



# ПРОБЛЕМИ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ГУЦУЛЬЩИНИ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

---

студентська науково-практична конференція  
14 травня 2020 р.

## ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ  
ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
КОСІВСЬКИЙ ІНСТИТУТ ПРИКЛАДНОГО  
ТА ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА ЛНАМ

**ПРОБЛЕМИ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА  
ГУЦУЛЬЩИНИ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ**

студентська науково-практична конференція

**ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ**

ББК Щ. Я 54 (4 УКР-2Л6В)  
УДК 7(477.83-25)

У збірнику опубліковано тези доповідей студентської науково-практичної конференції «Проблеми декоративного мистецтва Гуцульщини: традиції та сучасність», яка відбулася 14 травня 2020 року в Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв. Висвітлено наукові теми, що стосуються проблем збереження та розвитку видів українського декоративного мистецтва: художнього ткацтва, художнього металу, художнього дерева тощо.

Для магістрантів та студентів закладів вищої освіти мистецького спрямування, мистецтвознавців, культурологів, дизайнерів.

Редколегія:

**Вікторія  
Дутка**  
(голова)

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Олег  
Слободян**

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Валентина  
Молинь**

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Світлана  
Нісевич**

кандидат філологічних наук

Друкується за ухвалою вченої ради  
Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва  
від «11» грудня 2020р., протокол № 3.

©КІПДМ ЛНАМ, 2020

## ЗМІСТ

<b>ОБРАЗ ГУЦУЛЬЩИНИ В АКВАРЕЛЯХ ОЛЕНИ КУЛЬЧИЦЬКОЇ .....</b>	<b>9</b>
Білак М.М. Книш Б.В.	
<b>ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРІВ ВАСИЛЯ СТРИПКА З 1963 ПО 1976 РОКИ.....</b>	<b>11</b>
Богдан А.В. Кушнір О.В.	
<b>ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ГУЦУЛЬСЬКИХ СВІЧНИКІВ-ТРІЙЦЬ.....</b>	<b>15</b>
Болгак М.Л Слободян О.О.	
<b>ТЕХНОЛОГІЧНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МОСЯЖНИХ ПРИКРАС ГУЦУЛЬЩИНИ ХІХ — ХХ СТОЛІТТЯ.....</b>	<b>18</b>
Вацеба Б.М. Попенюк В. М.	
<b>ЗАМАЛЬОВКИ ЗОЇ САГАЙДАЧНОЇ ЯК ДЖЕРЕЛО ВИВЧЕННЯ ЛОКАЛЬНИХ ВІДМІННОСТЕЙ ТРАДИЦІЙНИХ ГУЦУЛЬСЬКИХ КЕПТАРІВ.....</b>	<b>22</b>
Іваницька С.М. Книш Б.В.	
<b>ДОСЛІДЖЕННЯ ЖІНОЧОГО ВБРАННЯ ХХ — ХХІ СТОЛІТТЯ КІЦМАНСЬКОГО РАЙОНУ ЧЕРНІВЕЦЬКОЇ ОБЛАСТІ.....</b>	<b>26</b>
Івасюк О. М. Дутка В.В.	
<b>ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ДЕРЕВ'ЯНОЇ ІГРАШКИ ГУЦУЛЬЩИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....</b>	<b>30</b>
Ілюк В.М. Слободян О.О.	

<b>ТРАДИЦІЇ ДЕКОРУВАННЯ ПОЯСНИХ ТКАНИН ПОКУТТЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ В СУЧАСНОМУ ТЕКСТИЛІ.....</b>	<b>34</b>
Каштанова Н.О. Дутка В.В.	
<b>МОТИВИ ХРЕСТІВ У МОСЯЖНИХ ВИРОБАХ ГУЦУЛЬЩИНИ КІНЦЯ ХІХ — ХХ СТОЛІТТЯ.....</b>	<b>38</b>
Коник Я.М. Попенюк В.М.	
<b>ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА БЛАГОВІЩЕННЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ СЮЖЕТУ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ.....</b>	<b>42</b>
Костюк Н.П. Молинь В.Д.	
<b>ОСОБЛИВОСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ МОТИВІВ ДЕКОРУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ТРАДИЦІЙНОГО ВЗУТТЯ.....</b>	<b>46</b>
Люшук Я.І. Юрчишин Г. М.	
<b>ПРИНЦИПИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ВИШИВКИ ВЕРХОВИНЩИНИ В СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТИЛІ.....</b>	<b>48</b>
Маціборко К.І. Дутка В.В.	
<b>ІЛЮСТРАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ДИТЯЧИХ КАЗОК У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ 1920 — 1930 РОКІВ.....</b>	<b>52</b>
Микитюк Г.В. Книш Б.В.	
<b>ПАНІКАДИЛО В ЦЕРКВАХ ГУЦУЛЬЩИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....</b>	<b>55</b>
Михнюк А.В. Слободян О.О.	

**УКРАЇНСЬКА ВИБІЙЧАНА ТКАНИНА: ТРАДИЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ СТАН ПОБУТУВАННЯ.....60**

Пучко Д.В.  
Дутка В.В.

**ТВОРЧИСТЬ СТЕПАНА БЗУНЬКА ЯК ФЕНОМЕН В ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО ДЕРЕВА НА ГУЦУЛЬЩИНІ.....65**

Стефурак Л.І.  
Слободян О. О.

**ІКОНИ-ДЕРЕВОРИТИ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ГРАВЕРІВ.....69**

Стринадюк О.О.  
Книш Б. В.

**ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ КОСІВСЬКИХ НЕМАЛЬОВАНИХ ПОЛИВ'ЯНИХ ГЛИНЯНИХ ВИРОБІВ ХІХ СТОЛІТТЯ.....72**

Тимчук Л.В.  
Кушнір О.В.

**АРХІТЕКТУРНЕ КОВАЛЬСТВО М. КОЛОМІЇ ІІ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....77**

Кухарик І.  
Попенюк В. М.

**ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ОПРАВ ДО ЄВАНГЕЛІЙ У ЦЕРКВАХ ТЛУМАЦЬКОГО І ТИСМЕНИЦЬКОГО РАЙОНІВ ІІ ПОЛОВИНИ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....80**

Фарилюк Х.М.  
Попенюк В.М.





## ОБРАЗ ГУЦУЛЬЩИНИ В АКВАРЕЛЯХ ОЛЕНИ КУЛЬЧИЦЬКОЇ

*Білак Мирослав Миколайович  
студент 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри декоративного мистецтва  
Науковий керівник: Книш Богдана Василівна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент*

**О**лена Кульчицька — видатна українська художниця, одна з яскравих постатей в історії національної культури ХХ ст. У її багатогранній творчості значне місце посідає образ Гуцульщини, з якою художницю пов'язують не тільки життєві обставини, але й захоплення етнографією та народним мистецтвом. Серед чисельних акварельних замальовок художниці є багато яскравих робіт, що ілюструють звичаї та побут гуцулів. Зображення, що виконані з особливою ретельністю, є важливим джерелом вивчення традиційного вбрання та народної архітектури.

