utenos Indra, 2008. 200 p.

<sup>62</sup> Navickas K. Klaido Navicko. Karpiniai. Utena : Utnos Indra, 2008. 156 p.



### 2.3. Стилiстичнi паралелi у творчостi українських i литовських майстрiв...

майстриня представляє з ним iншу iдею, обирає iншу стилiстику: «Дерево пiзнання» (2001, iз симетричними розгорнутими сторiнками мiж кроною i корiнням), «Райське дерево» (2001, зi змiєм, павами i виноградною лозою на вiтти), «Дерево. Дуб» (2002 iз очима, плодами-жолудями, друзями-дятлами). Композицiю «Дерево казок» складають уже три дерева, що мiцно переплелися гнучким гiллям, створивши окремий веселий свiт iз калинових кетягiв, квітiв та веселого птаства (2004). У серiї, присвяченiй Ернсту Теодору Амадею Гофману (2008), цей давнiй мотив розкриває фiлософськi акценти – в одному з творiв верхiвки згрупованих дерев завершуються на зразок заснiжених гiрських вершин, в iншому – зображення дерев утворюють лише сiре ажурне тло для насичених рiзких чорних профiлiв казкових персонажiв, письменника та iншi<sup>63</sup>. Варто зазначити, що майстриня вирiзує витинанки завжди монохромнi, чорно-бiлi, у яких постiйно простежуємо її нескiнченну фантазiю.

У роботах Одети Туменаите Браженене, педагога, матерi чотирьох дiтей, лауреата Золотої корони – найвищої вiдзнаки народних майстрiв Литви<sup>64</sup>, гармонiйно поєднано поширенi мотиви з традицiйними композицiями, зазвичай, симетричними (дзеркального, центрального, трансляцiйного типу). Вiдмiнних акцентiв авторським витинанкам надають характернi силуетнi зображення ангелiв, дiвчат, героiв казок i фольклору.

Так, у панно «Казковi замки» (1995) заквiтчана рама оточує централнi архiтектурнi елементи, схожi на контури середньовiчного мiста, у аркоподiбних вiкнах якого зажурено схилилися силуети короля й королеви (принца й принцеси?). Невеликi за розмiром постатi надзвичайно виразно оживили статичну орнаментальну рiвновагу витинанки.

Iншi характернi риси надають лiризму й водночас драматизму фiлiгранно виконанiй витинанцi «Казка» (1997), площину

<sup>63</sup> Benešiuŋaitė-Fedosejeva L. Karpiniai – savęs paieška. Вырезки из бумаги. Vilnius : UAB «Grafija», 2011. P. 119, 127, 128.

<sup>64</sup> 2007 р. за низку лiногравюр О. Туменаите-Браженене отримала звання кращого народного майстра Литви i нагороджена Золотою короною – найвищою нагородою литовських народних художникiв.

## Зінаїда Косицька

якої умовно поділено на кілька горизонтальних планів. У нижній частині твору центральна, зовсім невеличка постать дівчинки-принцеси, здіймає руки до 12 крилатих лебедів, що граційно розлітаються вгорі у безмежність. Ці головні частини розмежовано та одночасно поєднано міцними мурами й ажурним плетивом гілок дерев.

Навіть найпростіші за схемою витинанки на зразок ромбів, прямокутників (із чотирма рапортами ажурної орнаментики) майстриня вдало увиразнює об'ємнішими зображеннями птахів, квітів, надаючи посиленого звучання кожному мотиву й усьому творові. Такі ефекти використовує вона і в схемах із дзеркальною симетрією<sup>65</sup>. Усі роботи виконано в чорно-білій гамі, що надає їм особливої урочистості.

Варто зазначити, що О. Туменаїте-Браженене надзвичайно філігранно вирізує білі паперові фіранки-занавіси для оздоблення вікон. Останнім часом таким декором прикрашають різні куточки інтер'єрів, розташовуючи довгі орнаментальні смуги не лише вгорі над шибками вікон, а й горизонтально чи вертикально на стінах, на полицях, на різних площинах, особливо, коли є можливість, щоб ажурна частина звисала в просторі, що додає гри тіней та посилює привабливість і виразність виробу. Мотиви і в цих оздобах О. Туменаїте-Браженене використовує традиційні: квіти соняха, силуети птахів, коней, ангелів, усі вони багатократним повторенням посилюють ідею задуму, представляючи виразну ритміку.

Витинанки Клайдаса Навіцкаса вирізняються самобутньою авторською манерою, якій притаманне щільне заповнення численними виразними деталями головних площин. Нерідко загальну форму автор представляє на зразок вітрильника, піраміди, картуша. Для його самобутньої манери виконання характерний поділ робіт на кілька (4–5 і більше) горизонтальних паралельних фрагментів, кожен із яких відокремлюється, зазвичай, рослинною орнаментикою, що допомагає розкрити

<sup>65</sup> Tumėnaitė-Bražienienė Odeta. Mokomės karpyti. Utena : Utenos Indra, 2008. С. 10, 11, 38, 39, 51.

### 2.3. Стилiстичнi паралелi у творчостi українських i литовських майстрiв...

додатковi аспекти теми твору: «Дитячi спогади» (2006), «Мисливськi казки» (1998) <sup>66</sup>. У творах К. Навiцкаса доминує також чорно-бiла гама.

Особливо виразнi новацiї характернi для творчостi Ювенти Моденене (Juventa Mudėnienė). Зокрема, нею створено iлюстрацiї до альбому «Чи запам'ятаєш мене, Вiльнюсе?» <sup>67</sup>, для якого вона виготовила витинанки силуетного вирiшення з чорного паперу, якi не наклеєно на визначене тло, а лише переплетено мiж сторiнками, для створення можливостi перегортання їх з правої сторiнки на лiву. Такий прийом одразу дозволяє змiнити тло витинанки з кольорового фото з пейзажем чи мiською архiтектурою на чистий бiлий аркуш. Таке перемiщення принципово змiнює вплив кожного варiанта витинанки, яку можна сприймати одразу як барвисту iлюстрацiю чи як подiбну до чорно-бiлої свiтлинки.

Самобутнiм художнiм вирiшенням видрiзняються також витинанки Гiти Юшкенене, яка паперовi вирiзки силуетного характеру представляє на тканинi з льону, що надає особливої гри вiдмiнних фактур цих рiзних матерiалiв.

Невеликi вiтальнi листiвки виготовляє кожен литовськiй майстер. Для цього митцi використовують кольоровий картон рiзного забарвлення: зелений, червоний, синiй тощо. Цей тип паперових виробiв литовськi майстри досконало вiдшлiфували, i кожен досяг тут власних успiхiв.

Серед українських майстрiв, якi дотримуються народних традицiй, насамперед слiд назвати Валентину Коздровську (Суми), Вiкторiю Нестерову (м. Чмелiв Яр Донецької обл.), Тетяну Ваценко (Полтава), Дмитра Короля (Кремечук), Iрину Мазурок-Покиданець (Миколаiв), Тараса Крамаренка (с. Литвинiвка Черкаської обл.), Iрину Кузьменко (с. Маринiвка Запорiзької обл.), Емму Левадську (Ужгород) та багато iнших.

Цiкавими художнiми вирiшеннями видрiзняються роботи Ольги Шинкаренко (Киiв), якi майстриня виконує переважно

<sup>66</sup> Navickas K. Klaido Navicko. Karpiniai. Utena : Utnos Indra, 2008. С. 87, 91.

<sup>67</sup> Mudėnienė J. Ar prisiminsi mane. Vilniau? : albumas / Stiklo tiltai. Vilnus : Stiklo tiltai, 2016. 68 p. : ilustr.

Зінаїда Косицька

---

в техніці виривання. Усі вони передають святковість, пісенні настрої, у кожному струмені життєдайна сила українського мистецтва, яку посилюють різнобарвні поєднання. Мотиви О. Шинкаренко трактує завжди монументально, робить їх значних розмірів, і все, що вона зображує – квіти, птахи й, навіть, слони та крокодили, сформоване досконало, тому доробок не видається строкатим, а лише неповторно яскравим. Примітно, що художні образи О. Шинкаренко завжди представляє романтичними, уквітчаними, зосередженими, безпосередніми й надзвичайно доброзичливими. Серед них колядники, олені, птахи, дерева, окремі галузки, квіти. Навіть вовки в її творах не вмють нікого ображати («Вовчок сірячок з лісу виглядає», 2015; «Травнева злива», 2015). Дуже цікаво віднаходити несподівані відлуння авторських настроїв як проекції її творчості та частково сприймати їх через назви робіт, як висвітлення утаємничених мрій: «Квіти збираю, пісні співаю» (2018.), «Букет мого дитинства» (2017), «Стежки до рідної хати» (2018). Кожна витинанка дарує глядачеві розкіш подорожей лабіринтами світлих барвистих спогадів чи радісних фантазій художниці («Мандрувала зозуля садами», 2015; «Малинові дзвони», 2015, «Літо забігло в садок», 2015).

Новий тип ажурних творів значних розмірів, які останніми роками набувають популярності серед українських майстрів, бере свій початок від фіранок-завісок, які в інтер'єрі розміщували завжди без рам і часто без конкретного тла. Переважно такі роботи сьогодні виготовляють з довгих смужок білого паперу на зразок шпалер, що додає святковості й увиразнює гру світлотіней. Такими творами все частіше декорують громадські інтер'єри, не наклеюючи їх на якесь конкретне тло, а підвішуючи біля вікон, часом на шибки чи біля стін (трапляється, від стелі до підлоги) чи й віддалено у просторі приміщення. Так, з допомогою ажурних орнаментованих фризів, все частіше створюють самобутні ефектні просторові інсталяції. Цей вид витинанок надзвичайно досконало розробила та постійно вдосконалює самобутніми новаціями Дарія Альошкіна зі Львова, яка свої твори такого художнього вирішення демонструвала у Франції (Па-

### 2.3. Стилiстичнi паралелi у творчостi українських i литовських майстрiв...

риж, «Книжковий салон», Український стенд) <sup>68</sup>, Південній Корей (Сеул), Польщі та інших країнах. Одна з її останніх виставок у Києві була присвячена темі Голодомору (в Музеї цієї жахливої трагедії української історії). Усі роботи серії, мов сторожові світлі стовпи чи могутні мережані промені, було розгорнуто від стелі до підлоги. Поділивши ажурними зображеннями простір, вони поєднали глядача із пам'яттю про наших замордованих співвітчизників. Кожна робота має окрему назву: «Щедрик», «Козака несуть», «Богородиця», «Летіла Зозуля», «Закон про 5 колосків», «Спротив геноциду», «Закриті кордони», «Милосердя», «Анти-релігійна пропаганда», «Чорна дошка». Д. Альошкіна розповіла про настрої під час вирізування, про символіку мотивів та перекази сусідів і батьків про окремі випадки, пережиті близькими й родичами. Зокрема, один із дідів майстрині роздавав голодним односельцям насінневий фонд, аби вони вижили, за що й був засланий до Сибіру.

Роботи такого типу (білий папір, ажурне вирізування, експонування без рам), але значно менших розмірів та відмінні за стилістикою виготовляють також Олена Половна-Васильєва («Велика родина», 2018, Дніпро), Наталя Сташкевич («Музика душі», 2018, Полтава) <sup>69</sup>.

Огляд різних витинанок, представлених на всеукраїнській виставці «Крафторій 2019» (Київ, Центр української культури та мистецтва) також висвітлить головні тенденції української витинанки на сучасному етапі. У цьому заході взяли участь майстри різних міст: Дніпра, Запоріжжя, Києва, Львова, Сум, Харкова, Хмельника, Чернігова, Черкас. Приємно вражає домінування на виставці імен молодих митців та високий рівень кожного учасника щодо володіння технікою вирізування. Особливо варто відзначити розмаїття й глибину кожної авторської ідеї. Не менш

<sup>68</sup> Париж, 2019 р., 14–18 бер. (Художнє вирішення архітекторки Надін Кобилко). Див. : Україна бере участь у Паризькому книжковому салоні. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2660742-ukraina-bere-ucast-u-parizkomu-knizkovomu-saloni.html> .Дата звертання 12.04.2019).

<sup>69</sup> Косицька З. М. Виставка витинанок Наталі Сташкевич. *Народна творчість та етнологія* / НАНУ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2019. № 1. С. 89–91.

Зінаїда Косицька

---

цінною характерною рисою виставки була перевага витинанок, виконаних за традиційними народними композиціями, а також із використанням української орнаментики з її багатством геометризованих мотивів (ромбів, хрестів) чи наближених до природних форм (дерево життя, птахи, квіти). Ймовірно, саме тому першу премію, учасники визначили для Світлани Бідної (Суми) за роботу «Дерево життя», у якій давній стилізований мотив, вдало доповнено граціозними птахами та барвистими фантазійними квітами. Друга премія дісталася Наталії Онанко за витинанку «Різдвяні ритми» (Чернігів). У ній авторка творчо переосмислила традиційні українські орнаментальні композиції, наповнивши їх новим звучанням і демонструючи окремі елементи за різними масштабами та контрастними соковитими барвистими поєднаннями.

Надзвичайно сміливі кольорові варіації представила Яна Зінчук (Київ) в супрематичній композиції «Вибух емоцій». Відшліфовані підходи мистецтва графіки продемонструвала в монохромних паперових творах значних розмірів Марина Ващенко («Мрійлива», 2018; «Трав'яна діва», 2019; «Чари», 2019).

Огляд творчості сучасних литовських і українських провідних майстрів дає змогу зробити висновки, що й нині в Україні й Литві активно використовують давні мотиви: різні геометричні й рослинні елементи (ромби, трикутники, стрілки, квіти, листя, галузки), хрести різних типів (орнаментальні, на зразок дерев'яних придорожніх сакральних споруд, тощо), також часто трапляються зображення антропоморфних постатей в національному одязі; архітектурні споруди (хати, церкви) тощо. Водночас виразно помітно, що поширений в Україні до цього часу мотив «вазона» в роботах литовських майстрів сьогодні трапляється набагато рідше, останнім часом у витинанках тут домінує мотив «дерева».

Серед відмінних особливостей творів литовських майстрів впадає в око домінування чорно-білих (простих і складних) та білих ажурних витинанок (фіранки, серветки). Українські майстри навіть у монохромних роботах (витинанка на певному тлі) обирають, переважно, папір і картон кольоровими. Тому якщо для визначення литовських і українських витинанок скорис-

### 2.3. Стилiстичнi паралелi у творчостi українських i литовських майстрiв...

татися системою класифікації, запропонованою англійським теоретиком й істориком мистецтва Джоном Раскіним <sup>70</sup> щодо поєднань лінії, світла й кольору, то зможемо сказати, що у литовських творах домінує школа грецької лінії, поєднана зі світлом, а в українських – школа готична, у якій лінія поєднана з кольором <sup>71</sup>. Кожна з них має власні прийоми й акценти художнього впливу, які надають їм неповторного звучання.

Аналіз творчості провідних сучасних митців Литви й України засвідчує, що мистецтво витинанки нині набуло значної популярності в обох країнах. Завдяки пошуковому характеру творчості майстрів йому все частіше надають перевагу професійні художники й аматори. У ньому, як і в багатьох інших видах творчості, відбиваються новітні тенденції візуального мистецтва, які демонструють значне розширення технічних прийомів традиційного витинання, для якого вже немає ніяких обмежень у виборі тематики чи стилістики.

#### Список скорочень

ЕМК – Етнографічний музей у Кракові імені Северина Удзелі;  
 МЕХП ІН НАНУ – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України (Львів);

НМНАПУ – Національний музей народної архітектури й побуту України (Київ-Пирогів);

НСМНМУ – Національна спілка майстрів народного мистецтва України;

РЕМ – Російський етнографічний музей (Санкт-Петербург);

СРСР – Союз Радянських Соціалістичних Республік.

<sup>70</sup> Джон Рьоскін / Раскін (1819–1900), англійський теоретик та історик мистецтва.

<sup>71</sup> Рёскин Д. Лекции об искусстве, читанные в Оксфордском университете в 1970 г. Москва : Книжное дело, 1900. С. 88.

*Людмила Сержант*

## **2.4. ТВОРЧІСТЬ ХУДОЖНИКІВ ФАРФОРУ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: еволюція творчого мислення та художньо-стильові тенденції**

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. Україна, здобувши незалежність, стала відкритішою для нових впливів, які спричинили кардинальні зміни, іноді незворотні, у всіх сферах суспільного буття. Ці зміни викликали нові процеси і в декоративному мистецтві.

Мистецтво українського фарфору і фаянсу є загальнонаціональним культурним надбанням. На його формування вплинули різні фактори – культурно-мистецький процес у цілому, фактор формування національного стилю в українському мистецтві, політичні впливи, стан художньої освіти, економічна ситуація в галузі та зв'язки між підприємствами, мода. У таких умовах сформувалася національна своєрідність фарфору і фаянсу, яка великою мірою спиралася на традиції народного і давнього українського мистецтва. Українські митці, працюючи в художніх лабораторіях при заводах, у своїй творчості були тісно пов'язані з виробництвом, розробляли зразки масової продукції та паралельно створювали авторські роботи для виставок. Тривалий час вони були досить обмежені у своїй діяльності ідеологічними настановами та колективними формами роботи, але змогли розкрити свій творчий потенціал. В сучасних умовах, коли посилюються глобалізаційні процеси, перед митцями відкрилися нові можливості розвитку, але, разом з тим, з руйнацією заводів вони виявилися позбавлені виробничої бази для втілення своїх розробок.



#### 2.4. Творчість художників фарфору кінця XX – початку XXI століття...

---

Проблему сучасного стану фарфоро-фаянсової промисловості та аналіз творчості художників-фарфористів в останні роки висвітлено в дослідженнях Тетяни Кара-Васильєвої у низці праць, присвячених розвитку декоративного мистецтва XX ст., Зої Чегусової, Олени Корусь, Ольги Школьної, Миколи Лампеки та інших дослідників.

Наприкінці XX ст. відбулася швидка втрата потенціалу фарфорової та фаянсової промисловості України. Вироби, які були звичайними предметами у побуті, все більше перетворюються на музейні та антикварні раритети. Нагальність збереження величезних напрацювань у цій галузі попередніх поколінь художників, визначення шляхів розвитку мистецтва фарфору і фаянсу в сучасних умовах вимагає осмислення об'єктивних чинників впливів на нього, одним з яких є глобалізація.

Глобалізація – явище, яке відіграло важливу роль у розвитку людської цивілізації в усі історичні періоди. Суть його полягала в тому, що видатні досягнення окремих народів у певних галузях економіки і культури стають надбанням всього людства, сприяють зближенню культур, формуванню спільних цінностей, але, разом з тим, руйнують рамки автентичності тієї чи іншої культури. Кожна нація прагне знайти баланс між відкритістю і самозбереженням, між інноваціями і традиціями, щоб захистити свою унікальність.

Усі ці процеси дуже показово ілюструє доля нашої фарфоро-фаянсової промисловості, яка має понад 200-літню історію. Варто зазначити, що мистецтво фарфору і фаянсу – інтернаціональне культурно-мистецьке явище, до розвитку якого долучилися багато народів, що мають власні досягнення у цій царині. Винайдення фарфору в Китаї у VII ст., його поступове поширення в країни Азії й Європі, а звідти, зокрема, і в Україну, є свідченням того, що глобалізаційні процеси відбувалися й у минулому та були і є закономірним фактором економічного розвитку.

Перші підприємства на території України виникли наприкінці XVIII – на початку XIX ст. Найдавніша фарфорова фабрика була заснована на Волині у Корці 1784 року, а фаянсова на території Межигірського монастиря під Києвом 1798 року. Виробни-

Людмила Сержант

---

чий процес тут було організовано на зразок європейських мануфактур. Згодом історично склалися два райони виробництва тонкої кераміки – Волинь та Північне Лівобережжя, що було обумовлено близьким розташуванням сировини, передусім каоліну. Упродовж XIX ст. виробництво фарфору й фаянсу пододало шлях від мануфактурного виробництва, яке базувалося на ручній праці переважно кріпаків-робітників, до великих добре технічно оснащених промислових підприємств – наприклад, фаянсова фабрика Матвія Кузнецова у Будах. Поступово фарфор і фаянс стали частиною побутової й художньої культури українців, відігравали важливу роль у формуванні естетики повсякдення. У XVIII–XIX ст. художньо-стильова еволюція українського фарфору і фаянсу як виду декоративного мистецтва відбувалася у напрямку засвоєння та переосмислення досягнень відомих європейських підприємств. Така орієнтація забезпечувала розвиток у спільному напрямку, робила досягнення вітчизняної галузі частиною загального надбання.