Актуальність дослідження полягає у вивченні та популяризації багатой мистецької спадщини Олени Кульчицької, зокрема пов'язаної з гуцульською тематикою.

Метою дослідження є систематизація та мистецтвознавчий аналіз акварелей художниці. Досліджуваний матеріал охоплює кілька тематичних напрямів, а саме: замальовки традиційного вбрання, народної архітектури, пейзажі та жанрові сцени з обрядів та побуту гуцулів.

Мистецька спадщина Олени Кульчицької була предметом дослідження Люби Кость, Олесі Симчишин, Надії Ленько, Віктора Жадько, Мирослава Симчича та ін.

Акварелі Олени Кульчицької, виконані з натури, з документальною точністю відтворюють форми та конструкції, колорит вбрання, головних уборів та орнаментики, за якими дослідники вже здійснюють атрибуцію строїв та реконструкції, зокрема головних уборів. Водночас акварельні замальовки Олени Кульчицької ство-

рюють емоційний образ Гуцульщини, адже місцевий стрій вирізняється соковитим, насиченим колоритом, розмаїттям крою та декоруванням.

Серія дерев'яних церков є зразком етнографічних замальовок, які стали важливим джерелом вивчення народної архітектурної спадщини. Олена Кульчицька відтворила 46 акварельних пам'яток давнього церковного народного будівництва, що входять до циклу «Народне будівництво західних областей України», над яким художниця працювала тривалий час.

У роботах зображено дерев'яні та муровані церкви, об'єкти сакральної архітектури — дзвіниці, каплиці та зразки народного житлового будівництва, багато з яких можна побачити тільки на цих роботах, оскільки сама архітектура не збереглася до нашого часу.

В акварельних роботах Олена Кульчицька зображувала звичайний побут гуцулів: ярмарки, церковні свята, працю тощо.

У дослідженні були вивчені та систематизовані акварельні роботи, присвячені Гуцульщині. Ця вагома частина мистецької спадщини Олени Кульчицької потребує популяризації не тільки в колі мистецтвознавців та етнографів, але й є важливим елементом просвітництва серед українців.

### **Список використаних джерел**

1. Кость Л., Різун Т. Олена Кульчицька. Графіка. Малярство. Ужиткове мистецтво. Львів: Апріорі. 2013. С. 7.
2. Кость Л., Ленько Н. Олена Кульчицька. Народний одяг. Львів: Апріорі. 2018. С.15.
3. Інспірації фольклорних мотивів у графічній творчості Ярослави Музики та Олени Кульчицької. URL: [https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf\\_visnyk/22/18.pdf](https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/22/18.pdf) (дата звернення: 9.05.2020 р.)
4. Невідомий малюнок Олени Кульчицької. URL: [https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf\\_visnyk/33/267-270\\_Dzuraniuk.pdf](https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/33/267-270_Dzuraniuk.pdf)(дата звернення: 9.05.2020 р.)

## ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРІВ ВАСИЛЯ СТРИПКА З 1963 ПО 1976 РОКИ

*Богдан Анна В'ячеславівна*  
*студентка 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти*  
*кафедри декоративного мистецтва*  
*Науковий керівник: Кушнір Олександра Володимирівна,*  
*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри декоративно-*  
*прикладного мистецтва*

**К**осівська кераміка другої половини ХХ — початку ХХІ століття отримала нові віхи розвитку завдяки творчості молодих і активних керамістів-новаторів. Одним із таких є самобутній митець Василь Стрипко, діяльність якого є вагомим внеском у розвитку косівської кераміки.

Мистецтво Косівщини, зокрема художня кераміка, часто ставало предметом дослідження. Проте сьогодні існує чимало прогалин. До них належить питання всебічного мистецького аналізу індивідуальної стилістики творів майстра косівської кераміки Василя Стрипка протягом періоду праці в керамічному цеху імені Т. Шевченка (з 1967 р. — Виробничо-художнє об'єднання «Гуцульщина» (і далі у тексті ВХО «Гуцульщина»)), яка яскраво виокремлюється з-поміж стилістики інших майстрів того періоду, але майже не згадується у дослідницьких працях керамістів.

До сьогоднішнього дня цей період творчості Василя Стрипка висвітлювався побіжно, кількома рядками. Адже вся увага дослідників і мистецтвознавців зосереджувалася на творчості керамістів керамічного цеху Косівського художньо-виробничого комбінату (далі КХВК). Переважно постать Василя Стрипка згадується у працях, де досліджується зрілий період його діяльності у керамічному цеху КХВК та у приватній майстерні. Творчість майстра періоду 1963 — 1976 рр. побіжно досліджується в узагальнюючих працях Н. Велігоцької [1], І. Сакович [3], З. Шеренгової [5], О. Никорак [2]. Дещо

повніше цей період творчості майстра висвітлюється у публікації О. Хром'як [4].

Мета дослідження: висвітлити, проаналізувати та систематизувати творчість одного з найважливіших періодів Василя Стрипка — період формування та становлення митця.

Творча активність майстра розпочалася 1963 року в колективі керамічного цеху-артілі імені Т.Г. Шевченка. Вчився В. Стрипко у таких досвідчених керамістів, як Михайло Рощиб'юк та Микола Будз, завдяки яким опановував та відкривав світ таємниці керамічного мистецтва, що стало улюбленою справою всього життя.

Творчі роботи майстер виготовляв після робочого дня або під час обідньої перерви, оскільки виробництво у керамічному цеху було зорієнтоване на тиражне, за затвердженими у Києві зразками-еталонами [2, 114]. І тільки 1968 року Василь Стрипко разом із Миколою Скорецьким, Ганною Хром'як, Марією Терьохіною та Ганною Аронець увійшов до творчої групи цеху [3, 62]. Із цього часу представники колективу отримали можливість офіційно виготовляти авторські роботи, які презентували як власне творче обличчя, так і обличчя керамічного цеху. Таким чином створення творчих робіт і участь у виставках майстрів, зокрема й В. Стрипка, стали регулярними.

Аналізуючи доробок Василя Стрипка періоду 1963 — 1976 рр., бачимо формування чотирьох основних напрямів творчої діяльності, які стануть основою у його зрілому періоді: посуд, декоративні вироби інтер'єрного призначення, анімалістична й сюжетно-тематична пластика.

Розглядаючи вжиткові вироби, зокрема посуд, горщики, глечики, кухлі, баньки, калачі, баклаги, куманці, барильця, миски, слід зазначити, що вони є оригінальними та неповторними виробами, за призначенням яких не ховається авторський художньо-стилістичний характер. Форми виробів майстра мають традиційний характер, усталену конструкцію, свій почерк він демон-

струє через динаміку силуетних ліній і м'якість форм. Навіть, звичайний циліндричний кухоль у руках майстра стає обтічним, ніжним і теплим.

Орнаментика вжиткових виробів художника проста й виразна. Перевагу Василь Стрипко надає декору на білому тлі, але також нерідко бачимо вироби з орнаментуванням й на коричневому тлі білим ангобом, що підкреслює характер малюнка. На посуді зображені квіти-розетки, що оточені кучерями, часто попарно з'єднані симетричними пуп'янками між ними. Саме за таким принципом декорування можна розпізнати твори майстра. Також часто Василь Стрипко на шийках та ніжках посуду застосовує орнаментальні смуги із «зубцями», рідше — з підківками.

При оздобленні декоративних виробів інтер'єру значну увагу майстер приділяє орнаменту тарелів, блюдець, рідше — свічників і ваз. У цих виробах художник проявив себе як кераміст-декоратор. Тут лінії розпису сміливі, малюнок виразний і соковитий. Орнамент Василя Стрипко — це своєрідний синтез традиційних рослинних і геометричних орнаментів, серед яких найпоширенішими є мотив ромба, трикутника, «кучеряві-завитки», «копички». Пізніше, у 2000-х роках, мистецтвознавці опишуть його орнаментику як «зірчасту», оскільки у ній завжди спостерігається чіткі, злегка гострі лінії.

Варті окремої уваги й зооморфні композиції кераміста, увілені в образах місцевої фауни: олені, бички-воли, вівці, коні, кози, зайці, дикі кабани, а також представники пташиного типу — півні, лелеки, качки тощо. Часто ці тварини є окаринами або свистунцями. У зооморфних композиціях Василь Стрипко розкриває образ птаха чи тварини з особливостями їх форм, поз, але надзвичайно простими засобами й узагальненими об'ємами були циліндр, кулька, конус. Стилізація об'ємів пластики та кольорової гами підкреслюють їхню анатомічну будову. Інколи вони виглядали граційно статичні, коли майстер виготовляв їх з гіпсових форм, але

частіше — динамічні, примхливі, з характером. Лінія силуету то стрімко біжить, то притихає і на мить завмирає, щоб потім знову сковзнути по граційних формах.

Провідне місце у творчості Василя Стрипка займає сюжетно-тематична пластика малих форм, яка є, якщо не домінантним, то акцентуючим напрямом майстра. Теми для своїх композицій він бере з народного побуту й життя гуцулів, фольклорних творів та казок. Сюжетні сцени — різноманітні, починаючи від побутових, взятих із життя гуцулів, і аж до сцен забав та весільних гулянок. Сюжетні композиції майстра викликають щире захоплення. «Сон», «Ріпка», «Пастушок з отарою», «дроворуб», «Гуцулка» з відрами», «На полонині», «Два гуцули з кошиком гарбузів», «Лісоруби», «Кераміст», «Вершник на коні, «На полонині», «На панщині», «Вівці мої вівці» — це лише невеличкий перелік сюжетно-тематичних композицій Василя Стрипка.

Пластичні фігури персонажів є довершеними й виразними, з нотками розповіді, досконалою передачею рис. Майстер завжди одягає їх у гуцульський стрій. Виняток становлять персонажі на основі творів Тараса Шевченка, але й тут у нього українські строї, оздоблені вишиванками. Крім фігур людей, Василь Стрипко у своїх композиціях зображує тварин і щедро декоровані господарські будівлі, елементи об'ємних пейзажів у вигляді гір чи копиць сіна, дерева, ялинки, вози. Деякі композиції є зіплені у монолітний об'єм, але більшість з них складаються з окремих груп або фігур.

Отже, проаналізувавши творчий період праці Василя Стрипка у керамічному цеху ВХО «Гуцульщина», дізнаємося, що це — період навчання і становлення його як відомого майстра-кераміста. Тут він виробив свій асортимент, орнаментику й тематику творів, зміг реалізувати себе професійним керамістом. Можемо стверджувати, що Василь Стрипко своєю щоденною творчою працею робить чималий внесок у збагачення національної скарбниці. Його творчість є взірцем для професійних художників сьогодення та має вплив для

подальшого розвитку українського декоративно-прикладного мистецтва.

### **Список використаних джерел**

1. Велігоцька Н. І. Українське радянське народне мистецтво (Основні шляхи розвитку). Народна творчість та етнографія. 1977. № 6. С. 9 — 18.

2. Никорак О. І. Осередки народних художніх промислів УРСР. Івано-Франківська область. Народні художні промисли УРСР: довідник. К.: Наук. думка, 1986. С. 112 — 116.

3. Сакович І. В. Народні художні традиції в українській художній промисловості. К.: Наук. думка, 1975. 181 с.

4. Хром'як О. Творчий шлях Василя Стрипка. Українська академія мистецтва : дослідницькі та науково-методичні праці / М-во культури і мистецтв України; НАОМА. Київ: НАОМА, 2008. С. 294-298.

5. Шеренговая З. О комбинатах декоративного искусства, их работе и задачах. Советское декоративное искусство '76. М.: Сов. художник, 1978. С. 98—106.

## **ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ГУЦУЛЬСЬКИХ СВІЧНИКІВ-ТРІЙЦЬ**

*Болгак Микола Лук'янович*  
студент 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри декоративного мистецтва  
Науковий керівник: Слободян Олег Олексійович, кандидат  
мистецтвознавства, доцент

**В** статті висвітлюються особливості орнаментальних образотворчих мотивів у гуцульських свічниках-трійцях і їх зв'язок з духовно-побутовим життям людей. Обґрунтовується доцільність вивчення та збереження традиційного виготовлення свічників-трійць як частини національного надбання.

У складному устрої церковного облаштування важливе місце займає широке коло художніх виробів, яким, окрім іконостасів, благословляючих хрестів,



дослідники-мистецтвознавці приділяють незначну увагу свічникам-трійцям. При дослідженні свічників-трійць в основному звертали увагу на те, як були оформлені свічники і хто був автором роботи. Різноманітні орнаменти та пластичні форми в оформленні трикириїв і сьогодні залишаються надзвичайно цінним джерелом знань для майстрів обробки дерева та мистецтвознавців.

Багато видатних дослідників доклали чимало зусиль для створення історіографії та каталогізації особливостей конструкцій та декоративного оформлення свічників-трійць, зокрема Володимир Шухевич у своїй 5-титомній праці «Гуцульщина» [1], Іванюк І. у часописі «Перевал», у якому описує генезу гуцульських підсвічників у контексті анімалістичних уявлень [2], Романів О. у праці «Гуцульські та покутські різьблені свічники-трійці XIX — поч. XX ст. [3]», Юркевич Ю. в альбомі «Гуцульські та покутські свічники-трійці» [4], де представлені свічники з найбільших музейних та приватних збірок України, що дають можливість скласти цілісне уявлення про цей самобутній вид дерев'яної пластики.