У XX ст. український фарфор і фаянс розвинулися до потужного національно-самобутнього виду декоративного мистецтва з власним арсеналом виражальних художніх засобів і образів. Це мистецтво було достатньо цілісним, не мало регіональної специфіки, як традиційні види, а стилістика окремих підприємств формувалася в тісній взаємодії з іншими, у єдиному культурному полі, у контексті спільних тенденцій розвитку.

У 1990-х роках фарфорово-фаянсова промисловість, до якої входили 18 заводів, опинилася на порозі змін, породжених кардинальними економічними та суспільно-політичними зрушеннями. В Україні після здобуття незалежності змінилася економічна модель. Багато підприємств здобули економічну самостійність і, переважно, не були готові до цього. У плані асортименту та художньої стратегії заводи мали досвід і напрацювання попередніх років. Але час диктував нові естетичні запити, які багато художників відчували і втілювали у своїх творах. Суспільні настрої відображали нові естетичні пріоритети, той стан свободи, який прийшов зі зникненням ідеологічного тиску держави на громадянина.

#### 2.4. Творчість художників фарфору кінця ХХ – початку ХХІ століття...

---

Через об'єктивні причини – різке подорожчання газу, що сильно підвищило собівартість продукції, відкриття внутрішнього ринку для імпортних виробів та впровадження мита на продукцію українських фарфорових заводів в межах СНД розпочався занепад галузі. Прослідкувати негативні наслідки цих факторів можна на прикладі декількох найбільших заводів.

Баранівський фарфоровий завод був найстарішим підприємством в Україні, мав давні художні традиції та висококваліфікований персонал. 2007 року на завод прийшли чеські інвестори – компанія «Manufaktura Pirkenhammer». Вони намагалися модернізувати виробництво, але економічна ситуація в країні, криза 2008 року та подорожчання газу не дало можливості реалізувати їхні плани. Завод зупинився 2009 року, а 2013-го його офіційно визнали банкрутом за борги перед пенсійним фондом <sup>1</sup>.

Київський експериментальний кераміко-художній завод з моменту свого заснування був провідником технологічних та художніх новацій у галузі. 1993 року завод було приватизовано колективом, і він змінив назву на ТОВ «ДЕФФА» (аббревіатура від «Декор, фарфор, фарба»). Завод випускав декоративні вироби, сувенірні чашки, вази, свічники. Художники заводу зберігали і розвивали традицію декорування фарфору петриківським розписом. Цей стиль став одним із видатних досягнень мистецтва українського фарфору. Наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років на заводі працювали досвідчені художники середнього і молодшого покоління – Наталя Черниченко-Лампека, Катерина Нікітаєва, Ірина Пецух, Катерина Устименко, Василь Музичук, Георгій Антоненко. У творчості цих художників видно динаміку розвитку стилістики петриківського малювання на фарфорі, прагнення поєднати традиційний орнамент з сучасною формою, колористичні експерименти з підполив'яними фарбами <sup>2</sup>.

Фарфорова пластика заводу також зазнала новацій. Почили виготовляти твори на християнську тематику – фігурки Божої

---

<sup>1</sup> Баранівський порцеляновий завод. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki>.

<sup>2</sup> Лампека М. Петриківська орнаментика на київській порцеляні. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2013. Вип. 5. С. 278–279. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn\\_2013\\_5\\_45](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2013_5_45).

Людмила Сержант

Матері, скриньки у вигляді писанок, обрядові свічники, настільні медальйони із зображенням Мадонни та Святої Трійці, що відповідало запитам споживачів. Виготовляли також анімалістичну пластику, фігурки романтичного та сентиментального характеру «Вітер, «Мелодія», фігурні попільниці «Мавпа», «Мисливець», Тривало виробництво розробок минулих років художників Владислава Щербини, Оксани Жникруп, Ольги Рапай, що завжди користувалися попитом. У 1990-х роках налагодили виробництво фігурних пляшок для алкогольних напоїв, декоративних штофів, фігурних свічників.

Вагомий внесок у стилістику виробів заводу належить художнику Миколі Лампеці – автору моделей ужиткового і декоративного посуду, фарфорової пластики. Після закриття заводу художник працює в майоліці та монументальній скульптурі, викладає художні дисципліни в навчальних закладах, проводить наукові дослідження<sup>3</sup>. Незважаючи на намагання пристосувати виробництво до нових умов, воно постійно скорочувалося. У 2000-х роках ситуація ускладнилася через загальну несприятливу економічну ситуацію, що призвело до закриття заводу.

На початку 1980-х років Довбиський та Полонський фарфорові заводи утворили ТОВ «Корал» з метою оптимізації виробництва. Тут виготовляли широкий асортимент продукції – чайні та кавові сервізи, різноманітні набори посуду, подарункові чашки і кухлі, фарфорову пластику. Праця відомих художників з неповторною творчою манерою створила особливий вишуканий стиль фарфору цього підприємства. Це були розробки відомих художників Миколи Козака, Зінаїди Олексієнко, Клавдії Гапонюк, Віталія Овчаренка, Тетяни Потравної, Валентини Щербань, Валерія Богача<sup>4</sup>.

Коростенський фарфоровий завод доволі успішно подолав кризу 1990-х років. Завдяки раціональному менеджменту завод продовжував стабільно функціонувати в нових економічних умовах. Зокрема, через дефіцит препаратів золота, почали

<sup>3</sup> Чегусова З. Лампека Микола Геронтійович. Енциклопедія сучасної України. URL : [http://esu.com.ua/search\\_articles](http://esu.com.ua/search_articles).

<sup>4</sup> Полонський порцеляновий завод. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki>.

#### 2.4. Творчість художників фарфору кінця XX – початку XXI століття...

більше застосовувати підполив'яний розпис кобальтом і декорування люстрами, які виготовляла заводська лабораторія, почала діяти лінія підполив'яного декорування аерографією. Розвивалися зв'язки з німецькими партнерами, які надавали заводу технічну підтримку. У Німеччині купували барвники, що підвищило декоративність виробів. Коростенський фарфор мав високу технологічну якість і, з новим художнім оформленням, користувався великим попитом серед споживачів. Метою керівництва підприємства став вихід на ринки Західної Європи, що підвищувало планку виробництва. Колектив намагався використати досягнення західного фарфорового виробництва, зокрема чеського, для адаптації своєї продукції. Змінилося ставлення до національної традиції, її стали втілювати у виробках по-новому, осучаснено. Бажаючи розширити художній арсенал декорування виробів, почали застосовувати стилістику модерну, авангарду, ар деко, мінімалізму<sup>5</sup>.

Провідною художницею заводу багато років була Валентина Трегубова, чия фарфорова пластика вирізняється своєрідним потужним національним колоритом – узагальнена форма, наближена до народної глиняної пластики, яскраві відкриті кольори. Останні роботи виявляють потужність і невичерпність таланту художниці. Пластика Олександра Шевченка дуже різноманітна – анімалістика, портрет, гротескні композиції, що зображають олюднених тварин. Наталя Галушко-Аксененко – авторка вишуканих творів в національному стилі (набір ваз «Писанки», декоративна композиція «Омиті віками», вкрита філігранним декором). Одночасно вона шукала нові засоби виразності у фарфорі, експериментувала з формою і кольором, брала активну участь у виставках, продовжувала лінію своєї творчості на Сумському фарфоровому заводі<sup>6</sup>.

Сумський фарфоровий завод працював досить успішно, 1992 року колектив заводу орендував підприємство у держави. 1994 року відбулася приватизація, і утворилося Акціонерне то-

<sup>5</sup> Драган В., Яценко Е., Юрченко А. Коростенский фарфоровый завод. 100 лет. Краткий обзор деятельности в XX веке. Житомир, 2004. С. 122.

<sup>6</sup> Карпинская-Романюк Л. Слезы Коростеня. *Порцеляна*. 2017. № 2. С. 74–75.

Людмила Сержант

---

вариство «Сумський фарфоровий завод». Під час економічної кризи тут вдалося зберегти виробництво, хоч випуск продукції різко скоротився. Виготовляли посуд, декоративні вироби, фарфорову пластику, сувенірну продукцію. На заводі працювала головною художницею Віра Сіробаба-Климко – мисткиня багатогранного таланту, автор численних декоративних творів, фарфорової пластики. Її художня мова сповнена тонкого психологізму, асоціацій, звернена до взаємодії людини і природи – чайний сервіз «У полоні часу», декоративні пласти «Плеяди», «Літня злива». Креативні твори сучасного звучання виконували Віталій і Людмила Шевченки, Василь і Олександра Єрмоленки.

На початку 2000-х років керівництво заводу докладало багато зусиль для оптимізації виробництва та освоєння нових ринків збуту продукції, удосконаленню системи менеджменту. З 2002 року підприємство відновило докризовий рівень виробництва, експортувало продукцію в Росію, Грузію, Молдову, Казахстан, Узбекистан, Азербайджан. Але підвищення цін на газ не давало можливості підприємству стабільно працювати і розвиватися.

Дружківський фарфоровий завод функціонував досить успішно. Тут вдалося подолати кризу і в 1990-х, і в 2008 роках. У 2012 році запровадили нову лінію виробництва. До 2018 року завод залишався єдиним підприємством із виробництва фарфору в Україні – виготовляв в основному посуд для ресторанів та поштучні вироби – тарілки, миски, чашки<sup>7</sup>.

Довбиський фарфоровий завод у 1990–2000-х роках продовжував працювати, випускаючи простий ужитковий посуд, прикрашений декалькоманією, та у невеликій кількості чайні сервізи і декоративні вази, розмальовані вручну художницями А. Панчук-Медведковою, Л. Горецькою та О. Лісовською<sup>8</sup>.

Полтавський фарфоровий завод у 1990–2000-х роках випускав простий ужитковий асортимент – чашки, тарілки, блюда, салатники, чайні і кавові сервізи, оздоблені декалькоманією,

---

<sup>7</sup> Дружківський порцеляновий завод. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki>.

<sup>8</sup> Довбиський порцеляновий завод. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki>.

## 2.4. Творчість художників фарфору кінця XX – початку XXI століття...

---

люстрами, підполив'яним покриттям кобальтом. Виготовляли сувенірні фігурні пляшки для міцних напоїв у вигляді козаків. Продукція експортувалась в країни СНД <sup>9</sup>.

Будяньський фаянсовий завод був одним з найбільших підприємств Європи у своїй галузі. Він складався з 13 цехів і мав виробництво повного циклу. У 1990-х роках тут виготовляли продукцію високої художньої вартості в національному стилі та в контексті європейського дизайну. Художники заводу, окрім розробки моделей для виробництва, вели активні творчі пошуки, брали участь у художніх виставках, зокрема Валентина Сідак, Валентина Сень, Ольга Чернова. Їхні творчі роботи мали сильний вплив на художній рівень масової продукції заводу. Новітні тенденції відчуються у творах досвідченої мисткині Галини Кломбицької. У проектуванні масових виробів вона демонструє модульний підхід, що надає виробам модерного звучання – кухонний посуд, набори столового посуду «Чай удвох», «Блискавка» <sup>10</sup>. У декоративному фаянсі художниця звертається до станкових прийомів. Для розпису застосовували надполив'яні та підполив'яні фарби, солі металів, ангоби. На початку 2000-х років виробы з Буд експортувалися, зокрема у Францію та Німеччину. Критичним для заводу став період 2002–2004 років. Незважаючи на оптимізацію виробництва і закупку нового обладнання підвищення цін на газ та електроенергію, відкриття внутрішнього ринку для китайських виробів призвело до зупинки заводу <sup>11</sup>.

Проблеми фарфорових і фаянсових заводів мали об'єктивний характер. Їхній занепад і ліквідація відбулися також і через те, що держава не мала політики збереження їхнього економічного і культурного потенціалу. Заводи були позбавлені можливості вийти з кризи, бо не мали економічної та юридичної підтримки. Це дуже добре ілюструє факт, коли зупинялися працюючі в повну силу підприємства за рішеннями судів про банкрутство через борги перед пенсійним фондом.

---

<sup>9</sup> Полтавський порцеляновий завод. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki>.

<sup>10</sup> Мизгіна В. Галина Кломбицька. Персональна Виставка. Буклет. Харків, 2004.

<sup>11</sup> Будяньський фаянсовий завод. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki>.

Людмила Сержант

---

Об'єктивною причиною занепаду стали економічні проблеми в державі. Одна з них – перехід до ринкових економічних відносин. Підприємства фарфоро-фаянсової галузі охопила хвиля приватизації. Цей процес відбувався швидко й безконтрольно і став одним із факторів руйнації галузі. Додавало проблем й відсутність кваліфікованого компетентного менеджменту. Люди, які бралися керувати підприємствами, у своїй більшості не мали на той час досвіду економічної діяльності в ринкових умовах, були виховані радянською адміністративно-командною системою управління, не усвідомлювали наслідків своїх помилкових рішень. Часто підприємства віддавали у власність іноземних інвесторів, які не переймалися збереженням культурно-мистецьких традицій, що формувалися на заводах упродовж десятиліть.

У 1990-х роках усі фарфорові та фаянсові заводи вийшли з державної власності. Деякі стали колективними підприємствами (Городницький, Довбиський фарфорові заводи), інші мали статус закритого акціонерного товариства (Будянський фаянсовий, Коростеньський та Сумський фарфорові) чи товариства з обмеженою відповідальністю (Кам'янобрідський фаянсовий, Дружківський та Синельниківський фарфорові). Деякі заводи потім змінили власників. На цей час галузь потребувала великих інвестицій, підприємства потребували реконструкції. Обладнання було морально застаріле, якість продукції була незадовільною<sup>12</sup>.

Більшість продукції фарфоро-фаянсової галузі за радянських часів реалізували за межами України, її вивозили до всіх республік Союзу. В умовах незалежності ситуація ускладнилася, продукція українських підприємств конкурувала не тільки з виробами місцевих заводів, а й з іншими експортерами – з Китаю, Німеччини, Чехії, Польщі, Росії та інших країн, вироби яких часто перевершували вітчизняні за якістю. Низька якість масових фарфорових виробів була наслідком радянської планової економіки, в умовах якої відсутність конкуренції позбавляла стимулу в дотриманні високих технічних стандартів.

---

<sup>12</sup> Павлуненко Н. Е. Керамические предприятия Украины. *Строительство и техногенная безопасность*. 2007. № 21. С. 60–61.



#### 2.4. Творчість художників фарфору кінця XX – початку XXI століття...

Така ж конкуренція була і на внутрішньому ринку, де реалізація імпортних виробів, особливо китайських, стала надприбутковим бізнесом. Китайському фарфору на ринку України у 2006–2009 роках належало понад 70 % від усього імпорту<sup>13</sup>.

2007 року в Україні ще функціонували 11 підприємств з виробництва фарфорових і фаянсових виробів, де працювало близько 7 тисяч осіб<sup>14</sup>. Це було свідченням того, що галузь пережила кризу 1990-х років і навіть демонструвала деяке зростання об'ємів виробництва. Наприклад, на Сумському заводі виробництво 2007 року, порівняно з попереднім, зросло на 2,5 %. Коростенський завод розширив асортимент продукції, експортував її в Росію, Прибалтику, Молдову, Німеччину, США; Баранівський фарфоровий завод отримав від інвесторів нове обладнання. У той же час більшість підприємств були збитковими – у них накопичувалися борги за паливо, щодо зарплати. Особливо показовими стали борги перед пенсійним фондом, які стали причиною банкрутства Будяньського фаянсового, Тернопільського фарфорового, Київського експериментального кераміко-художнього заводів 2006 року, Кам'янобрідського фаянсового заводу 2010 року, Полтавського фарфорового заводу 2004 року та інших.

Наступним випробуванням для галузі стала криза 2008 року та різке підвищення ціни на газ, що призвело у наступні роки до скорочення кількості підприємств. Так зупинили виробництво – 2008 року Полонський фарфоровий завод, 2010 року Кам'янобрідський фаянсовий завод, 2012 року – Городницький, Коростенський фарфорові заводи, 2013 року Баранівський, Сумський фарфорові заводи та Полонський завод художньої кераміки, 2016 року – Довбиський фарфоровий завод, 2018 року було виставлено на продаж Дружківський фарфоровий завод<sup>15</sup>.

Виробництво фарфору і фаянсу (зокрема й посуду) в Україні постійно зменшувалося: якщо 2010 року воно зросло на 11,6 %,

<sup>13</sup> Офіленко Н. Ринок і ресурси споживчих товарів. Навчальний посібник / Офіленко Н. О., Кайнаш А. П., Калашник О. В., Мороз С. Е. Київ : Центр учбової літератури, 2011. Т.2. 4. 8.

<sup>14</sup> Там само. Т. 2.4.2.

<sup>15</sup> Порцеляново-фаянсова промисловість. URL : <https://www.google.com/url>.

Людмила Сержант

---

порівняно з попереднім роком, то у 2013–2017 роках зменшувалося на декілька відсотків щороку. У 2018 році відбулося невелике зростання на 9 %, що свідчить про деякий потенціал виробництва<sup>16</sup>.

Слід зазначити, що експансія китайського фарфору характерна не лише для українського ринку, але й для ринків інших країн. Зокрема, 2008 року в умовах кризи, яка зачепила і виробників фарфору, Китай експортував виробів на \$ 1,84 мільярда. Переважна частина цього експорту надійшла в економічно розвинені країни Західної Європи та США<sup>17</sup>.

Не зважаючи на це, у Західній Європі до цього часу працюють відомі фарфорові і фаянсові підприємства – такі, як Севрська порцелянова мануфактура (Франція), Копенгагенська королівська мануфактура (Данія), Віденська порцелянова мануфактура Аугартен (Австрія), мануфактура Роял Дельфт (Голландія). Виробництво фарфору і фаянсу у ХХ ст. скоротилося і в Європі. А нині вони виготовляють вироби як сучасного дизайну, так і видатні розробки попередніх років, які користуються підвищеним попитом у туристів та колекціонерів фарфору. Так на віденській мануфактурі Аугартен до цього часу випускають, наприклад, кавовий сервіз Melone («Диня») дизайну 1920-х років з різними варіантами декору<sup>18</sup>. У магазині при мануфактурі у Дельфті можна придбати як традиційні вироби (наприклад, вази-піраміди для тюльпанів), так і сувеніри з традиційним синім кобальтовим розписом (свічники, серветниці, лопаточки для сиру тощо)<sup>19</sup>. На Копенгагенській мануфактурі обмеженим накладом до цього часу виготовляють сервіз ХVIII ст. «Флора Даніка»<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Статистичний щорічник України за 2018 рік. Житомир : ТОВ «БУК-ДРУК», 2019. Т. 17.6, 17.14

<sup>17</sup> Офіленко Н. Ринок і ресурси споживчих товарів... С. 143.

<sup>18</sup> Lehner-Jobst Claudia. Ewig schön – 300 Jahre Wiener Porzellan. Verlag : Residenz Verlag, 2018. S. 173.

<sup>19</sup> URL : <http://www.royaldelft.com/english/about-royal-delft/facts-and-figures.html>.

<sup>20</sup> URL : <https://www.royalcopenhagen.com/home>.

#### 2.4. Творчість художників фарфору кінця XX – початку XXI століття...

Підприємства, які мають видатні мистецькі надбання, важливу історичну й культурну цінність, були збережені зусиллями як влади, так і приватного бізнесу. У наш час вони відіграють роль важливих культурно-мистецьких локацій. Їхні музеї відкриті для відвідувачів. Екскурсійний маршрут, наприклад музею мануфактури Роял Дельфт, пролягає через виробничі приміщення, де відвідувачі можуть спостерігати за процесом створення речі, за роботою гончаря, формувальника, художника, який розмальовує вироби.

Після закриття заводів в Україні залишилися багато досвідчених фахівців, які шукали і знаходили для себе нові можливості реалізації своїх художніх ідей. Хтось з них успішно працював у власних майстернях, брав участь у виставках, пленерах, симпозиумах, як видатний художник фарфорової пластики Владислав Щербина (Київ), Віра Сіробаба-Климко (Суми), Микола Козак (Полонне) та інші.