Актуальність теми полягає в дослідженні й аналізі особливостей орнаментальних образотворчих мотивів у гуцульських свічниках-трійцях II пол. XIX — XX ст., згадуються, перш за все, проблеми сучасного стану виготовлення низки предметів церковного обладнання ритуально-обрядового характеру, реставрацією та збереженням тих, які вже на теперішній час складають унікальну сакральну спадщину духовної культури.

Метою дослідження є висвітлення особливостей типологічної групи свічників культових предметів, характеристики їх формотворення та способів декорування.

Найбільш поширеними за своєю будовою та конструктивними особливостями є класичні свічники-трійці, що в основі конструкції мають каркас у формі



підкови, з'єднаної у верхній частині горизонтальною перекладиною. Підковоподібний корпус міститься на вертикальному стрижні, який кріпиться до підставки. Оздоблення свічників вирізняється розмаїттям, починаючи від геометричних та рослинних орнаментів і до барельєфів та об'ємних скульптур. Зазвичай, декорування виробу є однаковим з обох сторін.

В образотворчих мотивах свічників простежується вплив західної та візантійської іконографії. Ці узагальнення зроблено при аналізі всього матеріалу, проте вони не можуть претендувати на повну достовірність, оскільки лише 350 трисвічників мають зафіксоване місце походження. Серед 550-ти творів, які були досліджені, тільки 51 датовано. Із них до першої половини ХІХ ст. відносяться лише 4 свічники-трійці, а до другої — 25 свічників-трійць.

Перша третина ХХ століття свідчить про 17 робіт. Найбільш ранній свічник датовано 1812 роком. На трисвічниках часто відображались різні біблійні сцени, зокрема часто була відтворена іконографія Богоявлення — промовистого об'явлення Святої Трійці, адже трикирій символізує єдність трьох осіб Святої Трійці: Бога Отця, Бога Сина і Святого Духа. Очевидно саме тому в народі такий свічник називали трійцею.

Таким чином, свічники багаті художніми мотивами, конструктивними особливостями та займають унікальну нішу в декоративно-прикладному мистецтві України. У результаті дослідження виявлено низку предметів церковної та хатньої обстави, що потребують реставрації та збереження.

Ґрунтовне вивчення і дослідження окремих предметів церковної та хатньої обстави поповнить бажаних науковими знаннями з історії українського сакрального мистецтва, де можна детально дізнатися про походження свічників, а також про значення найбільш поши-

рених орнаментів та мотивів у свічниках-тріцях. Адже багата історико-традиційна сакральна культура минулого вкотре переконає нас у її високій духовній естетичності.

### **Список використаних джерел**

1. Шухевич В. Гуцульщина. У 5-ти частинах / Володимир Шухевич; передм. А. А. Карпенко; післям. М. С. Глушко; упоряд. О. О. Савчук. (Репринтне видання 1899-1908 рр.). Харків. 2018. 1218 +[10] с., 294 іл.

2. Іванюк І. Генеза гуцульських підсвічників у контексті анімалістичних уявлень. Перевал. 2000. №2-3. С. 160 — 165.

3. Романів О. Гуцульські та покутські різьблені свічники-тріці XIX — початку XX століття. Записки НТШ. Львів. 1995. Т. ССXXX. С. 158.

4. Гуцульські та покутські свічники-тріці. Альбом / Упорядник та авт. вступ. статті: Ю. Юркевич. Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2006. 376 с.

## **ТЕХНОЛОГІЧНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МОСЯЖНИХ ПРИКРАС ГУЦУЛЬЩИНИ XIX — XX СТОЛІТТЯ**

*Вацеба Богдан Михайлович,  
студент 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри декоративного мистецтва  
Науковий керівник: Попенюк Володимир Миколайович,  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри декоративно-  
прикладного мистецтва*

**Г**уцульські художні металеві прикраси XIX — XX ст. містять у собі не тільки історію формування художньо-технологічних та естетичних якостей мосяжництва, але й відображають основні тенденції збереження та примноження народних традицій у контексті розвитку сучасного декоративно-прикладного мистецтва.

У час відродження давніх традицій прикраси дістають нову популярність. На противагу масовому вироб-

ництву, дизайнери розробляють нові, сучасні колекції. Унаслідок специфічного історичного розвитку та географічного розташування карпатського регіону збереглися не тільки елементи культури гуцулів, а й традиційні способи обробки металів.

Мистецтво гуцульського мосяжництва стало предметом дослідження у наукових розробках багатьох українських вчених. Серед них першими вагомими працями були монографії Сухої Л. та Матасяк І. М. [8,7]. Про гуцульське металірство знаходимо в узагальнюючих наукових статтях Боньковської С. [1;2;3], Врочинської Г. [4], Жолтовського П. [5;6].

Актуальність теми полягає у відродженні знань про культуру наших предків та популяризації народного мистецтва, а також у детальному вивченні його історичного розвитку, аналізі художньо-технологічних, стилістичних особливостей гуцульських металевих прикрас ХІХ — ХХ ст.

За функціональністю традиційні гуцульські мосяжні вироби поділяють на дві основні групи. До першої групи належать прикраси, які пов'язані з духовною культурою та знаходяться у тісному взаємозв'язку з різними обрядами, звичаями. Наприклад, персні, згарди, шелести, чепраги, хрести, виконані у техніках литва, холодного кування і плетіння. Із плином часу вони втрачили свій прадавній символіко-магічний зміст і набули декоративного значення. До речі, серед гуцулів був популярним перстень з рельєфним зображенням голови злого духа — «арідника», який мав оберігати власника цієї специфічної прикраси від темних сил. Останнім відомим майстром таких прикрас був Петро Харінчук (1805 — 1985 рр.).

Друга група виробів — це пряжки, бовтиці для заплітання кіс та укладання волосся, гудзики для поясів, торбинки, порохівниці, прикраси для зачісок, головних уборів, які, окрім оберегової функції, мали ужитковий характер. Джерелом орнаментальних композицій гуцульських прикрас були давньослов'янські солярні

мотиви, які оспівували культ землеробства й скотарства, де головним чинником родючості та плодovitості вважалася життєдайна сонячна сила. Найбільш яскраво цей процес простежується в гуцульських металевих нагрудних прикрасах — згардах, застібка якої, так звана чепрага, складалася з круглих, сонцеподібних медальйонів, прикрашених шестипелюстковою розеткою або іншими подібними солярними знаками.

Згарди з латуні нанизували на ремінець чи шнурок в 1 — 3 ряди. Для того, щоб хрестики не збивалися до купи, їх відокремлювали «трубками-переліжками», зробленими переважно зі скрученого спіраллю латунного дротика або відлитими з латуні трубками. Виготовляли їх способом виливання («сипання») у спеціальних формах, шліфували, а тоді різними долітцями наносили орнамент («виписували»). Композиційним центром часто виступає більший за розмірами рівносторонній хрест, що об'єднує всі інші, іноді щораз менші, хрестики. Нескладні геометричні елементи у вигляді спіральних кілець, ромбиків, ліній та шестипелюсткових розет, які майстри вміло та з відчуттям гармонії розміщували на полях металевих хрестиків, свідчать про розвинутий естетичний смак та історично успадковану традицію орнаментування металу.

Поступово хрестики на гуцульських нагрудних прикрасах із доповнюючих стають основними елементами, перетворюючи «пацьорки», «перевтикані крижиками» у згарди — дорогі хрестикові нагрудні прикраси, які, поряд із венеційським та кораловим намистом, сороківцями і шелестами, стають ознакою «маєтності», тобто відповідального соціального становища в громаді.

У XIX — на початку XX ст. на Гуцульщині ще побутувало металеве намисто-шелести у формі невеликих круглих дзвіночків, які виготовляли технікою штампування. Таке намисто було найбільш архаїчне зі всіх слов'янських прикрас і виготовлялося тільки гуцульськими майстрами. В основі декору таких мосяжних прикрас

лежать ламані лінії, трикутники, квадрати, зигзаги та спіралі. Найбільш поширеними мотивами було «ільчате письмо», «січені зубці», «медівнички», «віконця». Майстри використовували також рослинні мотиви (листочки, квіточки, колосок), зооморфні орнаменти (оленячі ріжки, заячі вушка, воронячі лапки). В орнаменті простежується зв'язок із повсякденним гуцульським життям (грабельки, драбинка, візочки, сокирки, борона), уявленням про рослинний і тваринний світ (огірочки, ружі, пшеничка, мачок), із відображенням явищ навколишнього світу (зірка, сонечко, зірниці). Велика кількість назв орнаментальних мотивів пов'язана з архітектурою житла (віконці, дашки, парканець), з їжею (колачики, коровай, медівники). Особливої уваги заслуговують орнаментальні мотиви (ружі, сонечко), що є солярними знаками і в минулому мали символічне значення. Таким чином орнамент на металевих виробах розвивається на основі архаїчного, геометричного орнаменту, що вказує на їх часову еволюцію.

Унаслідок специфічного історичного розвитку та географічного розташування карпатського регіону тут не тільки залишилися елементи культури гуцулів, а й збереглися традиційні способи обробки металу.

Сьогодні гуцульські прикраси є унікальними зразками народної творчості. Мабуть, окремого дослідження потребують ще маловивчені прикраси, витоки та походження яких розкрили б не одну сторінку з історії життя й побуту гуцулів.

### **Список використаних джерел**

1. Боньковська С. Художні традиції гуцульського мосяжництва. Записки НТШ. Праці секції етнографії та фольклористики. Львів, 1992. Т. ССХХІІІ. С. 115 — 126.
2. Боньковська С. Художній метал / Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат: у 4-х т. Т. 1, 2. Етнологія та мистецтво. Львів, 2006.
3. Боньковська С. Гуцульське мосяжництво і проблеми його розвитку. Історія Гуцульщини. Т. 6. Львів: Логос, 2001.

4. Врочинська Г. Українські народні жіночі прикраси XIX — початку XX ст. Київ: Родовід, 2007.

5. Жолтовський П.М. Художній метал. Історичний нарис. К.: Мистецтво, 1971. 108 с.

6. Жолтовський П.М. Художні металеві вироби західних областей Української РСР (XVI — XIX ст). К.: АН УРСР, 1959.

7. Матясяк І.М. Гуцульські художні металеві вироби. Вип. VI. К.: АН УРСР, 1954. 37 с.

8. Суха Л.М. Художні металеві вироби українців Східних Карпат. К.: АН УРСР, 1959. 102 с.

## **ЗАМАЛЬОВКИ ЗОЇ САГАЙДАЧНОЇ ЯК ДЖЕРЕЛО ВИВЧЕННЯ ЛОКАЛЬНИХ ВІДМІННОСТЕЙ ТРАДИЦІЙНИХ ГУЦУЛЬСЬКИХ КЕПТАРІВ**

*Іваницька Світлана Мирославівна*  
студентка 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри декоративного мистецтва  
Науковий керівник: *Книш Богдана Василівна,*  
кандидат мистецтвознавства, доцент

**П**одружжя Євгена та Зої Сагайдачних були знаковими особистостями у культурно-мистецькому житті м. Косова 1950 — 1970 рр., адже вони зробили значний внесок у збереження та популяризацію творів народного мистецтва Гуцульщини. Педагогічна діяльність Євгена Сагайдачного у Косівському художньому училищі вплинула на стратегію місцевої мистецької освіти, яка поєднувала вивчення академічних дисциплін та народних ремесел. Предметом для наслідування ставали кращі твори гуцульських народних майстрів з дерева, глини, металу, шкіри, ткацтва та вишивки. Завдяки самовідданості цього подружжя у Косівському музеї народного мистецтва та побуту Гуцульщини зберігається унікальна колекція творів гуцульських майстрів, до яких зроблено детальну атрибуцію. Серед етнографічної спадщини Сагайдачних особливо вагомим доробком є замальовки гуцульських та покутських кептарів, виконаних Зоєю Сагайдачною. Авторка

ретельно відтворила крій, орнаментику кептарів різних сіл, вказала походження та встановлені нею імена майстрів. Відтворені аквареллю 32 зразки кептарів є цінним джерелом вивчення кушнірства на Гуцульщині й Покутті, адже більшість оригінальних зразків окремих локальних осередків безслідно зникли [3].

З огляду на це, вивчення замальовок, виконаних Зоєю Сагайдачною, видається особливо актуальним, адже вони є одним із можливих на сьогодні способів вивчення давніх гуцульських кептарів. Саме тому на працювання Зої Антонівни потребують визнання та популяризації серед етнографів, мистецтвознавців та художників.

Якщо ім'я Євгена Яковича Сагайдачного — видатного українського художника та педагога — у наші дні стає все більш відомим у мистецтвознавчих колах, то постать його дружини все ще залишається в тіні невізнання.

У публікаціях О. Г. Соломченка, Ю. Й. Джуранюка [1], М. М. Іванчук [2, с. 100-107], В. Д. Молинь [3; 4] зустрічаються лише поодинокі згадки про Зою Антонівну як вірну супутницю життя Євгена Сагайдачного та автора понад сотні замальовок кептарів та вишивок. Краєзнавець Ігор Пеліпейко, який був знайомий з родиною Сагайдачних, у своєму нарисі «Сагайдачні» згадує про Зою Антонівну, що «вона ніколи нічого не просила для себе, хоч нерідко буквально зомлівала від голоду. Вона жила заради ідей» [5, с. 306-311].