Еволюція художньої мови українського фарфору і фаянсу кінця XX – початку XXI ст., коли українські підприємства стали більш інтегрованими в світовий культурний процес і здобули можливість самостійно визначати асортимент і стилістику виробів, демонструє нові тенденції. Відбувається трансформація творчості художників-фарфористів в нових соціально-культурних і економічних умовах, їхній поступовий перехід від колективної до індивідуальної творчості, тяжіння до станковізму та орієнтацію на виставкову діяльність. У цей час, як зазначає Т. Кара-Васильєва, українське мистецтво творчо адаптує найсучасніші напрями світового процесу. *«Саме 90-ті роки характеризуються як постмодерністський етап в історії українського мистецтва, а відповідно відбувається і переоцінка художниками попереднього досвіду та естетичних орієнтирів, визначальним моментом стає омолодження мистецької спільноти»*<sup>21</sup>.

В останні роки з'являються мистецькі проекти, покликані зберегти традицію українського фарфору, виявити його нові

<sup>21</sup> Кара-Васильєва Т. В. Вступ. *Історія українського мистецтва : у п'яти томах.* Київ, 2007. Т. 5. С. 25.

Людмила Сержант

---

можливості. Один з таких проєктів в галузі сувенірної продукції під назвою «Український порцеляновий наперсток» започаткував одеський бізнесмен Сергій Воронов у співпраці з відомою художницею і педагогом Оленою Жерновою. Було створено серії творів «Пісенна Україна», «Молитва за Україну», «Шевченкіана-200» «Енеїда», сповнені глибокого змісту, образності та декоративності<sup>22</sup>.

Традиційна та інноваційна складова у творчості сучасних художників тісно взаємодіють, підсилюючи одна одну. Незважаючи на вплив глобальних мистецьких тенденцій та прагнення долучитися до них, українські художники фарфору і фаянсу не лише зберігають, а й розвивають національні традиції цього виду декоративного мистецтва, що робить його впізнаваним і соціально важливим. Це такі митці, як Віра Сіробаба-Климко, Микола Лампека, Наталя Черниченко-Лампека, Наталя Галушко-Авксененко, Анастасія Медведкова-Панчук, Олена Скицюк, Олена Жернова та багато інших. Важливою є освітня діяльність художників фарфору і фаянсу, передача досвіду молодим керамістам в різних навчальних закладах. Це Петро Печорний, Микола Лампека, Олена Жернова, Іван Віцько. Завдяки їм зберігається тяглість традиції, зв'язок молодих митців з попередніми поколіннями, почуття належності до національної культури.

Багато художників ведуть активну громадську роботу зі збереження культурної спадщини фарфору і фаянсу. Прикладом є діяльність відомого художника Миколи Козака зі створення музею фарфору у Полонному, куди увійшли твори з асортиментних кабінетів Полонського фарфорового заводу та Полонського заводу художньої кераміки.

В Україні існує суспільна необхідність відродження фарфорового і фаянсового виробництва. Вона викликана емоційною потребою у речах, які були б співзвучні ментальності нашого народу, відповідали його естетичному світосприйняттю. Підприємства галузі виконували важливу економічно-соціальну

---

<sup>22</sup> Жернова О. «Плодоносний пагін» одеської порцеляни. *Порцеляна*. 2017. № 2. С. 18–19; Завершинський В. «Порцеляновий ренесанс України – минуле, що має майбутнє». *Порцеляна*. 2018. № 3. С. 17.

#### 2.4. Творчість художників фарфору кінця ХХ – початку ХХІ століття...

роль – вони функціонували часто в невеликих населених пунктах, давали людям роботу, сприяли розвитку соціальної сфери, були осередками культурного життя і в цьому плані їхнє відродження було б економічно виправданим.

В останні роки виробництво фарфору і фаянсу в Україні набуває нових рис. Складність функціонування великих заводів, їхній занепад і неможливість пристосуватися до сучасних ринкових умов спонукали керамістів звернутися до інших форм діяльності – роботи в студії чи на невеликому приватному підприємстві. Наприклад, Олександр Трегубов – один з провідних художників Баранівського фарфорового заводу, перейшов на приватне підприємство «Фарко» у Словянську Донецької області, потім заснував власну студію. Митець створював фарфорову пластику та викладав на курсах оздоблення кераміки. За даними О. Корусь, у Словянську нині працює до трьохсот малих керамічних підприємств<sup>23</sup>.

За останні чотири-п'ять років з'явилося багато невеликих підприємств чи майстерень, які працюють не на задоволення масового попиту, а для певного кола споживачів, які цінують унікальні вироби. Це такі бренди, як «Maistrenko Ceramics» подружжя Олексія та Олеси Майстренко, «VeshtakCollection» Володимира Вештака та Ірини Вештак-Остроменської, студія Лариси Шен «LoraShen» та інші. Ці майстерні і студії виготовляють невеликі хендмейд-колекції посуду, інтер'єрних прикрас, декоративної пластики. У цій царині працюють як професійні художники-керамісти, так і аматори.

Особливості функціонування таких майстерень можна прослідкувати на прикладі майстерні «Тиха форма» подружжя Тетяни Іваницької та Олексія Казакова. Тетяна за фахом архітектор, Олексій – економіст. Навчалися малюнка в приватній художній студії та гончарства в студії Олени Ворожбит, поповнювали знання шляхом самоосвіти з інтернету. Почали займатися керамікою спочатку паралельно з основною роботою в офісі. У 2015 році

<sup>23</sup> Корусь О. Мала фарфорова пластика Олександра Трегубова, художника Баранівського фарфорового заводу та кераміста м. Слов'янськ. *Молодий вечний*. 2018. № 2 (1). С. 14. URL : <http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv>.

Людмила Сержант

---

керамісти заснували студію «Тиха форма / Quiet form» у Києві<sup>24</sup>. Спочатку працювали з фаянсом та майолікою, зараз – із напівфарфором та фарфором, кам'яними масами. У виробництві використовують як вітчизняний каолін із Слов'янська, так і імпортований. Барвники і глазури замовляють за кордоном, переважно голландських фірм «Terra Color» та «Botz». У стилістиці виробів орієнтуються на мінімалізм, еkleктику, скандинавський дизайн. Працюють в гончарських техніках та у техніках відливання в гіпсову форму, набивки у форму, роботи з пластом. Для декорування застосовують розпис ангобами, поливами, тонування керамічної маси пігментами. У плані асортименту і стилістики керамісти орієнтуються на європейські тенденції. Виконують серії посуду для ресторанів і кафе, які прагнуть створити власний неповторний стиль. На замовлення проектуєть і виготовляють оригінальні набори посуду під одну чи кілька страв, розробляють посуд для певного інтер'єру. Більшість колекцій (80 %) усталені за кольором та формою, зазвичай, змінюється лише розмір чи кількість предметів, які входять до наборів для різних замовників. 60 % продукції майстерні закуповують іноземні бізнес-партнери для продажу за кордоном (США, Італія, Бельгія)<sup>25</sup>.

У зв'язку з відсутністю профільної художньої освіти спочатку Тетяна та Олексій навчалися на копіюванні чужих робіт. Згодом почали випрацьовувати власний стиль, акцентуючи увагу на гармонійності форми, чистих природніх кольорах матеріалу, обіграючи ефекти полив. Іноді вони залучають до співпраці професійних художників для декорування нових унікальних колекцій.

Обладнання майстерні складається з двох невеликих електричних горнів, гончарного круга, точильного верстата і верстата для розкачування пластів. Керамісти постійно вдосконалюють майстерність, спілкуються на вітчизняних і зарубіжних професійних форумах з колегами. Їхня діяльність розпочалася з чистого аркуша, вони не знайомі з традиціями вітчизняного керамічного виробництва і торують власний шлях.

---

<sup>24</sup> URL : [https://www.instagram.com/quiet\\_form/?hl=uk](https://www.instagram.com/quiet_form/?hl=uk).

<sup>25</sup> Інтерв'ю з Т. Іваницькою та О. Казаковим. Архів авторки.

#### 2.4. Творчість художників фарфору кінця XX – початку XXI століття...

---

Роботи майстерні виконані цілком професійно, відзначаються чистотою форми, гарними пропорціями, продуманим оздобленням в мінімалістичному чи абстрактному стилі. Вироби мають попит, реалізуються на замовлення через інтернет.

Твори керамічних майстерень і студій, як і інші вироби ручної роботи з дерева, текстилю тощо можна побачити на ярмарках і в магазинах бренду «Всі свої».

Як бачимо, сучасні умови диктують нові форми організації виробництва фарфорових та фаянсових виробів, які ґрунтуються на індивідуалізмі як виробників, так і споживачів. В економічному плані цей спосіб виробництва досить раціональний – нічого зайвого, тільки найважливіше, тільки те, що замовили. Але можливості такого підприємства, де працює декілька осіб, обмежені. Деяким керамістам надходили пропозиції від інвесторів розширити виробництво. Часто вони відмовляються, можливо ще не готові до серйозних викликів приватного підприємництва. Разом з тим, у нинішніх умовах їм залишається можливість для творчих пошуків, для самовдосконалення. Діяльність майстерень не вирішує глобальних економічних проблем виробництва фарфору і фаянсу, але, можливо, є першим кроком до його відродження.

Творча свобода художників, їхнє знайомство з досягненнями зарубіжних підприємств і митців збагатили стилістику і жанрову різноманітність мистецтва сучасного українського фарфору, який існує переважно в студійній практиці та досить динамічно розвивається, що свідчить про досить потужний його потенціал. Виробництво ужиткових виробів, попит на які в останні роки зростає, має стати основою для відродження промислової галузі. Тільки в її умовах можна зберегти традиції і досягнення попередніх поколінь художників-фарфористів і забезпечити подальший розвиток цього виду мистецтва.





**Розділ 3**

**НОВІ АСПЕКТИ В ДОСЛІДЖЕННІ  
РЕЛІГІЙНОГО МИСТЕЦТВА**

*Любов Бурковська*

### **3.1. РЕЛІГІЙНІ КОДИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ: пошуки нового втілення християнських символів і сюжетів**

Релігійна тематика в українському мистецтві ХХ–ХХІ ст. – складне і ще недостатньо досліджене явище. Останніми роками намітився певний поворот у розумінні місця релігійного мистецтва в сучасному культурному просторі країни. Ці зміни тісно пов'язані з пошуками оновлень, які відбуваються в усіх сферах суспільного та культурного життя України і сфокусовані на віднайденні поглиблених творчих змістів і прочитань, випрацюванні нових засобів художнього вислову. Водночас перспектива системного оновлення вимагає зміни традиційних підходів до мистецького доробку українських художників, які працюють з релігійною тематикою, потребує глибокого переосмислення аналітичного наукового інструментарію й послідовного творчого використання якнайширших можливостей усього комплексу мистецтвознавчих, культурологічних, богословських і філософських наук.

Глобалізаційні процеси, тісні міжкультурні взаємозв'язки, які відбуваються у світі, викликають складні соціокультурні трансформації у сфері національних культур. І ці трансформації часто важко назвати конструктивними. Сучасне релігійне мистецтво, яке на думку переважної більшості мистців, філософів, мистецтвознавців і культурологів позбавлене прогресивних форм, – в особливо вразливому стані. Претензія на виняткову секулярність прогресивного мистецтва відсікає істотну його частину. Проте неможливо і навіть абсурдно відмовлятися від усього релігійного мистецтва минулих епох і сучасності тільки тому,

### 3.1. Релігійні коди в сучасному українському мистецтві...

---

що воно наповнене християнськими змістами. Цей величезний пласт світової культури неможливо звести до кількох рядків у підручнику історії.

Мета даного дослідження – розглянути специфіку звернення сучасних художників до релігійних сюжетів, а також дослідити найважливіші концепції і тенденції, які склалися в українському мистецтві на релігійну тематику.

У сучасному релігійному мистецтві спостерігаємо величезне розмаїття напрямів: від традиційних видів мистецтва – живопису, скульптури, графіки, до надзвичайно широкого і різноманітного спектру сучасних мистецьких проявів – цифрове мистецтво, 3D-друк, айті-акції, перфоманси та багато інших видів акціоністських мистецтв. Канонічне мистецтво тяжіє до випробуваних технічних засобів образотворення, натомість сучасне релігійне мистецтво може передати те, що бажає виразити будь-якими технічними засобами, будь-якою мовою мистецтва, не залежно від художніх технік, форм і засобів, залишаючи при цьому місце індивідуальному сприйняттю і духовно-філософському осмисленню сакрального.

Традиційно українське мистецтво попередніх століть у центр уваги ставило європоцентризм у його західному варіанті. Натомість величезний пласт культури Сходу, Азії, Африки, Америки зазвичай не враховувався. Сучасне мистецтво мультикультурне, воно черпає ідеї з різних джерел мистецтва глобалізованого світу. Проте це, без сумніву, позитивне явище має зворотний бік. Останніми роками архаїчні форми художньої мови екзотичних країн все більше проникають в українське мистецтво<sup>1</sup>. Натомість давнє українське традиційне мистецтво відтісняється на маргінеси. Наступу екзотичної архаїки, яка приходить на зміну постмодерну, може протистояти сучасне високохудожнє, високодуховне мистецтво, яке здатне наповнити вітчизняний культурний простір великими змістами і справжньою істинною творчістю. Нова роль релігійного мистецтва пов'язана із світоглядними

---

<sup>1</sup> Важливо зазначити, що глядач зазвичай не зовсім розуміє всі ці складні запозичення і зв'язки, йому не до кінця зрозуміла мова екзотичних культур.

Любов Бурковська

---

змінами, із зміщенням акцентів у ставленні суспільства до релігії, що, своєю чергою, є причиною змін у визначенні місця релігійного мистецтва в загальній системі образотворення.

Оскільки в українському мистецтві упродовж століть напруження у сфері релігійного мистецтва не зберігалися, не нашарувалися, їх відкидали і нищили, виражаючи у такий спосіб неприйняття досягнень попереднього періоду, українське релігійне мистецтво часто постає як явище, позбавлене «коріння», проте цю думку спростовує навіть побіжний аналіз мистецьких процесів в історії українського мистецтва.

Уже від другої половини XVIII ст., коли стають провідними стильові тенденції монументально-декоративного барокового мистецтва і класицизму, візантійська система тогочасного релігійного живопису значно поступається впливам європейського мистецтва. В іконах Луки Долинського, Дмитра Левицького, Володимира Боровиковського знайшли вираження духовні цінності і художні завдання, до яких підіймалося європейське мистецтво XVIII століття<sup>2</sup>. Характеризуючи мистецтво цього періоду, В. Овсійчук зазначає: «Змінювалися епохи, в орбіту естетичних смаків входило виняткове безмежжя психологічних нюансів людини, її краса, емоційна піднесеність тодішнього життя»<sup>3</sup>. Уперше шляхи релігійного і конфесійного мистецтва цілковито розійшлися в академічному мистецтві. Академічний твір на християнську тематику перестав бути сакральним – ікона стала картиною. Майже усі мистці цього періоду зверталися до релігійного мистецтва, створюючи полотна на релігійну тематику в академічній манері.

Художники-новатори XIX ст. також реалізували, можливо підсвідомо, візуальні матриці християнського мистецтва. Зазначені ознаки можна виокремити у творчості багатьох художників, зокрема в реалістичному живописі передвижників. Часто художники XIX ст. розпочинали свій творчий шлях з навчання і праці в іконописних майстернях, де здобували досвід іконопису.

---

<sup>2</sup> Овсійчук В. Українське малярство X–XVIII століть: Проблеми кольору. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1996. С. 438.

<sup>3</sup> Там само. С. 413.

### 3.1. Релігійні коди в сучасному українському мистецтві...

---

Як правило, це були ремісничі осередки, проте тут зберігалися у значному об'ємі давні традиції. Художник-іконописець був причетним до вікового спадку, до традиції богословського художнього мислення.

Мистецтво XIX ст., яке визначається як авангард, було реакцією культури на зміну візуального коду, який панував у Російській імперії упродовж XVII–XVIII ст. Домінуюче європейське бачення, характерне для більшості російських художників, в українському авангарді було істотно переосмислене. Абстрактні образи в творах українських митців складніші в художньому аспекті, вишуканіші, а процес їх сприйняття глибший і містичніший. Іманентний зв'язок з традиціями давнього українського іконопису і монументального живопису, на різних етапах розвитку та в різних формах втілення, демонструє творчість талановитих українських майстрів – Михайла Бойчука, художників його школи, Михайла Жука та багатьох інших мистців кінця XIX – першої половини XX ст.

З особливою виразністю модерні художні пошуки відобразилися у творчій програмі неовізантизму М. Бойчука. Очолювана мистцем велика група художників організувала художню течію – «бойчукізм». До групи М. Бойчука входили І. Падалка, В. Седляр, О. Павленко, А. Іванова, М. Рокицький, К. Гвоздик, М. Шехтман, О. Мизін<sup>4</sup>. Бригада студентів Академії мистецтв з майстерні М. Бойчука (Т. Бойчук, І. Падалка, В. Седляр, О. Павленко) започаткувала новаторські розписи Луцьких казарм у Києві (1919), у яких намагалася відродити давні принципи монументалізму, уникаючи елементів станковізму, ілюстративності та натуралізму. Однак непересічні новаторські твори групи М. Бойчука, що не мали аналогій у попередніх періодах розвитку мистецтва, були знищені, як і їх автори<sup>5</sup>. Головним принципом заснованого М. Бойчуком мистецького напрямку став відхід від безпосереднього натурного відтворення світу. Згідно з

---

<sup>4</sup> Овсійчук В. Мистецтво середини XIX–XX ст. Кривавич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. *Українське мистецтво : навчальний посібник* : у 3 ч. Львів : Світ, 2004. Ч. 3. С. 228, 229.

<sup>5</sup> Там само.

Любов Бурковська

концепцією неовізантизму майстер і художники створеної ним школи розвивали загальну спрямованість свої художніх пошуків на розвиток різних форм мистецтва відповідно до національної традиції<sup>6</sup>. За словами самого Бойчука, відновлюючи високе духовне начало в мистецтві, прорив на нові рубежі світосприйняття він здійснював не шляхом звернення до абстракцій, як це робили безпредметники, а шляхом збереження образотворчості, поєднуючи фольклорну традицію з принципами візантійської художньої системи, що відбилися в мистецтві Київської Русі та ранньоренесансної доби<sup>7</sup>. Орієнтація на традиції, їх відбір та синтез у поєднанні з найновішими можливостями художньої форми, якими збагатилося тогочасне європейське мистецтво, стали основою неповторного національного стилю школи М. Бойчука<sup>8</sup>.

До львівського періоду творчості М. Бойчука належать станкові твори сакрального характеру, зокрема, вісім ікон і одна мозаїка: «Св. Онуфрій» (1910), «Св. Йоан Златоуст» (1910), «Св. Миколай» (1910), «Благовіщення» (1910), «Ісус Христос» (1910-ті), «Пророк Ілля» (1912–1913), «Тайна вечеря» (1911), «Покрова Богородиці» (1910), мозаїка «Св. Іоанн» (1910)<sup>9</sup>. До львівського періоду належать також монументальні твори: проекти поліхромій і стінописи в каплиці Св. Іоанна у приміщенні колишньої Дяківської бурси, розписи в церкві Преображення Господнього у м. Ярослав (Польща), у церкві с. Криниця (Польща), у каплиці церкви оо. Василіян у с. Словіта Золочівського р-ну Львівської обл.<sup>10</sup> В іконах та стінописах, які належить до львівського періоду М. Бойчука, втілені основні тенденції творчих пошуків ху-

<sup>6</sup> Соколюк Л. Сакральне в творчості Михайла Бойчука. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2002. № 3. С. 3–13.

<sup>7</sup> Там само. С. 73–80.

<sup>8</sup> Там само. С. 3–13.

<sup>9</sup> Ріпко О. У пошуках страченого минулого. Львів : Каменяр, 1996. С. 7–56; Бенях Н. Маловідома ікона «Покрова Богородиці» у контексті сакральної тематики творів Михайла Бойчука. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2017. Вип. 32. С. 101–114.

<sup>10</sup> Бартіш Г. Монументальні розписи Михайла Бойчука в Галичині. *Образотворче мистецтво*. 1998. № 2. С. 28–30.