Мета і завдання дослідження полягають у тому, щоб донести до широкого загалу інформацію про етнографічну працю Зої Сагайдачної за період життя в Косові (1947 — 1969 рр.), її роль у вивченні локальних особливостей традиційних гуцульських кептарів та збереження унікальних зразків народної творчості.

Ще у ХХ ст. мистецтвознавці приділяли особливу увагу дослідженню етногенези та історичному розвитку різних напрямів життєдіяльності народу кінця ХІХ — І половини ХХ століття. Вони намагалися дослідити



та зберегти яскраві приклади побуту, які найкраще характеризують певний регіон.

На Гуцульщині одним із таких дослідників та колекціонерів було подружжя Сагайдачних. У зв'язку з політичними подіями 1947 року сімейство переїхало до Косова, де розпочалась їх активна праця зі збирання різноманітних творів гуцульських народних майстрів.

Зоя Антонівна Сагайдачна (1898 — 1969 рр.) — ботаник за освітою, вивчала природу та активно допомагала лісництву у класифікації рослин та комах Покутсько-Буковинського краю. Попри те, надихнувшись творчістю Олени Кульчицької, за сприянням чоловіка розпочала етнографічну працю з колекціонування, замальовування та вивчення творів народних майстрів. Дружина Євгена Яковича прислухалася до порад свого чоловіка й особливо ретельно замальовувала та описувала кращі твори.

Кількість збережених замальовок художниці-самоучки перевищує понад 100 унікальних зразків. Зарисовки переду та спинки кептарів, виконані у натуральну величину, вирізняються особливою точністю відтворення орнаментики та колориту. Оскільки майже всі зароблені гроші подружжя Сагайдачних витратило на придбання нових експонатів для домашнього музею, тому на матеріали для малювання зовсім не залишалося коштів. Замальовки Зоя Сагайдачна виконувала мінімальними художніми засобами — власноруч виготовленою аквареллю. Однак це не позначилось на якості робіт, а, навпаки, надавало їм особливо м'яких кольорів та ніжних відтінків.

1970 року внаслідок багаторічних зусиль громадськості та музейних працівників 593 експонати з приватної колекції подружжя Сагайдачних стали основою Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини, у фондах якого зберігаються зарисовки Зої Сагайдачної. З нез'ясованих обставин частина малюнків, на жаль, безслідно зникла, проте наукові працівники музею не забувають про фундаторів музейної



колекції [5, с. 312].

На сьогоднішній день у фондах Косівського музею народного мистецтва та побуту Гуцульщини зберігаються 19 зображень кептарів, 13 подібних творів Сагайдачної, що прикрашають експозицію Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського в Коломиї.

Серед замальовок є кептарі зі Старого Косова (1887 р.), Пістиня (1917 р.), Соколівки (1920 р.), Річки (1898 р.), Шешорів, Бабина, Мишина, Рожнова й Тюдова, Найбільша кількість замальовок із села Ростокі (поч. ХХ ст.), які відрізняються від інших надзвичайно багату орнаментикою аплікацій, розміщених на спинці та полах кептарів.

Отже, після проведених досліджень можна з упевненістю сказати, що Євген Якович та Зоя Антонівна — це яскравий приклад цілковитої відданості мистецтву. Вивчення їх надбань має вагоме значення для формування мистецького потенціалу Гуцульщини.

Творчість З. А. Сагайдачної, людини без мистецької освіти, яка стала досвідченим збирачем гуцульських автентичних виробів, повинна спонукати нас до глибокого пізнання культурної спадщини свого народу.

У контексті дослідження доцільним вважається створення альбому, в якому б повною мірою розкривалися всі реалізовані задуми Зої Антонівни, оскільки вона залишила після себе неоціненні народні скарби, що існують тільки у фіксаціях авторки.

### **Список використаних джерел**

1. Джуранюк Ю. *Косівський музей народного мистецтва і побуту Гуцульщини*. Івано-Франківськ, 1989. 16 с.

2. Іванчук М. *Спадщина подружжя Сагайдачних*. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Спецвипуск III. Присвячений 125-річчю Косівської мистецької школи. Львів: ЛНАМ, 2007. С.100 — 107.

3. Молинь В. *Євген Сагайдачний в історії українського мистецтва ХХ століття: штрихи до портрета*. Вісник Закарпатської акаде-

мії мистецтв. Випуск 9. Ужгород. 2017. С. 37 — 44.

4. Молинь В. Три постаті на тлі мистецької школи у Косові: М. Куриленко, Є.Сагайдачний, О.Соломченко. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Випуск 19. Львів. 2008. С. 325 — 332.

5. Пелипейко І. Містечко над Рибницею. Книжка про Косів. Косів: Писаний Камінь, 2004. 572 с.

## **ДОСЛІДЖЕННЯ ЖІНОЧОГО ВБРАННЯ XX — XXI СТОЛІТТЯ КІЦМАНСЬКОГО РАЙОНУ ЧЕРНІВЕЦЬКОЇ ОБЛАСТІ**

*Івасюк Ольга Миколаївна,  
студентка 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри декоративного мистецтва  
Науковий керівник: Дутка Вікторія Валеріївна, кандидат  
мистецтвознавства, доцент*

**Н**ародний стрій є важливою частиною матеріальної та духовної культури українців, адже одяг тісно пов'язаний з обрядовістю та містить у собі багато інформації про духовні цінності народу. Упродовж віків відбиралися найбільш раціональні форми ноші, найдоцільніші й доступні матеріали для її виготовлення, способи оздоблення, а також варіативність комбінування цих складових. Такий процес розвитку торкався усіх етнографічних регіонів України, тому кожен із них наділений унікальними художньо-стильовими особливостями, які підлягають дослідженню та подальшому розвитку.

Яскравим прикладом етнічного регіону, що має свої яскраво-виражені мистецькі традиції та культуру, є Буковина, етнографічна спадщина якої є надзвичайно багатого та різнобарвною. Особливе значення для аналізу історії розвитку народного мистецтва Буковини має праця дослідника Еріха Копенгайера «Взори вишивок домашнього промислу на Буковині». Автор опи-

сує кожен вид декоративно-прикладного мистецтва, який побутував на території Буковини з 1902 по 1912 рр.

Ґрунтовно народний стрій Буковини досліджувала Костишина М. В. у своїх статтях: «Особливості традиційного одягу буковинського Поділля» (1976 р.), «Український народний костюм Північної Буковини» (1996 р.), «Буковинські традиційні мотиви в сучасному вбранні» (1976 р.) та інших. Дослідники етнографічних особливостей культури та побуту Буковини Кожолянко Я.І. у праці «Буковинський традиційний одяг» (1994 р.) та Кожолянко Г.К. «Етнографія Буковини» (1999 р.), «Матеріальна культура населення Буковини» (1988 р.) розглянули народний одяг Буковини загалом, не зупиняючись на кожному районі зокрема. У їх працях знаходимо дані про вишиті речі одягового призначення. Оригінальні відомості про орнаменти та їх символіку можна знайти у книзі Марусик-Жмендак Н. «Барви Буковини» (1996 р.) У ній йдеться про орнаментальні мотиви, їхнє значення, символіку кольору, що найбільш притаманні для одягових тканин Буковини.