### 3.1. Релігійні коди в сучасному українському мистецтві...

дожника<sup>11</sup>. Своєрідну особливість творчого методу М. Бойчука відзначав С. Гординський: «Ми надавали великої ваги діяльності Бойчука, гаслом якого було не ламати традицію, тільки модернізувати її новими формами і тим утримувати тяглість нашого мистецтва. Бойчук слушно вважав, що будь-який модернізм має малі вигляди, щоб його прийняв наш ще з сильними традиціями селянський загал, тому треба модернізм наперед увести в мистецтво щоденного побуту»<sup>12</sup>.

Типовим представником стилю модерн в українському мистецтві кінця XIX – початку XX ст. був вихованець Київської рисувальної школи М. Мурашко, а пізніше Краківської академії мистецтв талановитий український художник Михайло Жук<sup>13</sup>. У творах релігійної тематики майстра – «Двоє», «Сліпий Бог» та високохудожньому монументальному панно «Чорне і біле» поєдналися художні досягнення європейського модерну і національного мистецтва<sup>14</sup>. Твори художника на релігійну тематику асоціативні за змістом, їм притаманна стилізація форм та глибока символіка.

У післявоєнні роки релігійна тематика в українському мистецтві з об'єктивних причин майже зовсім не відображена. Перші твори на християнські теми почали з'являтися на виставках щойно у 90-х роках XX ст. Очевидно, ця ситуація спричинилася до певного ігнорування художньою критикою релігійного шару в сучасному мистецтві. Зазначена проблема по-справжньому важлива, адже ігнорування критикою значного пласта сучасного мистецтва призвела до цілковитої понятійної і термінологічної невизначеності. Відсутність фахового зацікавлення відчувається надзвичайно гостро, оскільки плутанина у визначеннях і

<sup>11</sup> Бенях Наталія. Маловідома ікона «Покрова Богородиці» у контексті сакральної тематики творів Михайла Бойчука. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2017. Вип. 32. С. 101–114.

<sup>12</sup> Гординський С. Спогади про Асоціацію незалежних українських митців. *Образотворче мистецтво*. 1991. № 5. С. 6, 25.

<sup>13</sup> Упродовж року М. Жук студіював живопис у В. Серова в Московському училищі живопису, скульптури та архітектури.

<sup>14</sup> Пам'ятка зберігається в приватній колекції Тараса Максим'юка.

Любов Бурковська

термінах спричиняє затемнення змістів і понять, не дає змоги проникнути у суть явищ та сформулювати важливі теоретичні засади у розвитку сучасного релігійного мистецтва.

Часто в професійному середовищі позначають поняттям «релігійне мистецтво» дуже широку сферу образотворення – художнє оздоблення храмів усіх конфесій. Проте цілком очевидно, що існує різниця між релігійним і церковним, культовим мистецтвом, і буде помилковим змішувати ці поняття. Тим більше не варто підходити до їхнього сприйняття та оцінки з однаковими критеріями, адже існує мистецтво, яке використовується в богослужінні, створюється для храму – у цьому культовому просторі відбувається релігійна практика і це культове мистецтво, пов'язане з літургією. З іншого боку, існує релігійне мистецтво, створене поза чіткою прив'язкою до церковного.

У слововживанні «релігійне мистецтво» присутня певна неточність і умовність. «Релігійним» має бути те, що має стосунок до релігії, тоді як зв'язок творів на релігійну тематику з офіційною релігією не завжди очевидний і однозначний<sup>15</sup>. Самі прикметники «релігійний», «християнський», «духовний», у принципі, викликають когнітивний дисонанс, коли їх використовують у контексті сучасного мистецтва.

Проблема відношення мистецтва і релігії в сучасній мистецькій практиці вимагає широкого висвітлення художніх концепцій, які розкривають питання віри в творчих пошуках мистців. Релігія і мистецтво виступають у ролі важливих чинників культурного розвитку і в певні історичні періоди по-різному ставляться до конструювання реальності<sup>16</sup>. Німецький філософ Людвіг Фейербах, розмірковуючи про призначення релігії і мистецтва, обстоював погляд, що для художника важлива тільки вірність реальності та краса його творів: «Створюючи видимість дійсності, майстер не намагається видавати її за дійсність; тоді

<sup>15</sup> Соколов И. Современное / Религиозное. Часть I. URL : <http://aroundart.org/2016/02/05/sovremennoe-religioznoe-chast-i/>.

<sup>16</sup> Введение в культурологию. Курс лекцій / [под ред. Ю. Н. Солонина, Е. Г. Соколова]. Санкт-Петербург, 2003. С. 9, 10.



### 3.1. Релігійні коди в сучасному українському мистецтві...

як релігія претендує на об'єктивне пояснення світу»<sup>17</sup>. Мислитель зазначає, якщо для мистецтва «інша реальність» твориться людиною, то для релігії, сама людина – результат творення, а звернення до «іншої реальності» – є акт самоусвідомлення<sup>18</sup>. Розуміючи під «релігійним» мистецтво, що використовує євангельський сюжет або несе релігійну спрямованість, можна помітити, що не відбувається внутрішнього протиріччя сутнісних характеристик «релігійного мистецтва» і мистецтва взагалі, оскільки виведення релігійного тексту за межі церкви передбачає віднайдення в релігійній тематиці інших смислів і вільну їх інтерпретацію. Однак дотримуючись думки Ю. Лотмана, який стверджує, що «один тип мистецтва орієнтований на канонічні системи, а інший – порушує канони та не дотримується заздалегідь запропонованих норм»<sup>19</sup>, доводиться визнати, що мистецтво, яке навіть використовує релігійні сюжети і проблематику, не можна вважати релігійним ап'юрі, оскільки йому не притаманна канонічність, що сприймається як задана структура, «граматика твору», яка не заперечує свободи творчості, але не допускає свободи інтерпретації<sup>20</sup>.

Отже можемо констатувати, що мистецтво, взяте поза літургійним контекстом, виведене за межі храму – є мистецтвом світським, оскільки воно вирізняє інші сенси зі Святого Письма, а це, своєю чергою, означає вільне сприйняття Євангельської історії та передбачає свободу в оцінці її змісту. Релігійне ж мистецтво не подвоює реальність, а створює її в межах релігійної свідомості. Релігійна тема в секулярному, світському мистецтві є рефлексією на виклики часу. Тому різноманітні форми мистецтва здебільшого повторюють «уявні витвори нашої світогляд-

<sup>17</sup> Фейербах Л. Избранные философские произведения : в 2 т. Москва : Полит. лит.-ра, 1955. С. 7–305.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс. *Статьи по семиотике культуры и искусства*. Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. С. 314.

<sup>20</sup> Лепахин В. В. Икона и иконичность. Санкт-Петербург : Успенское подворье Оптиной пустыни, 2002. С. 154–153.

Любов Бурковська

ної еволюції з її становленням до технічного прогресу та до інститутів моралі»<sup>21</sup>.

У сучасному мистецтвознавстві у поглядах на проблему визначення релігійного мистецтва простежуються дві біполярні точки зору, які заперечують одна одну. Суть першого судження полягає в тому, що усе мистецтво апіорі релігійне, інше стверджує: особливість художньої свідомості майстра полягає в тому, що для художника мистецтво вище віри, філософії і політики, тому художник ніколи не усвідомлює себе адептом будь-якої релігії.

Твердження про те, що все мистецтво релігійне, нічим не відрізняється від заяв про те, що актуальне сучасне мистецтво може бути тільки атеїстичним. Достатньо вгледітися в обидва твердження, щоб виявити, що за ними не стоїть нічого, окрім культурних кліше. Спроба уявити творчий процес як обов'язковий діалог з Богом може бути цілком справедлива для одного художника, але не буде мати жодного змісту для іншого. Художник може не ідентифікувати себе ні з однією з існуючих конфесій і при цьому малювати картини, насичені релігійними мотивами, і навпаки – твори віруючого і навіть уцерковленого автора не завжди повністю «лояльні» у ставленні до того, що сповідають члени його духовного співтовариства. Зворотна крайність також неправомірна, адже сказати «сучасний художник не може бути віруючим» означає усього лише промовити ціннісне судження, яке претендує на вище знання і диктує мистецтву неприйнятні і невластиві для нього умови. Кожне мистецтво звернене до чогось, що для нього трансцендентне, до того ж більше і духовно глибше за нього. Однак усвідомлення цього факту приходить лише з часом. Має відбутися певне часове дистанціювання і лише за таких обставин в мистецтві можуть проявитися глибинні змісти, виявитися те що було приховане і не зрозуміле сучасникам.

Спроба звертатися до традицій ікономалярства, як до навчального матеріалу з основ формотворення – виявляється також непродуктивною. Неможливо вести мову тільки про техніку

<sup>21</sup> Лидов А. М. Иеротопия. *Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре*. Москва : Дизайн. Информация. Картография, 2009. С. 63–78.

### 3.1. Релігійні коди в сучасному українському мистецтві...

іконопису давніх митців, не звертаючись до того досвіду унікальної християнської символічності, який ця техніка втілювала у зримій формі. Водночас спроби звинуватити художників минулого у тому, що келійність їхнього мистецтва – це насильно при-внесений елемент домінуючого у той час релігійного дискурсу, означає недооцінювати саму художню думку. Цей аргумент справедливий і для сучасних творів. У наш час ніхто не насаджує релігійності в мистецтві, а той факт, що сучасні автори звертаються до сакрального досвіду у своїй творчості, говорить про те, що сама спроба списати релігію і віру з рахунку є дещо передчасною. Вільне звернення до релігійної тематики, коли віра знаходить вияв не тому, що, крім Церкви, у художника немає іншого замовника, а тому, що це його особистий вибір, – є особливо цінним.

Сьогодні також актуальна думка про «тверезу логіку» в оцінці подій і явищ, яка констатує, що одним з найважливіших досягнень західноєвропейської цивілізації є раціональність в її сучасному сприйнятті. Така раціональність може нерідко бути протиставленою уявленню про ірраціональність будь-якої релігії і, відповідно, архаїчну природу віри як такої, а звідси витікає, природно, неактуальність будь-якої релігії і віри. З цим пов'язана і переконаність в апіорній нерелігійності будь-якого твору сучасного мистецтва. Проте важливо пам'ятати, що саме поняття раціональності народилося в надрах християнства. Раціоналізм мислення і сприйняття – одне з найважливіших досягнень католицької церкви. Аж до Нового часу найбільш «прогресивні» наукові, філософські і художні практики були пов'язані саме з християнством і сприймали себе закономірною його частиною. Тому було багато найрізноманітніших причин, однак на значенні цього феномена варто окремо наголосити: релігія сама по собі – і християнська церква зокрема – зовсім не суперечать «раціональній логіці розвитку цивілізації», а, найімовірніше, є етапом цього розвитку<sup>22</sup>.

Звертаючись до історичного досвіду, можна помітити, що в Євангелії немає нічого, що заважало б майстрам давнього мистецтва створювати свої глибокі, часто наповнені протиріччями,

<sup>22</sup> Лотман Ю. М. Каноническое искусство... С. 317.

Любов Бурковська

---

твори в індивідуальних висловах з глибини особистого релігійного досвіду. Безумовно ті сучасні автори, яким вдається повністю відійти від християнства і не використовувати жодних його мотивів і форм, здійснюють радикальний розрив із традицією. Очевидно, що відторгнення християнського мистецтва витікає саме з нерозуміння глибинної природи сакрального і відсутності релігійного досвіду.

Повертаючись до проблеми термінів і визначень, мусимо констатувати, що термін «релігійне мистецтво» мало розкриває суть досліджуваного явища. Найточніше, варто було б вести мову про «духовне мистецтво», так як про «духовну лірику», «духовні піснеспіви»<sup>23</sup>. Проте, на жаль, у сьогоднішньому контексті це слово набуло дуже тенденційного соціального та емоційного забарвлення. «Духовне» стало означати «те, що не бездуховне», те, що має незаперечну моральність в межах патріархальної картини світу. Назвати сьогодні кого-небудь «духовним художником» означає звинуватити його в конформізмі щодо домінуючого релігійного дискурсу<sup>24</sup>. Через глибокі зміни, яких зазнало слово «духовний», логічніше використовувати визначення «релігійний», наголошуючи при цьому, що «релігійне мистецтво» це не конфесійне мистецтво, це не мистецтво, яке підтримує конкретну церкву і обслуговує її потреби як в ритуальному, так і в медійному аспекті. Релігійний художник не конфесійний, але взаємодіє зі змістами та мовою релігії, його твори модифікують ту сферу людського досвіду, яка безпосередньо пов'язана з метафізичним, із наявністю певної вищої цінності, що перебуває за межами суб'єкта. Важливо підкреслити, що сучасний релігійний художник не обов'язково працює саме в християнському контексті, йому відкриті й інші культурні й духовні традиції.

Звертаючись до досвіду мистецтва Західної Європи, бачимо, що починаючи з Ренесансу, європейське мистецтво стає все більше і більше світським, секулярним<sup>25</sup>. Середньовічний художник не може бути не релігійним: поезія, живопис, музика в цей час

---

<sup>23</sup> Лотман Ю. М. Каноническое искусство... С. 317.

<sup>24</sup> URL : <http://aroundart.org/2016/02/05/sovremennoe-religioznoe-chast-i/>.

<sup>25</sup> Там само.

### 3.1. Релігійні коди в сучасному українському мистецтві...

представлені тільки конфесійними жанрами. У розпорядженні художника Відродження вже з'являються світські теми, сюжети і жанри, сама прагматика нових творів не пов'язана тільки з церковним контекстом. Твори тогочасних художників могли бути надзвичайно суперечливими у своєму трактуванні богословських постулатів, але самі автори залишалися віруючими християнами, і це визначало їх ідентичність. У XVII–XVIII ст. секуляризація наростає, художники користуються мовою християнського мистецтва, але для них це не є визначальним, а швидше навпаки, одним з принципів їхніх творчих пошуків було вирішення «неконфесійного» в живописі.

Своєрідна роздвоєність, амбівалентність релігійного в новітньому мистецтві набуває найрізноманітніших форм. Мистецтво може безпосередньо взаємодіяти з християнськими жанрами, вказуючи на це в самій назві твору. Іноді в ролі таких розпізнавальних знаків виступають конкретні мотиви, пов'язані з релігією, персонажі і наративи, зосереджені в історії Церкви. Цікаво, що в новітньому мистецтві дуже часто релігійний аспект усвідомлюється як щось зовнішнє, художник може працювати з якимись сенсами християнства, але при цьому відчувати певний дискомфорт, коли усвідомлення сакрального змісту свого твору здається йому чимось, що потрібно пояснювати, обґрунтовувати <sup>26</sup>.

Для сучасних релігійних художників найважливіша саме «духовність», як сакральний досвід, а не «релігійність» у розумінні «воцерковлення», приналежності до конфесії. Якщо в одних творах художників ми знаходимо лише осколки релігійних жанрів і мотивів, то в інших роботах взаємодія з мовою традиційного християнства виявляється цілком виразно. Адже в рецепції цих мистців «конфесійність» має як правило зовсім інше значення – «сповідальне», тобто відвертий, інтимний характер особистого досвіду, преображеного автором у творі мистецтва. Художник створює твір, який не розрізняє мистецтво як спілкування з глядачем і мистецтво як спілкування з Богом. Часто, і не в останню чергу, завдяки цій своєрідній маргінальності релігій-

<sup>26</sup> Там само.

Любов Бурковська

---

ного – особливо в постмодерному мистецтві, – релігійні елементи в структурі конкретного твору закамouflьовано <sup>27</sup>. У цьому випадку, автор намагається завуалювати значимість цих сенсів, посилюючи фантастичність, загадковість свого твору, релігійність якого починає проступати лише після уважного, вдумливого аналізу. Тому часто цілком прозоре й однозначне релігійне відсилання розчиняється в тумані складних алегоричних мотивів. Ігнорування релігійної фабули як базової частини змістової структури позбавляє твір глибини і значущості, а мистецтвознавча критика часто не поспішає застосовувати до тлумачення твору християнську семантику у пошуках ключів до змісту важливих творів мистецтва. Можливі й інші варіанти, коли мова релігійного мистецтва настільки глибоко проникає в лексикон культури, що ми перестаємо помічати її як таку. Велика частина творів мистецтва усіх видів і жанрів, недвозначно ґрунтує свою змістовність на моделях християнських жанрів, і якщо в популярній непрофесійній свідомості і, цілком можливо, у свідомості художника цей факт переорієнтовується, сублімується, то критично налаштований дослідник не має права забувати про цей важливий факт сприйняття та усвідомлення такого типу творів <sup>28</sup>. Це не робить, зрозуміло, твори християнськими, але забувати про те, що трансформація персонажів в них до значної міри визначається біблійними канонами, було б не зовсім професійно. Сучасне мистецтво пропонує досліднику не так багато однозначних маркерів релігійності. Конкретні біблійні алюзії вже навіть в назвах, не дозволяють перерубати пуповину, яка пов'язує сучасне мистецтво на релігійні сюжети з християнської парадигмою. З одного боку, сам автор часто не належить ні до однієї християнської конфесії і його роботи, в основному, критика розглядає в контексті світського мистецтва. З іншого, на рівні мотивів у митців є як роботи суто світського змісту, так і такі, що відсилають нас до конкретної християнської традиції. Зазвичай митці, звертаючись до іконографії Діви Марії з Немовлям, мо-

---

<sup>27</sup> Лотман Ю. М. Каноническое искусство... С. 314.

<sup>28</sup> Введение в культурологию. С. 10–12.

### 3.1. Релігійні коди в сучасному українському мистецтві...

---

делюють абсолютно нові, секулярні смисли всередині цієї релігійної рами. Богородиця і Дитя у багатьох художників – звичайні жінка і дитина, у сучасному одязі, змальовані в надзвичайно інтимний момент. Ніжність, розчуленість та емоційність цих творів швидше суперечать традиційній канонічній іконографії Богоматері. Отже, художник нового часу, як правило, не створює об'єктів, які можуть бути задіяні в релігійному обряді, – але це не означає, що ці твори позбавлені вартості. У найновішій культурі художник апріорі мислиться поза церквою, а прояви релігійного в сучасній художній практиці оцінюють, так би мовити, «за умовчанням».

Релігійне в мистецтві ХХ–ХХІ ст. дуже різноманітне, це може бути тема, намагання передати сакральне, певне почуття, вимір без звернення до впізнаваних образів, це може бути використання вже відомих образів, мотивів, що давно склалися в релігійному мистецтві середньовіччя чи іншого часу. Це може бути підсвідома релігійність, і тому тут може бути дуже широкий спектр проявів релігійного в мистецтві. Інколи це може бути проявом несвідомої волі художника.

Мистецтво – це лакмусовий папір, тестер духовності суспільства. У релігійному мистецтві розбіжності між формою і змістом зведені до мінімуму, тому те, що приховане в глибинах особистого світу, з усією очевидністю і виразністю виходить на площину полотна. Завдання сакрального мистецтва – занурити людину в певний тонкий світ і якнайдовше зосереджувати її увагу на цьому неземному світі. Людині, яка звикла до абстрактного мислення, проникнутися цим мистецтвом неважко. Сакральне мистецтво тяжіє до випробуваних технічних засобів образотворення, натомість сучасне релігійне мистецтво може передати те, що бажає висловити будь-якими технічними засобами, будь-якою мовою мистецтва, незалежно від художніх технік, форм, засобів, залишаючи при цьому місце індивідуальному сприйняттю. До прикладу, у Західній Європі існують сучасні храми з мінімалістичним оформленням інтер'єрів із вбудованою цифровою технікою, за допомогою якої вибудовуються візуальні образи священної історії, із залученням зображень артефактів і найновіших

Любов Бурковська

---

щойно відкритих матеріалів церковної археології, зібрання різноманітних історичних фактів, що синтезують усю інформацію про Ісуса Христа, Богородицю, св. Миколая, св. Георгія.

Важливо зрозуміти також, у чому полягає прагматика звернення сучасних художників до релігійних тем. Однією з причин є факт, що це надзвичайно значна частина життєдіяльності людини, і тому художнику важливо говорити про це, він має потребу виразити цю проблему доступною йому мовою візуальних образів. Є значне коло художників, які звертаються до комплексу вже відомих релігійних образів і мотивів з доволі прагматичною метою – «підключитися» до комплексу вже усталених змістових форм та образів. Ця своєрідна стратегія виникла не в ХХІ ст. І навіть не в ХХ ст., а раніше. До прикладу, відповідаючи на запитання стосовно ідейного змісту свого твору «Христос в пустелі», Іван Крамської стверджував, що він змалював не Христа, а символічний образ, що це своєрідний ієрогліф, який дав йому змогу висловити певні змісти, важливі для його часу. Отже, можна сказати, дещо спростивши суть проблеми, що Христос у Крамського це образ його сучасника – народника, який жертвує своїм життям за ідею просвітництва народу. І це саме той випадок, коли художник використав релігійний образ, який оточує оболонка певних смислів та певних конотацій, з метою висловити через нього якимось зовсім інше, не притаманне цьому образу значення, водночас посиливши змістовність свого твору. У сучасному мистецтві ми часто зустрічаємося з тим, що невіруючі художники, натхненні красою і величчю сакрального мистецтва давнини, звертаються до його мотивів і форм і таким чином «під'єднуються» до його потоку глибоких смислів і понять, збагачуючи сучасне мистецтво. Це ще один приклад і привід для прагматичного звернення до релігійних тем і мотивів. Часто художники, намагаючись посилити естетичний ефект власних творів, надають персонажам духовної піднесеності, витонченості і благості, зазвичай притаманних сакральним образам, експлуатуючи їх у такий своєрідний спосіб. Змалювавши певний ідилічний мотив і наситивши його релігійними конотаціями, можна також підсилити естетичний вплив твору. Існують звернення до релігійного



### 3.1. Релігійні коди в сучасному українському мистецтві...

---

мистецтва, які можна розцінювати як провокацію. Звернення до релігійних тем і мотивів з метою радикалізму надзвичайно посилює будь-який радикалізм, адже релігійний образ надзвичайно дієвий засіб впливу. Це найкоротший шлях, якщо художник, прагнучи досягти своїм твором провокативності, звертається до релігійної теми. Водночас радикалізм іноді може мати позитивний ефект, притягнувши увагу до якоїсь надважливої проблеми, і цю властивість релігійного мистецтва художники часто експлуатують. Варто зауважити, що для українських художників такі провокативні, радикалістські прояви нехарактерні. Не було їх у творах наших митців у 1990-х роках, коли ці тенденції захопили тогочасне російське мистецтво, залишаються вони неприйнятними і для українських художників найновішої хвилі.

Сучасні художники в пошуках духовності, намагаючись відчутти себе на вістрі мистецького життя, зберегти загальноєвропейський, і ширше світовий контент, усе частіше оминають християнську тематику. Сьогодні художнику простіше поставити в основу своєї творчості західноєвропейську езотерику, магію, містицизм, східні практики, аніж традиційні християнські цінності, бо в основі нинішнього християнства вони вбачають не просто канон, а закостенілу догму, яка сковує художні новації, модерні досліді і пошуки.

Видається, що для сучасного молодого художника основне завдання і надважлива мета – віднайти духовну основу для своїх мистецьких пошуків і не важливо, якою буде ця основа – спіритуалістична чи магічна. Сама особистість сучасного художника до значної міри (якщо не цілковито), формує ті цінності, які продукує. Рівень духовного та інтелектуального розвитку митця, характер освіти, глибина особистості визначають цінність його мистецьких пошуків.

У 1990-х роках релігійне мистецтво сприймалося як безумовно висококультурне явище. На протигагу 1990-м рокам, які були ознаменовані духовними пошуками, а інколи й провокаціями, сьогодні це пошуки нових форм, нової художньої мови і, що найістотніше, фокус уваги зміщується на нові інтерпретації християнського віровчення. Художники все частіше використовують

Любов Бурковська

---

практики, нехарактерні для релігійного мистецтва. Інколи деякі митці, будучи людьми віруючими, звертаються до релігійної тематики в пошуках діалогу з церквою, намагаючись у такий спосіб віднайти внутрішню гармонію, досягти життєвої цілісності. У цьому ракурсі новою тенденцією є спроба подолати бар'єр між світським, секулярним і культовим мистецтвом, розрив між якими був усвідомлений культурою на початку ХХ ст.

Новий підхід проявляє себе таким чином: однією стороною діалогу виступають сучасні художники, мистецтво яких за художньою мовою і світосприйняттям релігійно орієнтоване, з іншого боку – церковне мистецтво минулого і теперішнього, християнське розуміння улаштування людини і світу. Це тим більш важливо, що явища сучасного мистецтва, пов'язані зі зверненням художників до релігійних тем часто сприймаються як явища позбавлені тривалої традиції. Звичайно, створення цілісної картини розвитку релігійного мистецтва ХХ ст. – справа майбутнього, проте вже зараз можна вести мову про деякі найбільш важливі його моменти. В епоху символізму і модерну зацікавлення темами релігійного мистецтва було найсуттєвішим, а плоди звернення до нього – найзначніші. Такі екскурси в минуле допомагають висвітлити і усвідомити зміст і вектор руху розвитку явищ, що відбуваються сьогодні, вони допомагають зв'язати сучасне мистецтво з різноманітним досвідом минулих часів.

Аби по-справжньому оцінити новаторство сучасних українських мистців, новизну їх концепцій і, водночас, певну спадкоємність з попередніми етапами розвитку релігійної теми в контексті вітчизняного мистецтва, варто коротко зупинитися на найважливіших етапах розвитку українського релігійного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст. та розглянути творчість найзнаковіших мистців. Феодосій Гуменюк, один з небагатьох українських художників, хто відважувався постійно й активно звертатися до релігійної тематики, навіть у часи тотального атеїзму. З ім'ям Феодосія Гуменюка пов'язана окрема історична епоха розвитку сучасного українського мистецтва. Творчість талановитого майстра – непересічна, вона поєднує як українську

### 3.1. Релігійні коди в сучасному українському мистецтві...

живописну традицію, так і європейську. За його творами можна вивчати історію України, етнографію, звичаї та вірування, обряди, геральдику, релігію та одяг українців<sup>29</sup>. Майстер колажу і групового портрета, він через архетипи минулого творить образи сьогодення. У творах Феодосія Гуменюка сходяться воедино його авангардні пошуки у царині кольорової абстракції, що розпочалися ще в 1970-х роках і кристалізувалися в серії «піксельованих» палітр. Просторовий ефект «вітражності» картин на релігійну тематику Феодосія Гуменюка «Дзвін», «Чумацька доля», «Водохрище», «Різдво», «Великдень», «Йордань», «Всенощна», «Вербна неділя», «Покрова» дивовижним чином співвідноситься з кольоровими плямами, які ми знаходимо в його світських абстракціях. Тут завдяки пильному вдивлянню в християнську традицію вітража, художник пропонує глядачам сучасне переживання контакту людини з божественним світлом. Відбувається це на перехресті секулярного авангарду ХХ ст. і ремінісценцій давнього сакрального мистецтва: його твори відсилають нас до готичного вітража і своєю палітрою, і найдрібнішими формами «пікселів», що так нагадують про фасеточні скалки кольорового скла. Сакральні сюжети «Трійця», «Юрій Змієборець» у Феодосія Гуменюка, написані так, ніби майстер захоплюється насамперед живописними ефектами. Хоча роботи й виконані новою мовою, однак незважаючи на все це, повністю абстрагуватися від християнського значення обраного художником сюжету неможливо. Контакт з релігійним імперативом опосередкований, постаті святих перетворюються в масу інтенсивного світла і кольору, мало відрізняючись від його власне абстрактних робіт, а проте художник залишається в межах сакрального значення обраної теми. І цей авторський варіант християнського переказу, утім, анітрохи не суперечливіший в трактуванні канонічного сюжету, аніж в давніх іконах, у яких складність і метафоричність підкреслена надзвичайно інтенсивно.

<sup>29</sup> Овсійчук В. Феодосій Гуменюк : живопис, графіка. *Каталог виставки*. Київ, 1995.

Любов Бурковська

---

У той час, коли в Україні на релігійну тематику в мистецтві було накладене своєрідне табу і лише поодинокі художники наважувалися, зазвичай алегорично й опосередковано, розкривати її у своїй творчості, мистці української діаспори Європи, Канади, США, Австралії вільно і надзвичайно плідно працювали у цій царині. Серед великої плеяди майстрів української діаспори вирізняється непересічним талантом і складною долею талановитий художник – Микола Бідняк. Майстер тривалий час жив і працював у м. Торонто (Канада) і тільки 1993 року повернувся в Україну<sup>30</sup>. Одну з найкращих його робіт «Ангел над Львовом» (1991) називають передвісником Незалежної України. Прообразом ангела стала дружина художника відома львівська співачка Марія Майчик. Змальовуючи образ ангела, художник не намагався надати йому портретних рис дружини. Піднесена у небесну блакить, осяяна світлом, витончена жіноча постать із золотою сурмою сприймається як символ пробудження, як заклик до людей позбутися монотонної течії життя, підняти очі і серця до неба. Сакральна тема у творчості Миколи Бідняка – особливий вияв емоційно-естетичних аспектів у духовності за допомогою пензля. У доробку майстра релігійна тематика розкрита масштабно, потужно. Вона ґрунтується на широкому охопленні візантійської культури, і водночас – на традиціях давнього українського мистецтва<sup>31</sup>. Все це впливало на вирішення образів, що наділялися глибокою емоційністю, нерідко невимовною скорботою, позначаючись на пластичній мові підкресленою живописністю<sup>32</sup>. Твори на релігійну тематику «Трійця», «Архангел Михаїл» – яскравий вияв складного переплетення традиційних тенденцій і модерних пошуків у мистецькому доробку майстра. Непересічним явищем у творчості художника стала «Чорнобильська Богоматір» (1992). Микола Бідняк сприйняв Чорнобильську

---

<sup>30</sup> Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва ХХ ст. / [автор-упорядник Г. Г. Стельмащук]. Львів : Апріорі, Львівська національна академія мистецтв (Науково дослідний сектор), 2013. С. 78–82.

<sup>31</sup> Карачко С. Малюючи устами духовну красу світу. *Платинова Буковина*. URL : [Bukovina.biz.ua/news/2271/](http://Bukovina.biz.ua/news/2271/).

<sup>32</sup> Українські митці у світі... С. 78–82.

### 3.1. Релігійні коди в сучасному українському мистецтві...

катастрофу як особисте горе. Про «Чорнобильську Богоматір» писали багато, проте найвідповідніші слова були віднайдені знаним українським мистецтвознавцем Володимиром Овсійчуком: «Твір глибоко символічний. Велику трагедію в історії України можна було лише так розкрити – через образ Богоматері, яка стоїть на чорній спаленій землі, вкритій згаслими квітами і пшеничним почорнілим колоссям, розпачлива, з мироносицею у руці на золотому рельєфному тлі з виразом безмежної скорботи. Образ Богородиці, проникаючи і опалюючи глибинну суть людини, сповнений співчуття і безнадії»<sup>33</sup>. «Чорнобильська Богоматір» Миколи Бідняка – винятково глибоке втілення трагедійної теми в українському мистецтві. Самотня постать Матері Божої сприймається «як вираз болю і розпачу перед знедоленою землею» і водночас як духовно піднесений образ незламності народу<sup>34</sup>.

Анатоль Коломиєць (1927–2014), уродженець м. Кобиляки на Полтавщині, жив і працював у Чикаго (США). Майстер паралельно працював в царині світського, релігійного і культового живопису<sup>35</sup>. До його творчого доробку належать розписи низки церков у Мілвокі, А. Коломиєць став автором живописного ансамблю собору Святих Петра і Павла в Чикаго. Коломиєць заснував власну майстерню комерційного мистецтва та декорації церков, зокрема виготовлення ікон. У творах Анатолія Коломиєця «Апостол» та «Пієта» поєдналися модерністські пошуки та давні традиції іконопису Київської Русі з його візантійськими основами. Полотна майстра на релігійну тематику, як і його культовий живопис, у своїй основі реалістичні, проте з виразними експресіоністичними рисами, відзначаються добрим рисунком, цікавим колоритом і композиційними підходами. Вони свіжі і наскрізь оригінальні за виражальними засобами<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Овсійчук В. Митець Микола Бідняк. *Успенська вежа*. 2000. № 12 (103). С. 5.

<sup>34</sup> Там само.

<sup>35</sup> Степовик Д. Нова українська ікона ХХ – початку ХХІ століть: Традиційна іконографія та нова стилістика. Жовква: Місіонер, 2012. С. 191, 192.

<sup>36</sup> Українські митці у світі... С. 213, 214.

Любов Бурковська

---

Уродженка Львова Зоя Лісовська навчалася, живе і працює в Італії<sup>37</sup>. Полотна на релігійну тематику художниці мають виразно модерністський характер, у них сміливо поєднана традиційна іконографія, виразно експресіоністична живописна манера з відчутними елементами примітивізму. Від традиційного іконопису мисткиня залишає пози і жести святих, німби, елементи одягу. Проте все це трактується в характерній авторській експресіоністичній манері. Основним виражальним засобом стає колір, художниця використовує активні насичені яскраві тони, контрастами і силою кольорів досягаючи емоційного вираження. Уся творчість З. Лісовської, позначена модерністським духом, експресіонізмом з виразними відсиланнями до українського народного мистецтва<sup>38</sup>. Про це свідчать полотна «Скорботна мати» та «Темна ікона» – видатні твори на богородичну тематику, у яких Богородиця з Ісусом, проникнуті людськими емоціями і почуттями.

Релігійній тематиці належить поважне місце у творчості Володимира Луцика. Полотна художника «Хрещений світ», «Небо і земля», «Різдво», «Остання вечеря», «Розп'яття» наповнені символікою, елементами знакової системи давньої української духовності<sup>39</sup>. Опрацьовуючи біблійну і євангельську тематику майстер змальовує їх в оригінальній авторській техніці та подає один і той самий сюжет у різному колористичному вирішенні. У творах художника поєднані узагальнення форм, смілива стилізація, самобутність та аналітичне мислення.

До творів на релігійну тематику відомий український художник Павло Лопата почав звертатися ще на ранніх етапах своєї творчості. У полотнах «Покрова», «Українська Голгофа» відчутний вплив сюрреалізму, що поєднується з епічними за характером композиціями, пов'язаними з українською історією. Символічні полотна «Даю вам, щоб до них молитися», «Покровителька», «Тризуб» виразно відчутне бажання поєднати християнські образи та елементи іконографії з українською міфологією й алгоризмом. Самобутня концепція релігійних творів

---

<sup>37</sup> Українські митці у світі... С. 280–282.

<sup>38</sup> Там само. С. 281.

<sup>39</sup> Там само. С. 304.

### 3.1. Релігійні коди в сучасному українському мистецтві...

---

художника поєднує сюрреалістичну стилістику та глибокий сакральний зміст, його твори є зразками модернізму в сучасному релігійному живописі.

Важливим явищем у вітчизняному мистецькому просторі стала низка виставок «Сакральне» молодій художниці з Івано-Франківська Тетяни Павлик, що відбулися у Києві, Івано-Франківську, Чернівцях, Львові та інших містах України. Тетяна Павлик – одна з найвідоміших на Прикарпатті художниць. Оволодівши нелегкою, примхливою технікою акварельного живопису, художниця використовує її, як справжній майстер-віртуоз. Виставки мисткині презентували вибрані акварелі духовної тематики з різних періодів творчого життя художниці. Кожна її картина різниться стилем, образною мовою і технікою; кожна вражає мистецькою досконалістю, викінченістю, глибиною авторського прочитання обраного сюжету. У полотнах на релігійну тематику Тетяни Павлик – «Єдиносущна та нероздільна», «Ангел миру», «Чаша терпіння», «Хресна дорога», «Хрести при дорозі», «Покрова», «Пієта» яскраво виявилися нові підходи, як результат творчих пошуків і сміливих експериментів віддзеркалилося духовно-філософське осмислення сакрального. Усі представлені на виставці твори об'єднує те, що опрацьовуючи традиційні для християнського мистецтва сюжети, авторка відходить від усталеної іконографії і відтворює власну глибоку інтерпретацію кожної теми. Особливо вражають твори художниці виконані акварельними фарбами на різних за формою, величиною і породою деревини зрубах. Образи Святих так органічно «вписуються» в малюнок деревини, що складається враження, ніби малюнок там був завжди і його створила сама природа. Розповідаючи про перші спроби використати таку незвичну основу та «фарби» художниця згадує: «мені дуже сподобалися зруби і я побачила образи – там Благовіщення, там – Марія в молитві. Відтак утворилася ціла серія – фактично природа сама намалювала образи. Моя найперша дошка – цікава тим, що я використовувала вино та каву, навіть не акварель»<sup>40</sup>. У творах художниці на

---

<sup>40</sup> Сакральне. Каталог виставки художниці Тетяни Павлик. Львів, 2015.

Любов Бурковська

---

релігійну тематику поєднані смуток і просвітлення, біль і вразлива ніжність.

Помітною подією в мистецькому житті столиці стала спільна виставка творів на релігійну тематику «NEW ICON» двох молодих художниць Анастасії Подерв'янської та Тетяни Русецької, що розгорнулася у «Voloshyn Gallery». Експозицію виставки склали живописні роботи, картини із текстилю, а також інтерактивна інсталяція, учасниками якої стали самі відвідувачі виставки. «NEW ICON» – це спроба сучасного візуального переосмислення традиційних іконописних сюжетів, емоційного перетворення та надання нового значення канонічним образам. У спільному проекті художниці розмірковують про «богосутність людини і людяність Бога, використовуючи поєднання українського декоративізму і етно-романтизму, а також елементів коміксу, які надають творам мультикультурного значення, виводять за межі архаїчно-традиційних уявлень»<sup>41</sup>. Синтез традиційних технік і канонів з сучасними технологіями і баченням створюють нове звучання. Частина експозиції було відведено інтерактивній інсталяції. Специфіка інсталяції у тому, що вона провокує взаємопроникнення особистості у площину уявного, візуально насиченого багатшарового світу, виявляючи його нові риси<sup>42</sup>. По суті, це схоже на діалог, у якому реальне та уявне зливаються в цілісну гармонію, народжуючи новий контекст, нову суть, новий образ. Інсталяція об'єднує у собі три складові: об'ємні просторові структури, зображення, яке проектується на них, а також глядача, що потрапляючи у цей простір взаємодіє із ним, стаючи таким чином, активною дійовою особою. Так кожен глядач може потрапити всередину зображення, стати його частиною. Проект «NEW ICON» продемонстрував, що сучасна ікона, позбуваючись нарративних функцій, наповнюється новим символізмом. Твори А. Подерв'янської «Юрій Змієборець», «Архистратиг Михаїл» –

---

<sup>41</sup> Виставка Анастасії Подерв'янської та Тетяни Русецької «NEW ICON». URL : <https://kiev.arttube.ru/event/vy-stavka-anastasii-podervyanskoj-i-tat-yany-rusetskoj-new-icon/>.

<sup>42</sup> Інтерпретація мотивів українського народного мистецтва у творчості сучасної художниці Тетяни Русецької. *Art-простір*. 2018. Вип. 3. С. 68–72.



### 3.1. Релігійні коди в сучасному українському мистецтві...

---

це своєрідні експерименти у техніці текстилю, виконані у змішаній техніці вишивки-колажу. Завдяки цим рисам твори авторки виходять за межі архаїчно-традиційних уявлень та органічно вплітаються до сучасного глобального мультикультурного контексту<sup>43</sup>. Такий синтез традиційних технік і канонів із сучасними технологіями і баченням надає роботам Подерв'янської нового, оригінального, звучання. Художниця творить власний космос, несподівано, а, втім, гармонійно поєднуючи нетрадиційні для живопису складники. Сполучення різнорідних за часом виникнення і технікою створення елементів, використаних у композиціях мисткині, настільки природне, що зливається у гармонійну цілісність, віднайденість оригінального вислову в несподіваному поєднанні, на перший погляд, непоєднуваних елементів.