Дослідження локальних осередків Буковини, де зосереджені носії традицій, є важливими у процесах оновлення та розширення наукової інформації у галузі декоративно-прикладного мистецтва. Мета роботи — проаналізувати художньо-стильові характеристики орнаментів вишитого одягу Кіцманського району як одного з найвідоміших центрів народної творчості сучасної Буковини.

Протягом тисячоліть орнаментика була найширшою сферою мистецької діяльності, важливим інструментом пізнання та відображення складних ритмів і циклів природи. В орнаментиці зберігаються та відтворюються символи й знаки різноманітних інформаційних систем як загальновідомих, так і езотеричних. Вражають своїм багатством, варіативністю та художньою обра-

зністю способи декорування елементів кіцманського строю. Матеріали для оздоби, техніки виконання, види орнаментів та композиційні структури допомагають зрозуміти рівень матеріальних і технічних можливостей верств українського суспільства різних історичних періодів.

Традиції створення буковинських вишиванок передають із покоління в покоління. Кожна родина має свої технології та принципи вишивки й тримає це в таємниці. На буковинській вишиванці можна простежити всі кольори веселки та навіть їх відтінки: переважають оранжеві, зелені, бордові та сині кольори з укріпленнями насичено рожевого, коричневого, блакитного та фіолетового.

Однією з найпопулярніших вишиванок вважається «буковинська», або ж по-народному «ляпанка». Таку назву сорочка дістала через неймовірно велику кількість квітів, вишивають її технікою «гладь». Саме цей різновид вишиванки має найбільше фасонів і орнаментів в оздобі.

Найвідомішими вишиванками, що користуються популярністю, можна вважати «дерево життя» та «берегиню». Зображення дерева по вертикалі умовно ділиться на три зони: верх — небо, стовбур — земля, низ — корінь, потойбічний світ, а по горизонталі зіставляється з чотирма сторонами світу: схід, захід, північ і південь. Також дерево — це символ минулого, теперішнього та майбутнього. Жіночі силуети у вишивці несуть символіку родючості, продовження життя.

Орнаментами буковинської вишиванки були і є дрібні геометричні мотиви, геометризовані рослинні орнаменти та квіти. Також зустрічаються мотиви птахів та крилатих коней. Щоб виявити неповторність своїх творчих робіт, буковинські майстрині оздоблювали деякі елементи золотими та срібними нитками. Цікавим

є те, що оздоблення виконувалося іншою технікою, що відрізнялася від тої, якою створювалася сорочка.

У роботах народної майстрині Ярослави Щербань (1966 року народження), жительки села Ошихліби Чернівецької області, чітко прослідковується національна традиція. Численні зразки геніальних композицій самодіяльної мисткині за рівнем художнього виконання можна віднести до шедеврів. У них втілено красу народної вигадки, фантазії, що закладених у зображеннях.

Кожна майстриня Кіцманського району мала свій орнамент і навіть різну техніку виконання. Так, майстрині Дарія Стасюк, Діана Новак, Півонія Курчак використовували різновиди рукавів: прямий, скісний та шаховий. Уставку виконували технікою «штрих», прикрашали ромбами в найрізноманітніших варіаціях, традиційно виконували в жовто-лимонних кольорах, але в тих селах, що були розташовані за Дністром, використовували більш нейтральні кольори.

Колекціонерка Ірина Руснак з м. Кіцмань, у якої є чимало вишиванок буковинського строю, за допомогою інтернет-платформ постійно рекламує унікальні екземпляри власного музею, що має велике значення для розвитку та популяризації традиційної вишивки. За аналізом зразків виробів з її колекції виявлено, що на Кіцманщині поверх вишиванки одягали інший одяг, тому майстрині прикрашали його не так рясно, як інші частини сорочки. «Буковинська» вишиванка, численні зразки якої є в колекції І. Руснак, — яскраве мистецьке явище, у якому зустрічаємо неординарні художньо-стильові рішення, що мотивовано бажанням кожної вишивальниці вирізнитися між собою. Водночас яскраві барви, неочікувані сміливі поєднання кольорів та бісер як головний елемент оздоблення — це спільні риси, що об'єднують більшу кількість вишитих виробів Кіцманського району.

Отже, Кіцманський осередок народного гаптування має свої характерні особливості у декоруванні сучасного національного костюма, які вирізняють його з-поміж інших. Декор, колорит і символіка орнаментальних мотивів мають вагомий вплив на сприйняття народного строю в цілому і справляє незабутнє емоційне враження. Дослідження та розвиток традицій оздоблення «буковинської» вишиванки є важливими для збереження та утвердження духовних і культурних цінностей України.

### **Список використаних джерел**

1. Костишина М.В. Особливості традиційного одягу Буковинського Поділля. Народна творчість та етнографія. Київ, 1976.
2. Костишина М.В. Український народний костюм Північної Буковини. Традиції і сучасність. Чернівці, 1996.
3. Костишина М.В. Буковинські традиційні мотиви в сучасному вбранні. Народна творчість та етнографія. Київ, 1978.
4. Кожолянко Я.І. Буковинський традиційний одяг. Чернівці: Сакатун, 1994.
5. Кожолянко Г.К. Матеріальна культура населення Буковини. Київ, 1988.
6. Кожолянко Г.К. Етнографія Буковини. Чернівці: Золоті литаври, 1999.
7. Марусик-Жмендак Н. Барви Буковини. Київ: Народні джерела, 2006.

## **ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ДЕРЕВ'ЯНОЇ ІГРАШКИ ГУЦУЛЬЩИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

*Ілюк Віталій Михайлович,  
студент 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри декоративного мистецтва  
Науковий керівник: Слободян Олег Олексійович, кандидат  
мистецтвознавства, доцент*

**Н**ародна іграшка належить до феноменальних явищ нашої культури. Вона є предметом дитячої гри, засобом виховання та еволюції дитини, об'єктом

творчості та дослідження, сувеніром. Ці відмінності, які тісно взаємодіють між собою, і стали тією рушійною силою, що призвела до активної позиції народної іграшки у процесі генетичної та культурної спадщини. Саме під цим кутом зору народну іграшку потрібно вивчати та досліджувати у всіх її проявах: культурологічному, утилітарному, функціональному, історичному, педагогічному, етнографічному, філософському, психологічному, мистецтвознавчому тощо.

Для дослідження іграшки потрібно застосовувати комплексний, синтетичний або культурологічний підходи [1].