Знаковим явищем у мистецькому житті України було відкриття в червні 2019 р. у Національній галереї мистецтв імені Бориса Возницького масштабного поліфонічного проекту «Ангели». У залах галереї було зібрано величезну кількість творів, у яких продемонстровано авторський культурологічний погляд на сакральний «феномен візуалізації ангельської присутності у світі». Проект вийшов поза стандартний музейний набір експонатів, оскільки тема виявилася невичерпною. Основний масив історично важливих експонатів зібрано в українських музеях, бібліотеках, приватних колекціях із залученням світлин розписів і скульптур соборів. Значну увагу приділено сучасному мистецтву, кіно, коміксу, фентазі і навіть побутовим артефактам. Виставка побудована на калейдоскопічній кліповості, що є на сьогодні стандартом сучасної подачі візуального інформаційного поля, яка сформована передусім завдяки інтернету й соціальним мережам. Автори проекту вдало використали такий принцип презентації, коли експонати, змішані в часі й темі вступають в особливі зв'язки й діалоги, що сприяє емоційному сприйняттю інформації та активному утримуванню уваги глядача на представлених творах. Вона об'єднує декоративне й культове, коміч-

---

<sup>43</sup> Виставка Анастасії Подерв'янської та Тетяни Русецької...

Любов Бурковська

---

не й героїчне, кітчеве й агітаційне, не оминаючи рекламу і масову культуру та нові традиції, які активно використовують і трансформують образ ангела<sup>44</sup>. Кілька залів виставки займають ікони. Представлені на виставці твори сучасних майстрів можна розподілити на кілька категорій. Частину творів можна оцінити як рефлексію на іконографію минулого, при цьому для створення картин застосовувалися різноманітні технічні засоби і прийоми, щоб створити уявлення, який вигляд могли б мати зображення святих, виконані в техниках, непритаманних сакральному мистецтву давнини. Ще одна група художників представила нову християнську іконографію – змальовані ними полотна нерелігійні за змістом, проте за формами перебувають у сфері іконічності. Художники намагаються віднайти та втілити у своїх творах так би мовити «вторинну іконічність», пропускаючи давню іконографію через сучасне бачення і сприйняття християнських тем, використавши напрацювання найсучасніших авангардних течій. В українському мистецтві після Другої світової Ангели з'являлися хіба що в карикатурі. З часу Незалежності вони поступово відновлюють свою іконічну присутність. Для нового тлумачного погляду важливим стає пам'ятати і оповідати історії ангелів, щоб додати їм оновленої повноти. Людська уява, що спирається на тілесний досвід, не здатна збагнути до кінця нетілесну природу ангелів, тому кличе на допомогу художню мову – ангели являються людині в людській подобі, щоб звернутися до неї на зрозумілій їй мові. Та природа Ангелів часто описується через уподібнення їх до найтоншого, найлегшого, найрухливішого в матеріальному світі – до вогню, вітру і особливо світла. Образ ангела розвивається і стає константою християнської культури в середньовіччі. На Київську Русь ангели прийшли з високою художньою культурою Візантії, але їхній образ надалі постійно збагачувався ідеями з різних християнських країв. Ангелів в Україні полюбили одразу, свідченням чого є їхня різноманітна образність і повсюдна присутність на іконах, у монументаль-

---

<sup>44</sup> Ангели. Виставка у Національній галереї мистецтв імені Бориса Возницького (Львів). Путівник по виставці. Львів, 2019.

### 3.1. Релігійні коди в сучасному українському мистецтві...

ному живописі, декоративно-прикладному мистецтві. Ренесанс додав гуманістичного погляду на ангелів, бароко – своєї драматичної емоції. Нова живописна хвиля трактує ангелів більше по-світському – із символізмом і романтизмом.

Для сучасних художників ангели – це можливість показати ідеальне, додати у зображення все більше власної фантазії. Змодельовати щось, чого бути не може, тому не може й бути за-судженим, бо ж приписи стосовно вигляду ангелів були занадто умовними, щоб стати жорсткими канонами, отже, й дозволяли фантазію. Так художники стають інтерпретаторами сутностей, що не мають форми, і саме слово «ангели» стало можливістю вільного художнього вираження суб'єктивних фантазій про ідеальне<sup>45</sup>. Власне художники перетворили ангела на втілення краси. До прикладу, Ангел Тіберія Сільваші позбавлений тіла, його твір складається лише із витонченого зображення крил. Проте його «Крила» – свій погляд на ідеальне, це авторське осмислення неземного. Композиція покликана відволікти інтерпретаційну увагу глядача від квалітивного огляду твору. Композицію Сільваші супроводжує музична інсталяція Святослава Луньова. Це зафіксована на одному з уявлених композитором ангельських планів звукова фіксація невлонного моменту появи й моментального зникнення ангельського співу<sup>46</sup>. Розрив між «духовним» і «чуттєвим», між «видимим» і «невидимим» досяг у сучасній дійсності небувалої трансформації. У глядача завжди існувала напруга між ангелами ікони і ангелами, що ілюструють інші культурні історії. Проте зі всяким їхнім художнім втіленням ангели випробовують зображене іспитом на ідеальне. Мистці, звертаючись до сакральних і несакральних ангелів, у першому і другому випадку звертаються до невидимого світу, намагаючись віднайти відповідні образи і форми. Водночас у сюжетах можливо все, адже в церковній історії ангели постають то містичними херувимами, то грізними

<sup>45</sup> Там само.

<sup>46</sup> Музичний супровід інсталяції, це лише кілька тактів хвали – монодії святої Гільдегарди Бінгенської, композиторки XII ст., у приблизному розшифруванні й перекладі на безкінечний семиголосний канон, розспіваний на слово «алилуя» (Ангели. Виставка...).

Любов Бурковська

---

воїнами, що борються із несправедливістю, то люблячими опікунами людських душ, а часом стають такими схожими на людей, що ми навіть забуваємо про їхню небесну духовну природу.

Проект «Ангели» сприймається як спроба налагодити загальнозмістові поля між релігійним мистецтвом і світським. Художники, звертаючись до вічних істин і тем, намагаються передати своє внутрішнє бачення, розкривають концепцію сприйняття духовного світу через свої художні практики. При погляді на кожен експонат цієї вставки, виявляємо об'єкти високої художньої цінності, що перебувають у контексті європейського художнього процесу, на цілковито природних правах, втілюючи важливий для художника досвід контакту з божественним.

Тему Ангелів розкриває також цьогорічна виставка «АНГЕЛО-О-ТВОРЕННЯ», що розгорнулася в Національному музеї імені Андрея Шептицького у Львові. На виставці представлено понад 40 мистецьких робіт, серед них – скульптурні композиції, живопис на полотні та склі, металопластика. Молодих митців – Петра Старуха, Мирослава Дедишина, Оксану Романів-Тріску, Ігоря Іваніва, Володимира Луцика, Лілію Баб'як, Оксану Андрущенко об'єднала спільна ідея – передати особливе бачення ангелів у своїй авторській інтерпретації, стилістиці й техніці. Характеризуючи ідею виставки, її куратор Оксана Романів-Тріска зазначила: «Змалювання Ангелів в українському мистецтві нагадує своєрідну петлю часу, де спільнота симптоматично потребує втручання Вищої Сили. Це можна розглядати з погляду психоаналізу, де Ангели постають як колективні захисні форми психіки і художник виступає в ролі рефлекторного сегмента суспільства»<sup>47</sup>. Просторові конструкції Петра Старуха і Мирослава Дедишина лише нагадують фігуратив, візуалізуючи прикметні ознаки відкритої форми та реальної фактури. Інші види ангелів, натхнені новим часом, бачимо в іконах Оксани Романів-Тріски, – це шукання нового життя у по-своєму сприйнятому архетипі того, що є в нашій поствізантійській іконі та в народному мистецтві.

---

<sup>47</sup> Романів-Тріска О. Анотація до виставки «АНГЕЛО-О-ТВОРЕННЯ» Національному музеї імені Андрея Шептицького у Львові. 2019.

### 3.1. Релігійні коди в сучасному українському мистецтві...

У творчості художниці тяжіння до давніх традицій, до своїх джерел, коли вони є чи не єдиною опорою в часи катаклізмів, перетворюють естетику традиційних хатніх ікон в модерні художні об'єкти. У скульптурних творах Мирослава Дедишина практично немає наповненої барвою площини, весь малюнок прозорий і невагомий. У його полотнах сплавлені різні змістові контексти з їхньою живописною фактурою та вібрацією кольору. Наївна іронія Ігоря Іваніва з його охоронцями велосипедистів чи охоронцями пастушків – це проекція нового абсурду, де в технологічну еру присутність Бога перестали помічати. У фресковій фактурі творів Володимира Луцика та Лілії Баб'як віддзеркалилася своєрідна ретроестетика, «проекція феномена пам'яті, яка у наш складний час виступає особливо актуальним імперативом»<sup>48</sup>. Головне, що взято від ікони, – відсутність сили тяжіння, що надає твору особливої одухотвореності. Супрематичні Ангели Оксани Андрущенко – візуалізовані моральні маніфести, де еволюційні важелі барви й іконічного знаку доведено до форми агітаційного плаката. Тема сакральних символів належить до універсальної позачасової категорії. Вони актуальні не лише як знаки релігійного світосприйняття – це відгомін національної історії у різноманітті мистецьких практик, у яких струменить філософія буття. Проте ХХІ ст. докорінно ламає екзистенційні постулати: живучи в час постійної трансформації, лише від людини залежить, що з минулого перейде в майбутнє<sup>49</sup>. Усі ці ситуативно підібрані образи ангелів, виникли у творчості молодих митців одного покоління одночасно та без попередньої домовленості, що є ознакою актуального дискурсу та свідчить про нагальну потребу суспільства у свідомому виборі світлого чи темного боку життя. На рівні мотивів представлені на виставці полотна молодих художників світські за змістом, проте вони відсилають нас до конкретної християнської традиції. І, що найважливіше, у рамках сучасного прочитання християнських сюжетів формуються шляхи і напрями побудови діалогу творчості й віри.

<sup>48</sup> Там само.

<sup>49</sup> Там само.

Любов Бурковська

---

Розглянуті вище твори сучасних українських мистців демонструють свій неповторний почерк, авторське начало у розкритті релігійної тематики, це не сакральні образи, вони не непризначені для молитовних звернень, однак гостра духовна і емоційна наснаженість, яка в них втілена, досягає висот кращих взірців сакрального мистецтва. Складність візуального тексту, яка прочитується у творах високохудожнього виконання, виникає завдяки піднесенню натури до вищих, узагальнених форм і образів. Ідеї, втілені в таких полотнах, закликають до вдумливого прочитання, до спроби осмислення нового досвіду, і саме цим вони й цінні. Опираючись на багатий спадок сакральної художньої традиції, сучасне українське релігійне мистецтво у кращих своїх взірцях трактує її по-своєму, цілком своєрідно, не повторюючи механічно ні форм, ні мотивів, а знаходить свій погляд на багату традицію минувшини.

Якщо оцінювати сучасний стан релігійного мистецтва в Україні, то впадає в око зниження гостроти проблематики, яка спостерігалася на початку 2000-х років, зараз ситуація увійшла у спокійне русло. На хвилі посилення уваги до творів мистецтва, які мають чітко виражений християнський дискурс, багато українських художників починають все частіше свідомо звертатися до сакральних сюжетів і образів для того, щоб самостійно осмислити духовні постулати, закладені у християнському віровченні. Натомість, створення нового церковного культового мистецтва – гостра проблема сьогодення, яка не вирішується взагалі. Без розвитку богословської думки, без її сучасного оновлення неможливе створення нової іконографії, а в розвитку сучасного богослів'я – застій. Однією з причин можна вважати той факт, що Церква має внутрішні проблеми. Очевидно, мають відбутися певні реформаційні події в самій Церкві, отже сучасний канонічний іконопис чекає на оновлення на основі давньої української традиції.

*Дмитро Степовик*

### **3.2. ВІТРАЖІ АДАМА СТАЛЬОНОГО-ДОБЖАНСЬКОГО: до питання зближення католицького християнського мистецтва з православним**

Національний заповідник «Софія Київська» з нагоди тисячоліття побудови Софійського собору в Києві (1011–2011) в одному зі своїх престижних залів організував разом з Посольством Республіки Польщі в Україні виставку вітражів славетного польського майстра-вітражиста Адама Стальоного-Добжанського (1904–1985). На відкритті виставки творів Добжанського в Софії Київській, а потім на повторних її оглядах, я зауважив, що пан Адам дотримувався у вітражах-іконах візантійського стилю пізнього періоду – між хрестовим походами XI–XIII ст. і падінням Візантії як імперії 1453 року. З погляду краси, досконалості та мистецької форми цей пізній візантизм як стиль мав свої особливості. Площинність, обернена просторова перспектива, герметизація й орнаментация зображуваних об'єктів, включно з постатями й обличчями святих осіб, темно- чи світло-коричневі відтінки шкіри облич та рук – ось основні прикмети пізнього візантійського стилю, впровадженого у малярство провідним церковним угрупованням у тодішній Візантії – ісихастами; у перекладі – мовчальниками.

Творчість Адама Стальоного-Добжанського в ділянці образотворчого мистецтва взагалі, а у вітражах зокрема, видається викликом стосовно візантійського стилю в сакральному мистецтві. Він робить власний стиль, який виходить за межі особистої манери. Манера може бути властива одному творові митця, а в

Дмитро Степовик

---

наступному помінятися. Маєстро ж Адам дуже чітко тримається свого стилю – від свого першого вітража 1945 року з образом святої великомучениці Варвари до багатьох вітражів у православних церквах Польської Автокефальної Православної Церкви і католицьких костелів 1970–1980-х років. Маєстро не міняв свого індивідуального стилю в храмах католицьких і православних – і ніде не наражався на критику, чому він не робить різниці, у той час, як мальовані фарбами ікони чи настінні розписи у православних і католиків різні щодо іконографії, пропорцій фігур, форми святих німбів над головами апостолів, пророків і отців Церкви, трактування простору, символіки кольорів і багато іншого.

Так сталося, що Добжанський зумів створити свій стиль на основі синтезу давніх стилів, але в таких пропорціях, у яких до нього не робив ніхто. Спробую визначити деякі особливості стилістики його вітражів.

1. Він по-своєму з'єднав візантійський стиль мистецтва пізнього періоду існування Візантійської імперії зі стилями готики і кубізму. Між періодами, коли ці стилі були панівними в тих чи інших країнах, пролягли століття. За формальними ознаками вони й взагалі не поєднані, бо естетичні фундаменти у них різні: від аскетизму у ставленні до прекрасного – до витончених форм високо піднесених вгору вертикалей та геометризованого бачення й розуміння предметного матеріального світу. Треба бути винятково точним у розумінні й сприйнятті форм кожної естетичної системи цих трьох стильових напрямів, щоб утворити щось зовсім нове, оригінальне й не впасти в еkleктику.

Дійти до такого розуміння Добжанському допомогли його допитливість, працелюбність і постійне бажання учитися. Безперечно, велике значення мало його походження як напівполяка (батько Фелікс Добжанський), напівукраїнця (мати Ганна Коваленко), і тривалий період життя в Україні – на Чернігівщині, де він народився у місті Мені 19 жовтня 1904 року, потім у Прилуках у дідуся по матері Корнія Коваленка. Українське народне малярство полонило юного Адама. У кожній хаті – ікона народного малювання, а то й ціла «іконна полиця», свого роду домашній



### 3.2. Вітражі Адама Стальноного-Добжанського...

іконостас з образами святих, так схожими на тутешніх людей зовні, а часом і зодягненими не в біблійні, а в українські убрання. Та ще мальовані полотнища біля кожного ліжка. То парубок залицяється до дівчини, яка прийшла до криниці по воду. То на зеленій леваді стоїть чепурненька побілена хата, а на ставку поважно пливуть гуси-лебеді. Юному Адамові близькі й зрозумілі ці чисті незмішані кольори народного малювання. Площинні ікони, де нема далекого простору. Відсутність тіней, коли все ясно і рівномірно освітлено сонцем або місяцем. Сам того ще не усвідомлюючи, він всотує в себе естетику багатобарв'я, яка потім виведе його на калейдоскопічне єднання симфонії барв і відтінків у своїх силенних вітражах.

У суворі роки Першої світової війни і після неї Адам працював на різних роботах, щоб допомогти батькам прогодувати родину. Та любов до мистецтва тягла його до якоїсь школи, щоб опанувати правильний рисунок, а вже з рисунку він сам дійшов до улюбленого розмаїття кольорів. Українське народне мистецтво, приватні уроки рисунка у Прилуках і колористичні захоплення юнака – ось фундамент наступного розвитку таланту Адама Стальноного-Добжанського, який зріс і розвивався уже після переселення його весною 1923 року в Польщу, яка по Першій світовій війні повернула собі державну незалежність.

2. Потужним духовним стимулом праці Добжанського в ділянці монументального сакрального мистецтва – у сфері й мозаїці, а особливо у вітражі, є його православна віра. Він у ній охрещений в Україні невдовзі по народженні. Багато утисків зазнав, будучи поляком, але не сповідаючи римсько-католицької віри, від своїх земляків, а навіть родичів. Міг би, щоб уникнути нарікань, перейти в католицизм, але не зробив цього до кінця життя. Адам був свідомим, переконаним православним християнином у католицькій Польщі. Він пишався своєю вірою і обґрунтував її своїм знанням Святого Письма й історії Святої Церкви.

«Я залишаюся у Православній Церкві тому, – писав маестро Адам, – що там найпрекрасніше. Там я народився. А ще тому, що за Церкву я все життя плачу найдорожчу ціну. З тих скарбів, які в ній збереглися, я хочу врятувати навіть найменший з них,

Дмитро Степовик

та забрати звідти будь-яке сміття. Там святість, а тому там і сила нездоланна супроти лукавого – з його вогнем та гординею. Нездоланна саме тому, бо двоє чи троє зібралися в ім'я Христа, там Він серед них (Євангелія від Матвія, 18, 20). Залишаюся у Православній Церкві – й розмальовую католицькі костели з тою ж самою завзятістю. Ми однаково кажемо «Отче наш», «хай святиться ім'я Твоє», «визволь нас від лукавого», й однаково розуміємо глибину слів «Я Світло світові», «Я є Воскресіння». Визволи нас від лукавого – того, хто підтримує всілякий розбрат, та під знаком хреста навіть влаштовує хрестові походи. Дозволяем хрестоносцям називатися орденом пресвятої Діви Марії. Ми знаємо про «навернення у віру», проти якого так прекрасно й переконливо виступив і попереджав у своєму листі від 1622 року великий канцлер Лев Сапіга. Ми знаємо про паціфікацію 1938 року, про «очищення польського краєвиду», про зруйновані православні церкви неподалік звідси – на Холмській землі.

Мені важко вимовляти «прости нам провини наші», коли я бачу у Варшаві біля кафедрального собору пам'ятник королю з хрестом і мечем. Це йому з Рима писали, що дуже мало він свій меч обливав кров'ю розкольників. Рим стоїть. Православна церква майже під землею. Але по той бік виявиться, якими численними святими розквітла Православна Церква. Це все, що можу сказати на запитання, чому я залишаюся в православ'ї, і яким чином ми разом. Як на сповіді, хочу відповідати справжній святості та традиції. А те, чого не розумію, – я ні зображати, ані пропонувати не смію. Я навчався в академії рисувати – портрети, хмари, пейзажі, коней. І бачите, – коли ми обговорювали фігури кінних святих, виявилось, що ми коней однаково любимо»<sup>1</sup>.

Думаю, що якраз із сердечного переконання, що в православ'ї повноцінно живе Ісусова істина і що православним і католикам належить жити в любові, а не в підозрах і сварках, походить глибокий духовний аскетизм рисунків, малюнків, а особливо вітражів Добжанського. З'єднання ним ознак православної іко-

<sup>1</sup> Створення світла: Вітражі Адама Стальони-Добжанського. Краків, 2011. С. 98.

### 3.2. Вітражі Адама Стальоного-Добжанського...

ни, фрески, мозаїки з висотними загостреними формами католицької готики та цілком сучасним кубізмом – усе це повністю відповідає переконливій декларації маестро Адама, чому він православний. Кубізм, що так чітко проступає в його численних вітражах у церквах та костелах, – зовсім не естетичне штукарство Добжанського, а образ каменю, з якого Бог може зробити вірних дітей Авраама (Матвій, 3, 9; Лука, 3, 8) – і таки зробив у особі апостола Петра – коменеві, на якому побудував Церкву Христову, яку не здатні перемогти сили пекла (Матвій, 16, 18).

3. Не всі у Польщі й поза нею сприймають вкрай подрібнену форму вітражів Добжанського, їх геоцентризм і введення в фігурні зображення численних написів – підписів, хто є святий чи свята; або цитат зі Святого Письма. Мовляв, класичний вітраж (собори країн Заходу) має сприйматися швидко, мов скульптура з бронзи, граніту чи мармуру, оскільки вітраж як і скульптура чи настінна фреска, належать до категорії монументального мистецтва, якому належать великі форми, а не деталізація станкового малярства чи, тим паче, мініатюри. Але сталося так, що найбільше критиковане у Добжанського (забагато літер і текстів між фігурами) робить його вітражі неповторними. Написи, цитати є природою, своєрідним «пейзажем» довкола фігур, зливаються в один світловий потік.

Чисто випадково – нібито випадково – Добжанський на лекціях у Краківській академії мистецтв став слухачем курсу краснописання, на який попервах не дуже-то й хотів іти, бо захоплювався малярством, а також скульптурою, декоративним мистецтвом. Навіть іронізував, що з нього, мистця, хочуть зробити друкаря. Але Божа рука привела його на лекції мистецтва шрифту професора Людвіга Гардовського – і це був старт, щоб далі Добжанський органічно інтегрував красу літер у красу фігурних образів у своїх вітражах по Другій світовій війні.

Про початок свого захоплення шрифтом літер маестро Адам так розповів своїй донці Анні: «1927 року я склав іспит на атестат зрілості в Академію красних мистецтв у Кракові. Академія тоді була стократно прогресивніша і демократичніша, ніж тепер (мова йде про 1984 рік). Бо нікому в голову не приходило розпи-

Дмитро Степовик

---

тувати, хто твій батько, чи твоя мати. Прачка вона чи графиня. Нікому в голову не приходило запитувати, чому ти хочеш навчатися в цього професора, а не в іншого. Студент міг щопівроку вибирати собі іншого професора. Усі розуміли, що він хоче ще й це знати, і цьому навчатися. Адже це нормально? Я був у Яроцького і в Дуніковського на скульптурі. Був у Паутша, потім у Пеньковського і Камоцького. Деякий час ходив до Мегофера – як вільний слухач. Можна було приходити і в інші майстерні. А коли було місце, то можна було і повправлятися. А позаяк я ще й працював (був у правлінні «Братняка» – студентської кооперативи, яка допомагала студентам знайти роботу), то у мене були ще й якісь справи до декана Яроцького, до якого ми пішли зі Сташеком Вествалевичем. Поладнали ми з ним усі справи, подякували та й збиралися виходити. А він нам каже: «Поверніться на хвилинку. Я вам дуже рекомендую, щоб ви записалися на курс до нового професора, який приїде з Варшави». Ми його запитали, який предмет він викладатиме. «Мистецтво шрифта», – каже Яроцький. Незручно було деканові казати, що ми тут на мистців учимося, а не на друкарів, і ця пропозиція нам не підходить. Але з ввічливості запитали, як довго триватиме його курс? Яроцький відповів, що ймовірно шість тижнів, а потім, якщо знайдуться бажаючі, то професор продовжить працю в академії. Отак Людвіг Гардовський приїздив на два три дні з Варшави, потім повертався у Варшаву, відтак знову приїздив. Згодом виявилось, що я не шість тижнів ходив на його лекції, а два роки. Потім, після Гардовського, 30 років викладав у Академії мистецтво шрифта»<sup>2</sup>.

Ось так з початкового небажання вчитися ніби не мистецької справи – малювати й писати літери латиницею – Добжанський став шрифтовиком всепольського й навіть світового рівня. Він майстерно ввів у свої вітражі латинські й кириличні літери, зробив їх живим доповненням фігур святих персонажів. Велика практика Добжанського-шрифтовика давала йому можливість у кожному вітражі застосовувати інші накреслення літер – у формі, величині, кольорі. А головне – у літерах, як в людських фігу-

---

<sup>2</sup> Створення світла: Вітражі Адама Стальони-Добжанського... С. 75.

### 3.2. Вітражі Адама Стальноного-Добжанського...

рах, маестро Адам зберігав тріаду: площинність візантійського стилю, готичний вертикалізм і стиль кубізму. Вражає винахідливість майстра у використанні шрифтів. Латинські, польські й давньослов'янські слова він розміщує щоразу по-іншому. То слова йдуть рядками, то одними лише складами, то окремими літерами: горизонтально, вертикально, півколом, цілим колом, або зигзагом. Перед таким вітражем глядач зупиняється й намагається вловити зміст слова, його зв'язок із зображеним персонажем чи подією.

Гра літерами різних накреслень нагадує щось близьке до ребусів чи кросвордів. Геометрія шрифтів і кубізм фігур взаємодіють так, що викликають подив: чи, бува, для мистця не працювала ціла бригада інженерів по металу й склу, бо як то може одна людина виконати таку графічно-світлову мозаїку? Майстер сам свідчить, що майже сто відсотків творчої й технічної робот по створенню вітражів він робив сам. «Вітраж – писав він – це картина, намальована свинцем, залізними перемичками і свічинням різнобарвного шкла. Замурована в кам'яні рамки архітектури. Стіна, метал, скло і світло. Ця особливість матеріалів вимагає особливої, лише притаманної вітражам, пластичної форми. Ці картини із скла і металу постійно змінюються щодня, щогодини й навіть щохвилини. Невловимо прояснюються, палають і розгоряються. Це палання гасять хмари, що пливуть на небі. Вітраж повниться іншими глибинами – одна на світанку, друга ввечері. Змінюючись самі, вітражі змінюють оточення; з них починається оформлення інтер'єру. Вітражі встановлюються не лише для надання інтер'єрові врочистості, але і для того, щоб зачинити вікна, а віруючому допомогти зосередитись, мобілізуватися для того, щоб по-новому побачити світ і самого себе»<sup>3</sup>.

Розповівши далі про складну технологію творення вітражів, мистець завершує процес так: «Підібране скло вкладається обережно, партіями – відповідно рисункові, на невеликих ізольованих гіпсом залізних пластинах, і на них обпалюються в печах. За температури плавлення скла відбувається закріплення графіч-

<sup>3</sup> Там само. С. 8.

Дмитро Степовик

ного рисунка й павленої скляної пластини. З'єднуюча речовина вигоряє, а метал фарби разом з емаллю під своєю вагою вплавляється у скло. Витягнуте з печі скло повільно охолоджується в холодильній приміщенні. Часом скло тріскається. Тоді його треба замінити, повторивши наново усю процедуру. Після охолодження скло знову – востаннє – вкладається в карту, але вже без шаблонів. Потім скло одне за одним вставляють в оправу – відповідно з рисунком. Їх з'єднують, вкладають у свинцеві форми різної товщини – від 6 до 14 міліметрів. Товстішими виділяються окремі плани, фігури і сцени. Тонкі служать для внутрішніх рисунків. Відрізки свинцевих форм паяють оловом з обох сторін вітража. Потім краї свинцевих форм згинаються й міцно притискуються до скла. Зібрані фрагменти ущільнюються обабіч замазкою із сурика. Увесь вітраж, перед тим, як замазка висохне, чистять крейдою, опилками. Тоді обережно упаковують кожний фрагмент в дерев'яні коробки із солом'яними прокладками та надсилають замовнику. Я й тут стежу за процесом, і готовий їхати на місце монтажу та робити там останні поправки, якщо у них є потреба»<sup>4</sup>.

4. Аналогом до здійсненої маестро Добжанським революції у польській абетці в монументальному виражному мистецтві є невтомна творча робота зі шрифтами української абетки, яку вже багато років провадить професор Національної Академії образотворчого мистецтва й архітектури та завідувач кафедри графічного дизайну імені Михайла Бойчука – Василь Чебаник. Хоч вітраж з його великими формами, і графіка, яку зазвичай відносять до станкового й навіть мініатюрного мистецтва, – неспівмірні, але надання обома майстрами – поляком і українцем – суто мистецького контексту літері, абетці, шрифтові – є цілком суголосне.

Професор Василь Чебаник вважає, що шрифт – це візуальне зображення мови символами, які пластично співпадають з особливостями мовної мелодії. Як органічне ціле з мовою, шрифти живляться одним історичним корінням. Людина сприймає світ передусім зором і слухом. Цими ж самими органами сприймається і мова. Чебаник висловлює жаль, що українська писемна

<sup>4</sup> Створення світла: Вітражі Адама Стальони-Добжанського... С. 9.

### 3.2. Вітражі Адама Стальоного-Добжанського...

мова не увійшла органічно в мистецтво як образ, що вона й досі ходить у світі простенького пошиву, хоча її джерело – у глибині віків, вона увібрала традицію писемності святого Кирила. На тлі багатовікового вдосконалення латинської абетки, ми ще слабо розвиваємо свою шрифтову культуру. Українська мова повинна в графічному, шрифтовому вимірі мати набагато більше варіантів графічних, мистецьких, естетичних видів, ніж це є на сьогодні. Новостворена національна абетка, якщо до її створення прилучаться митці, стане надійною підпорою щойно прийнятого Верховною Радою України Закону про функціонування української мови як державної<sup>5</sup>.

Зразки шрифтів української абетки, які упродовж багатьох років творчої праці в цьому напрямі розробив професор Чебанник, – це практично той же мистецький подвиг, що його зробив Адам Стальоний – Добжинський в іншому мистецтві – вітражі. Краса й поетика двох слов'янських мов – української й польської – знайшла дивовижне графічне та багатоколірне вираження, як промінь Божого світла. Справді, людський зір і слух сприймають Божу істину глибше, дохідливіше, коли ця істина оповивається творчим натхненням і талантом мистців.

5. Застосування Добжанським безлічі невеликих скляних і багатоколірних поверхень є виразом його глибокого розуміння впливу на глядачів декоративного мистецтва. Серед перерахованих Добжанським професорів Краківської академії мистецтв, на курси котрих він учав, були викладачі декоративного мистецтва, без якого вітраж просто неможливий. І ще Адам досягнув дуже важливе правило: якщо у світському мистецтві кольори застосовуються тільки для краси, то в сакральному мистецтві вони мають ще й символічний духовний зміст – за словами одного з великих захисників ікон у ранній Церкві Христовій Івана Дамаскіна: «Колір малярства кличе мене до споглядання, і неначе луг, радуючи зір, непомітно вливає в душу Божественну Славу».

Погляньмо на вітражі Адама Стальоного-Добжанського. Вони немов зоряне небо серпневої ночі. Через них бачиш Всес-

<sup>5</sup> Чебанник В. Графіка української мови. Київ, 2019. С. 4.

Дмитро Степовик

---

віт. Відмінність лише в тому, що зорі не небі всі одного ясного кольору й різняться лише величиною й силою свічення, – а вітражі майстра бувають всіма сімома основними кольорами веселки та ще більшою кількістю відтінків. Тони й півтони вітражів Добжанського відповідні символіці кольорів з їхнім сакральним підтекстом. Уже в ранній Церкві Христовій склалася стійка лексика кольорових значень; найбільший внесок у символіку кольорів зробив Діонісій Ареопагіт Новий (якого в літературі ще називають Псевдо-Діонісієм, бо в I ст. був відомий ще один Діонісій Ареопагіт), що на початку VI ст. написав великої цінності трактат «Корпус Ареопагітикум» з п'яти частин (Про небесну ієрархію; Про земну ієрархію в Церкві; Про Божі імена; Містична Богословія; Догматична Богословія). Символіку кольорів Діонісій укладав у першому з п'яти розділів, стверджуючи, що, крім променів сонця й інших зірок, Бог посилає ще й духовне багатоколірне світлодавання (з грецької: фотодосію), яке формує кольорову символіку творів на християнську тематику.

Найвищий у ієрархії кольорів – золотий або його замітник жовтий – колір Царства небесного, Божеського світіння, понадсвітлої яскравості. З тих пір німби над святими, фони ікон – золоті або жовті. Пурпур – царський колір, єдність небесної голубизни з червоним кольором земних плодів, колір одягу Ісуса Христа. Червоний – символ Божеської енергії, життєдайного тепла, символ самого життя. Білий колір – це «Фаворське небесне світло», показалося в момент Переображення Господа Ісуса Христа. Зелений колір – символ юності, цвітіння, усієї рослинності на землі. Голубий – символ життєдайного повітря, ясного неба, та, поряд з білим кольором, – «Фаворське небесне світло». Насичений синій та фіолетовий кольори – це, за вченням Діонісія, незбагненна Божа таємниця, потойбічний світ, вічна Божеська правда. Чорним кольором Діонісій радив нічого не малювати на іконах, бо це символ пекла, чортів, сатани <sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Бычков В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. Москва, 1977. С. 102–107.



### 3.2. Вітражі Адама Стальноного-Добжанського...

Звичайно, Діонісіїв символічний розподіл кольорів зазнав з VI ст. змін і трансформацій. Скажімо, темні металеві перегородки у вітражах Добжанського зовсім позбавлені того негативного змісту, який дав чорному кольорові святий Діонісій. Але в цілому Добжанський у своїх численних вітражах дотримувався символіки кольорів, розробленої Діонісієм, схвалений святими отцями і Церквою.

6. Маєстро Адам мав оригінальну манеру компонування з різних шматочків скла облич святих персон. Обличчя яйцеподібної форми, розширені у чоловій частині і звужені в нижній, що сягає бороди. Це благородні лики людей європеїдної раси. Розумію, що набагато легше малювати пензлем і фарбами, ніж скомпонувати з малих і найменших шматочків скла, та ще й зварити їх на вогні за допомогою металевих перегорожок. Як треба любити нелегке мистецтво вітража, щоб вийшли обличчя живих людей, а не маски роботів! По-справжньому витончена градація малих шматочків скла у трикутнику обличчя: очі, ніс, уста, борода. Зробити все, щоб жило, дихало дивилося на нас, кликало до молитви й діалогу, – це вартує великого таланту і зразкової працелюбності.

При зображенні очей маєстро Адам зазвичай використовував напрацювання ікономалярів візантійського стилю: очі збільшені, з чіткою фіксацією зіниць – коричневих, голубих, синіх, сірих і навіть червоних – очних яблук (завжди білого кольору), нижніх і верхніх повік у вигляді пружних ліній, що підкреслюють виразність погляду й надають сенсу вродливості всьому обличчю. Під обличчям зображення шиї, вона ніколи не товста, але й не тонка, не «гусяча», чим грішили давні прихильники візантійського стилю, особливо в жіночих образах. Зазвичай над головами святих персон маєстро Адам робив круглі німби, прийняті в православному ікономалярстві (у католиків часто – променисті, сяючі, зірчасті), що композиційно урівноважувало усю постать, надто тоді, коли постать мала бути на повен зріст. У традиціях східнохристиянського мистецтва компанував майстер уста святих: вони невеликі, міцно стулені, помірно об'ємні, але не чуттєві й не аскетичні. У святих жінок голова завжди покрита, і якраз

Дмитро Степовик

---

у цих хустках, покривалах, чи коронах майстер розмаїто грає кольорами, посылаючи колористичне багатство усього вітража. Прихильність майстра до стилю готики дало такий результат, що фігури скрізь тонкі, плечі похилі, часом аж занадто; пальці рук довгі, долоні тонкі. Як майстер деталі, пан Адам інколи зображає на кінцях пальців навіть нігті, особливо коли рука до глядача повернена тильною стороною.

7. І тут, на завершення, не оминати такої риси вітражів Адама Стальоного-Добжанського, як гармонія великих і малих форм. Звичайно, він вроджений, як мовиться, монументаліст у мистецтві. У його творах присутня велич. Видовжені віконні отвори православних, греко-католицьких церков та римсько-католицьких костелів вимагали вертикальності. Тому до цієї архітектури цілком підходили довгі готичні постаті на вітражах. Але Добжанський не був би Добжанським, якби він обмежувався лише композиванням високих – інколи надвисоких – фігур. Усяку велику-високу форму він «обсипає» безліччю дрібних скелець, у які вписує тексти латинськими чи кириличними літерами. Цей пломенистий розсип малих форм ніби рухається й переливається, як у калейдоскопі, чудово оживляючи статику центральної постаті вітража. Тут Добжанський являє свої знання вітражів Середньовіччя в католицьких країнах Заходу, які донині вражають красою своїх калейдоскопічних переливів. Звичайно, є контраст між великою постаттю і цими дрібненькими багатоколірними скельцями. Контраст цей відправляє глядача до бароко, яке максимально ввело контраст у буяння гнучких форм. Цих форм у вітражах пана Адама нема, але його контрасти віддзеркалюють широту пошуків майстра, який на полі давніх і сучасних мистецьких стилів виробив свою неповторну мову у давньому й вічно молодому мистецтві вітража.

## ПІСЛЯМОВА

У рамках колективної монографії автори керувалися надзвичайною актуальністю і суспільною значимістю даної наукової проблеми сьогодення. В умовах, коли Україна стоїть на роздоріжжі глобальних процесів, коли трохи із запізненням реагує на різноманітні виклики економічного, політичного, ціннісного характеру, коли надзвичайно гостро постає питання збереження національної ідентичності, дуже важливо зберегти культурне надбання минулих поколінь як в цілому, так і видатні досягнення українського декоративного мистецтва зокрема. У межах дослідження автори осмислили культурно-мистецькі процеси з нового погляду, прослідкували лінії впливів і взаємодій різноманітних чинників.

В окремих розділах розглянуто стан і розвиток народного мистецтва на сучасному етапі, особливості функціонування різних його організаційних форм – як системи художніх промислів, традиційних осередків народного мистецтва, так і творчості окремих народних майстрів різних видів і жанрів: вишивки, ткацтва, килимарства, кераміки тощо. Проаналізовано ті структурні видозміни і негативні порухи, що відбулися під впливом глобалізаційних процесів в останні десятиріччя.

У праці зафіксовано, що повністю припинили свою роботу фабрики художніх виробів з ткацтва, килимарства, вишивки, гончарства в найвідоміших центрах народного мистецтва – Богуславі, Косові, Глинянах, Клембівці тощо. Аналізуючи стан народної культури сьогодення, науковці відзначають, що, на жаль, відбулася переакцентація діяльності народних майстрів у напрямку самодіяльного мистецтва, кічу і, у цілому, у нівелюванні локальних мистецьких традицій.

Водночас аналіз діяльності професійних художників декоративного мистецтва, активізація широкої виставкової діяльності, участь у міжнародних мистецьких акціях, концептуальних проєктах – як українських, так і зарубіжних, сприяють появі нових художньо-технічних засобів, дифузії декоративного і образотворчого начала, створенню робіт у контексті основних напрямів сучасного мистецтва доби постмодерну.

*Тетяна Кара-Васильєва*

## БІБЛІОГРАФІЯ

Ангели. Виставка у Національній галереї мистецтв імені Бориса Возницького (Львів). *Путівник по виставці*. Львів, 2019.

Баран Р. Коломия – центр гончарства. *Українське Гончарство : Національний культурологічний щорічник. Науковий збірник за минулі літа /* упоряд. Олеся Пошивайла. Київ ; Опішне : Молодь – Українське Народознавство, 1993. Кн. 1. С. 289–293.

Барвінський О. В. Спомини з мого життя / НАН України ; Інститут літератури ім. Т. Шевченка ; Українська вільна академія наук США, Исторична секція ; Українська Американська асоціація університетських професорів. Т. 2. Ч. 3, 4. Нью-Йорк; Київ : Вид. дім «Стилос», 2009. 1120 с.

Бенях Н. Маловідома ікона «Покрова Богородиці» у контексті сакральної тематики творів Михайла Бойчука *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів : Львівська національна академія мистецтв, 2017. Вип. 32. С. 101–114.

Бычков В. Византийская Эстетика. Теоретические проблемы. Москва : Искусство, 1977. 199 с.

Богуславская И. Я. Творческие проблемы современного народного искусства. *Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций : Материалы Всесоюзной с международным участием научно-творческой конференции*. Москва, 1991. С. 20–31.

Вагнер Г. К. О соотношении народного и самодеятельного искусства. *Проблемы народного искусства*. Москва : Изобразительное искусство, 1982. С. 46–55.

Вагнер Г. К. О природе народного искусства. *Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций : Материалы Всесоюзной с международным участием научно-творческой конференции*. Москва, 1991. С. 32–38.

## Бібліографія

Введение в культурологию. Курс лекций / [под ред. Ю. Солонина, Е. Соколова]. Санкт-Петербург, 2003. 167 с.

Власов В. Кич. *Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства*: в 10 т. Т. IV : И–К. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2006. С. 479–481.

Гагенмейстер В. Настінні паперові прикраси Кам'янецьчини. Кам'янець-Подільський : Видання Художньо-промислової профшколи, 1930. 7 с., 16 кол. табл.

Гелд Д., МакГрю Е., Голдбатт Д., Перратон Дж. Глобальні трансформації. Політика, економіка, культура. Київ : Фенікс, 2003. 584 с.

Гелд Д., МакГрю Е. Глобалізація / антиглобалізація / пер. з англ. Київ : К. І. С., 2004. 180 с.

Гидденс А. Глобализация мира. Москва, 2003. 318 с.

Глобализация. Конфликт или диалог цивилизаций? (Вызовы – версии – перспективы) / редкол.: Т. Т. Тимофеев (отв. ред.) и др. Москва : Новый век, 2002. 363 с.

Глобалізація. Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2004. Т. 2 : Г–Д. С. 118.

Голубец О. Ностальгия по утраченной керамичности. *Декоративное искусство*. 1988. № 12. С. 40–41.

Голубец О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів : Академічний експрес, 2001. 176 с.

Голубец О. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів, 2012. 199 с.

Гургула І. Витинанки. *Нова хата. Журнал для плекання домашньої культури*. Львів, 1929. Вересень. Ч. 10. С. 3–4.

Данченко А. С. Народный мастер и некоторые вопросы его творчества. *Проблемы народного искусства*. Москва : Изобразительное искусство, 1982. С. 94–100.

Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник. Т. 1 / Запаско Я. П. (кер. авт. кол.), Голод І., Білик В., Кравченко Я., Лупій С., Любченко В., Мельник І., Чарновський О., Шмагало Р. Львів, 2000. 364 с. : 316 іл.

## Бібліографія

Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник. Т. 2 / Запаско Я. П. (кер. авт. кол.), Голод І., Білик В., Кравченко Я., Лупій С., Любченко В., Мельник І., Чарновський О., Шмагало Р. Львів, 2000. 400 с. : 279 іл.

Драган В., Яценко Е., Юрченко А. Коростенський фарфоровий завод. 100 лет. Краткий обзор деятельности в XX веке. Житомир, 2004. 272 с.

Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю : каталог / авт.-упоряд. З. Чегусова ; куратори З. Чегусова, Т. Печенюк. Київ : НСХУ, 2008. 64 с.

Друга національна виставка-конкурс художньої кераміки «Керам-ПК у Опішному» (2 липня – 31 жовтня 2010) : Альбом-каталог. Опішне : Українське Народознавство, 2011. 312 с.

Жернова О. «Плодоносний пагін» одеської порцеляни. *Порцеляна*. 2017. № 2. С. 14–19.

Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии : очерки этнографии края / под ред. В. В. Иванова. Харьков : Издание Харьковского Губернского Статистического Комитета, 1898. Т. 1. XXIV, 1012 с.

Завершинський В. Порцеляновий ренесанс України – минуле, що має майбутнє. *Порцеляна*. 2018. № 3. С. 6–19.

Історія українського мистецтва: у 5 т. / голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред.. Т. Кара-Васильєва; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Т. 5 : Мистецтво XX століття. Київ : ІМФЕ, 2007. 1048 с.

Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. Т. 5. Мистецтво XX–XXI століть / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України , ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 546 с. + 266 іл.

Канкліні Нестор Гарсія. Уявлена глобалізація. Львів : Видавництво Анетти Антоненко ; Київ : Ніка-Центр, 2016. 256 с.

Кара-Васильєва Т. Традиції в народному мистецтві. *Образотворче мистецтво*. 1980. № 6. С. 9–11.

Кара-Васильєва Т. Сучасне декоративне мистецтво України – нова парадигма XX століття. *Зб. наук. праць «Міст: мистецтво, історія, сучасність, теорія»*. 2003. Вип. 1. С. 69–70.

Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». Київ : «Либідь», 2005. 278 с.

## Бібліографія

Карпинская-Романюк Л. Слезы Коростеня. *Порцеляна*. 2017. № 2. С. 70–80.

Каталог експозиції відділу народного мистецтва / Міністерство культури УРСР ; Львівський державний музей українського мистецтва / уклала І. Гургула. Львів, 1955. 14 с. : іл.

Каталог Екатеринославского областного музея имени А. Н. Поля : Археология и этнография. Екатеринослав : Тип. Губернского Правления, 1910. 426 с.

Клименко О. До питання про виникнення і розвиток нової традиції в декорі опішнянської кераміки кінця XIX – другої половини XX ст. *Народне мистецтво Полтавщини : науково-теоретична конференція, присвячена 70-річчю Полтавського художнього музею. 1–2 черв. 1989 року : тези наукових доповідей і повідомлень*. Полтава : Полтавський художній музей, 1989. С. 16–18.

Клименко О. Деякі аспекти розвитку української народної кераміки XX ст. *МІСТ : мистецтво, історія, сучасність, теорія*. № 2. Київ, 2005. С. 94–106.

Корусь О. Мала фарфорова пластика Олександра Трегубова, художника Баранівського фарфорового заводу та кераміста м. Слов'янськ. *Молодий вчений*. 2018. № 2 (1). С. 136–142.

Косицька З. Українські витинанки в колекції О. М. Петриченко (Історико-художній музей м. Домодедово, Росія). *Фундатори музейних колекцій та реалій сучасного стану розвитку музейної справи : наук. зб. за матер. Всеукр. наук.-практ. конф., присвяченої 145-річчю від дня народження М. Ф. Біляшівського та 135-річчю від дня народження Д. М. Щербаківського*. Київ : ДП НВЦ «Пріоритети», 2014. С. 364–371.

Косицька З. М. Виставка витинанок Наталі Сташкевич. *НТЕ*. 2019. № 1. С. 89–91.

Костина А. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Москва : Ком Книга, 2006. 352 с.

Крижанівський М. Мальована хата : міжнародний мистецько-культурологічний проект 2012–2018. Вінниця : Консоль, 2018.

Кусько Г. Рух мистецтва тканини в Україні. Художній текстиль. Львівська школа : альбом / уклад. Т. Печенюк. Львів : ЛАМ-Поллі, 1998. С. 78–81.



## Бібліографія

Кусько Г. Сучасний український текстиль : еволюція, досвід, перспективи. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. Чис. 1 (25). С. 113–118.

Лампека М. Петриківська орнаментика на київській порцеляні. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2013. Вип. 5. С. 272–279.

Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. Москва : РОССПЭН, 2003. 607 с.

Лепяхин В. В. Икона и иконичность. Санкт-Петербург: Успенское подворье Оптиной пустыни, 2002. 399 с.

Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва : Дизайн. Информация. Картография, 2009. 362 с.

Лотман Ю. Статьи по семиотике и типологии культуры. *Лотман Ю. Избранные статьи* : в 3 т. Таллин : Александра, 1992. Т. 1. 544 с.

Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. 544 с.

Львівська національна академія мистецтв : інформаційне видання / упоряд. І. Голод, Г. Стельмащук, Р. Шмагало, М. Якуб'як. Львів: ЛНАМ, 2006. 60 с.

Макбрайд У. Глобализация и межкультурный диалог. *Вопросы философии*. 2003. № 1. С. 80–87.

Метка Л. Молода генерація опішненських майстрів : розвиток традицій чи їх заперечення? *Українська керамологія : Національний науковий щорічник*. 2002. Опішне : Українське Народознавство, 2002. Кн. 2. С. 370–376.

Метка Л. Сучасний стан гончарства Гуцульщини та Покуття (за матеріалами керамологічної експедиції Інституту керамології – відділення Інституту народознавства НАН України та Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному). *НТЕ*. 2010. № 6. С. 118–125.

Найден А. С. Художественные традиции и их функции в современном народном и самодеятельном искусстве. *Национальные традиции и процесс интернационализации в сфере художественной культуры*. Київ : Наукова думка, 1987. С. 115–153.

## Бібліографія

Найден О. С. Орнамент українського народного розпису. Київ : Наукова думка, 1989. 136 с.

Некрасова М. А. Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального, традиции и новизны. *Проблемы народного искусства*. Москва : Изобразительное искусство, 1982. С. 17–33.

Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. Москва : Изобразительное искусство, 1983. 344 с.

Некрасова М. А. К вопросу о понятии «народный мастер». О природе его творчества. *Народные мастера. Традиции, школы*. Москва : Изобразительное искусство, 1985. Вып. 1. С. 8–26.

Мистецтво України. 1991–2003 : Альбом / упоряд. Т. Придатко, З. Чегусова. Київ : Мистецтво, 2003. 416 с.

Овсїйчук Володимир. Феодосій Гуменюк: живопис, графіка. Каталог виставки. Київ, 1995.

Овсїйчук Володимир. Українське малярство Х–XVIII століть: Проблеми кольору. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1996. 479 с. : іл.

Овсїйчук Володимир. Митець Микола Бідняк. *Успенська вежа*. 2000. № 12 (103). С. 5.

Овсїйчук Володимир. Мистецтво середини XIX–XX ст / Кравич Д., Овсїйчук В., Черепанова С. Українське мистецтво: Навч. посіб.: у 3 ч. Львів : Світ, 2004. Ч. 3. С. 163–240.

Офіленко Н. Ринок і ресурси споживчих товарів. Навчальний посібник / Офіленко Н., Кайнаш А., Калашник О., Мороз С. Київ : Центр учбової літератури, 2011. 184 с.

Павлуненко Н. Е. Керамические предприятия Украины. *Строительство и техногенная безопасность*. 2007. Вып. 21. С. 59–62.

Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю : каталог / авт.-упоряд., куратор З. Чегусова. Київ : НСХУ, 2007. 56 с.

Перша національна виставка-конкурс художньої кераміки «Керам-ПІК у Опішному!» (2 липня – 30 жовтня 2009) : альбом-каталог. Опішне : Українське Народознавство, 2010. 208 с.

Петрякова Ф. С. Українське гутне скло. Київ : Наукова думка, 1975. 158 с.

## Бібліографія

Печенюк Т. Сучасні тенденції художнього розпису по тканині. Художній текстиль. Львівська школа : альбом / уклад. Т. Печенюк. Львів : ЛАМ-Поллі, 1998. С. 74–77.

Печенюк Т. Художній текстиль –реальність українського мистецького простору. Друга всеукраїнська триєнале художнього текстилю : каталог виставки / упоряд. З. Чегусова. Київ : НСХУ, 2008. С. 8–11.

Пошивайло О. Гончарні осередки України: від zenіту до заходу. *Український керамологічний журнал*. 2002. № 4. С. 3–8.

Пошивайло О. Гончарство як індикатор етносуспільних пріоритетів. *Український керамологічний журнал*. 2004. № 4. С. 7–14.

Придатко Т. Гутне скло Франца Черняка. *Мистецтвознавчий автотреф*. 2009–2010. № 4–5. С. 88–96.

Рёскин Д. Лекции об искусстве, читанные в Оксфордском университете в 1870 г. Москва : Книжное дело, 1900. 229 с.

Ріпко О. У пошуках страченого минулого. Львів : Каменяр, 1996. С. 7–56.

Романів-Тріска О. Анотація до виставки «АНГЕЛО-О-ТВОРЕННЯ» в Національному музеї імені Андрія Шептицького у Львові. 2019.

Свенціцький І. Ілюстрований провідник по Національному музеєві у Львові. Жовква : Печатня Василян, 1913. 36 с.

Селівачов М. Р. Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві. Київ : Наук. думка, 1981. 139 с.

Ситий І. М. Козацькі печатки Гетьманщини (середина XVII–XVIII ст.). За архівними матеріалами Чернігівського історичного музею ім. В. В. Тарнавського : автореф. дис. ... канд. іст. наук : спец. 07.00.06 / НАНУ ; Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського. Київ, 2002. 18 с.

Січинський В. Юрій Нарбут. 1886–1920. Львів ; Краків : Українське вид-во, 1943. 63 с.

Соколюк Л. Сакральне в творчості Михайла Бойчука. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2002. № 3. С. 3–13.

Соколюк Людмила. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Видавець Савчук О. О., 2014. 385 с. : іл.

## Бібліографія

Соколюк Людмила. Графіка бойчукістів. Харків : Видання часопису «Березіль» ; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2002. 224 с. : іл.

Спаська Є. Подорожі по Чернігівщині. Уривки з щоденників, 1921–1926 рр.; головним чином про гончарство чернігівське. *Українське гончарство : Національний культурологічний щорічник*. За рік 1994 / Полтавська облдержадміністрація ; Управління культури Полтавської облдержадміністрації ; Держ. музей-заповідник укр. гончарства в Опішному. Опішне : Українське народознавство, 1995. Кн. 2. С. 337–373.

Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Вид. друге, перероб. і доп. Київ : НАККіМ, 2016. 352 с.

Станкевич М. Українські витинанки. Київ : Наук. думка, 1986. 120 с. : іл.

Створення світла: вітражі Адама Стальони-Добжанського. Краків : ОМЕКО, 2011. 128 с.

Стеблій Ф. Папірні Східної Галичини в добу мануфактури (кінець XVIII – перша половина XIX ст.). Нескінченна подорож. Книга пам'яті Ореста Мацюка / Центральний держ. іст. архів України у Львові ; Укр. нац. комітет істориків ; Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2009. С. 39–46.

Степовик Дмитро. Нова українська ікона XX – початку XXI століть: Традиційна іконографія та нова стилістика. Жовква : Місіонер, 2012. 288 с. : іл.

Стрельцова С. Інтерпретація мотивів українського народного мистецтва у творчості сучасної художниці Тетяни Русецької. *Арт-простір*. 2018. Вип. 3. С. 68–72.

Студенець Н. Український хатній настінний розпис у контексті сучасних креативних пошуків. *Традиційна культура в умовах глобалізації : збереження автентичності та розвиток креативних індустрій. Матеріали науково-практичної конференції (22–23 червня 2018 року)*. Харків : «Друкарня Мадрид», 2018. С. 388–390.

Студенець Н. Синергія традиції хатнього розпису в сучасних художніх практиках Східного Поділля. *Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традиції та інновації. Матеріали науково-практичної конференції (21–22 червня 2019 року)*. Харків : «Друкарня Мадрид», 2019. С. 322–324.

Сучасні проблеми декоративного мистецтва. Круглий стіл. *Образотворче мистецтво*. 1987. № 5. С. 17–19.

Райко Поліна Андріївна. Дорога до раю : кат. робіт; вступ. ст. О. Афанасьєва, С. Дяченко; пер. О. Маньковська; Центр молодіжних ініціатив «Тотем». Херсон : Наддніпряночка, 2005. 127 с. : іл.

Традиційне й особистісне у мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань / відп. ред. М. Селівачов. Київ : УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002.

Третя національна виставка-конкурс художньої кераміки «Керам-ПК у Опішному» (1 липня – 30 жовтня 2011) : Альбом-каталог / авт.-упоряд. О. Пошивайло. Опішне : Українське Народознавство, 2012. 408 с.

Третя всеукраїнська трієнале художнього текстилю : каталог / авт.-упоряд. З. Чегусова ; куратори З. Чегусова, Т. Печенюк. Київ : НСХУ, 2013. 72 с.

Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва ХХ ст. / [авт.-упоряд. Г. Г. Стельмащук]. Львів : Априорі, Львівська національна академія мистецтв (Науково дослідний сектор), 2013. 520 с.

Уткин А. И. Глобализация : процесс осмысления. Москва, 2001. 456 с.

Федорук О. Маєстро художнього скла Андрій Бокотей. Київ : Либідь, 2008. 120 с.

Федорук О. Суспільне визнання творчості Андрія Бокотей (До 70-річчя митця). *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2008. № 19. С. 281–294.

Фейербах Л. Избранные философские произведения: в 2 томах. Москва : Политическая литература, 1955. 942 с.

Художній текстиль. Львівська школа : альбом / уклад. Т. Печенюк. Львів : ЛАМ-Поллі, 1998. 159 с.

Чебаник В. Графіка української мови. Київ, 2019.

Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. Київ : ЗАТ Атлант ЮЕмСі, 2002. 511 с.

Чегусова З. А. Береза Тамара Анатоліївна. *Енциклопедія сучасної України*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2003. Т. 2. С. 494.

## Бібліографія

Чегусова З. А. Богинський Леонід Федорович. *Енциклопедія сучасної України*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2004. Т. 3. Біо–Бя. С. 136–137.

Чегусова З. Бокотей Андрій Андрійович. *Енциклопедія сучасної України*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2004. Т. 3. Біо–Бя. С. 215.

Чегусова З. А. Ісупова Неллі Миколаївна. *Енциклопедія сучасної України*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2011. Т. 11. Зор–Как. С. 584.

Чегусова З. «Емансипація, реформа, новація» в сучасному мистецтві вогню України : Каталог «Перша всеукраїнська виставка “Сучасне мистецтво вогню України”. Кераміка, скло, метал» / автор ідеї художнього видання, автор вступної статті З. А. Чегусова. Київ: НСХУ, 2017. 72 с. : іл.

Черняк Ф. Львівське гутне скло другої половини ХХ століття. Нарис історії : навчальний посібник. Львів : ЛНАМ, 2006. 164 с.

Четверта всеукраїнська триєнале художнього текстилю : каталог виставки / авт.-упоряд. З. Чегусова. Київ: НСХУ, 2013. 81 с.

Шейко В. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти) : монографія / Національна академія мистецтв України, Інститут культурології. Київ, 2011. 624 с.

Шейко В., Александрова М. Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації : монографія. Київ : Інститут культурології АМУ, 2009. 312 с.

Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. Т. 1. Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем. Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1914. Т. I. 141 с.

Щербаківський В. Орнаментация української хати / видання «Богословії» ; Ed. «Bohoslovia». Рим, Roma : Esse-Gi-Esse, 1980. 47 с., 22 кол. іл.

Яковлева А. М. Кич и художественная культура. Москва : Знание, 1990. 64 с.

Katalog działu etnograficznego. Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie 1894 r. Lwow : Z drukarni i litografii Pillera i Spółki, 1894. 111 s.

Lehner-Jobst Claudia. Ewig schön – 300 Jahre Wiener Porzellan. Verlag : Residenz Verlag, 2018. 192 s.

## Бібліографія

Marcinkas F. Lietuvos ir paraulio popieriaus karpinių menas. Beltarusija, Belgija, Danija, Didžioji Britanija, Islandija, Ispanija, Izraelis, Japonija, JAV, Kanada, Kinija, Lenkija, Lietuva, Meksika, Olandija, Prancūzija, Rusija, Soumija, Šveicaria, Švedija, Ukraina, Vengrija, Volkietija, Vietnamas. Monografija. Vilnus : Allmanachas «Tautodailė», 2010. 208 c.

Mudėnienė J. Ar prisiminsi mane. Vilniau? : albumas / Stiklo tiltai. Vilnus : Stiklo titlai, 2016. 68 p. : ilustr.

Navickas K. Klaido Navicko. Karpiniai. Utena : Utnos Indra, 2008. 156 p.

Skoczėń-Marchewka B. Litewskie, białoruskie i ukraińskie ozdoby z papieru w zbiorach Muzeum etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie. *Dziedzictwo i pamięć kresów wschodnich Rzeczypospolitej. II Muzealne spotkania z kresami.* Warszawa : Muzeum Niepodległości, 2017. S. 359–371.

Tumėnaitė-Bražėnienė O. Mokomės karpyti. Utena : Utenos Indra, 2008. 200 p.

*Наукове видання*

**Сучасне українське декоративне мистецтво:  
збереження національної своєрідності  
в умовах глобалізації**

Редактор-координатор  
*Олена Щербак*

Редактор  
*Оксана Шалак*

Комп'ютерна верстка  
*Марина Голеня*

Оператор  
*Ірина Матвєєва*

Дизайн обкладинки  
*Анна Сержант*

На обкладинці:  
Жоголь Л. Гобелен «Синя квітка» (НМУНДМ)

Підписано до друку 27.12.2019  
Формат 60×84/16

Умов. друк. арк. 12,05. Обл.-вид.арк. 12,96

Адреса редакції: 01001 Київ-1,  
вул. Грушевського, 4

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції  
Серія ДК № 1831 від 07.06.2004