Аналіз та огляд мистецтвознавчих і літературознавчих джерел, що стосуються дослідження гуцульської дерев'яної іграшки, дають підставу судити про зацікавлення мистецтвознавцями цього виду як народного промислу. Однак більш детальне та глибше вивчення цієї проблеми постає аналіз гуцульських забавок, зроблений фрагментарно. Дослідження видається актуальним, адже мистецтвознавчий підхід, зібрані матеріали про окремих майстрів та їхні твори є вагомим доповненням щодо зафіксованих та опублікованих відомостей.

Іграшка, цяцька, забавка — предмет, що використовується у грі. Іграшки зазвичай пов'язуються із дітьми та домашніми улюбленцями, однак іграшки звичні й для дорослих людей. В українській іграшці-сувенірі вбачають відображення явища історичного буття, етичні та естетичні уявлення. Вона засвідчує своєрідні мистецькі риси, виявляє художню обдарованість народу, його прагнення до краси, творчу фантазію.

Досліджуючи матеріал із таких осередків, як Ужгород, Чернівці, Івано-Франківськ, Косів, зупинимось на зразках найбільш типових, що різняться не в деталях, а в характері, у напрямках, котрі легко помітити в сувенірних фігурках людей.

Закарпатські художньо-промислові майстерні ви-



пускали цікаві точені людські фігурки, для яких окремо виготовляли голову, тулуб і руки. Тулуб у цих іграшках майже однаковий — це дещо видовжене яйце, зрізане знизу, виточувався так, що пласти дерева йшли чітко по вертикалі. Це створювало враження смугастої тканини. Голова — теж яйце, тільки не зрізане, менш видовжене, відповідно до розміру тіла: рука — кулька, крізь яку просунуто палицю. Голову, зазвичай, розмальовували так: верх — це темна шапка або тісно пов'язана хустка, низ — засмагле лице, на якому світлою фарбою малювали волосся або вуса й темною — рот і очі. Відомими майстрами на Закарпатті у виготовленні іграшок є М. Амбицький «Бабуся Ганя з онукою», «Дід Гриць», І. Лазар «Чабан» [2].

Людські фігурки чернівецьких майстрів значно простіші за формою, менші за розміром — усі вони точені й дуже близькі до яворівської дерев'яної іграшки, водночас у них набагато більше умовності, ніж в аналогічних сувенірах Закарпаття. Якщо у закарпатських фігурках є натяки на індивідуальні характеристики, то у чернівецьких майстрів іграшки більш узагальненого типу. Особливо приємне враження справляють своєю наївністю «Буковинські Марічки» — конусоподібні фігурки із кульками-голівками. Орнамент на спідничках — це цілком достатній «паспорт» цього краю.

В Івано-Франківську було досліджено багатофігурний сувенір народної майстрині О. Грицей «Гуцульські шахи». Кожна шахова фігурка одягнена в гуцульський народний одяг, а пішаки зроблені у вигляді смерічок. Та які б різноманітні не були всі ці багатофігурні сувеніри і за тематикою, і за способом виконання, і за локальними особливостями, і за індивідуальним почерком майстра, їх об'єднує спільна ознака: кожна фігурка — це окремий художній твір, і воля власника розташувати ці фігурки перед собою як йому заманеться.

Цікавою особистістю у створенні дерев'яної іграшки є народний майстер О. Хованець, який проживав у



Косові. Для художника легка формотворчість просто неможлива, його мистецтво пов'язане з реальною дійсністю, яку він відтворює в особливій формі. Хоча виникнення певного образу й загальна ідея твору дуже часто поєднані з навколишнім середовищем, особистим життям, але майстер не копіює його, а прагне до узагальнення форм, до декоративності. Саме у народному орнаменті, формах виробів захований світ образних натяків на стільки художньо точних, що вони життєво переконливі й зрозумілі кожному [3].

Отже, у дослідженні було вивчено формотворення, художньо-естетичні особливості дерев'яних іграшок Ужгорода, Косова, Івано-Франківська і Чернівців, визначено техніку і матеріали, з яких вони виготовлялися, проведено мистецтвознавчий аналіз. Зібрані матеріали можуть бути використані в навчальних програмах мистецьких закладів, зокрема для предметів композиції, історії та теорії орнаменту, історії українського мистецтва тощо, а також стануть корисними і вагомими як у музейній діяльності, так і в педагогічно-виховній роботі вихователів дитячих садочків.

### **Список використаних джерел**

1. Найден О. С. Українська народна іграшка. Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості. К.: Арттек, 1999. 256 с.
2. Бутник-Сіверський Б. С. Український радянський сувенір. Київ: Наукова думка, 1972. 232 с.
3. Соломченко О. Г. Народні таланти Прикарпаття. К.: Мистецтво, 1969. 53 с., іл.
4. Герус Л. Українська народна іграшка. Львів: Афіша, 2004. 262 с.

## ТРАДИЦІЇ ДЕКОРУВАННЯ ПОЯСНИХ ТКАНИН ПОКУТТЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ В СУЧАСНОМУ ТЕКСТИЛІ

*Каштанова Наталія Олексіївна,  
студентка 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри декоративного мистецтва  
Науковий керівник: Дутка Вікторія Валеріївна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент*

**Х**удожні тканини Покуття є не лише яскравим мистецьким явищем, цінним надбанням матеріальної та духовної спадщини нашого народу, а й важливим джерелом вивчення його історії та культури. Протягом багатьох десятиліть українські ткачі удосконалювали вироблений переплетенням технічний орнамент. З метою розвитку та популяризації традиційних видів народної творчості необхідно шукати нові форми виразу художньо-пластичних особливостей традиційних тканин.

Мистецтво художнього текстилю Покуття ХХІ століття, зокрема ткацтво, є найменш дослідженим поміж інших етнічних регіонів. Тому існує потреба у пошуку, вивченні, дослідженні, описі нових зразків тканих виробів та творчої харизми майстрів, які виготовляють ці тканини. Із зібраних артефактів та аналізі літератури можна виокремити науковців, які досліджують і популяризують історію та мистецтво Покуття: доктор мистецтвознавства Олена Никорак та кандидат мистецтвознавства Ольга Олійник. У дослідженнях Никорак О. «Сучасні художні тканини» (1988 р.) та Олійник О. «Народне ткацтво Покуття: Традиція та сучасність», «Ткацтво Покуття кін. ХХ — поч. ХХІ ст. Традиція та образно-стильові Інспірації» розкрито історію виникнення, типологічну відмінність, класифікацію з функціональним призначенням і системами декорування, художньо-стильові особливості покутської народної тканини. Інші дослідники, такі як Бойчук Б., Ткачук Я., Федорчук О., Нагорняк Х. у своїх

працях доводять, що народне декоративно-прикладне мистецтво Покуття в усіх його різноманітних проявах є унікальним етнокультурним явищем, складовою частиною національної мистецької спадщини України.

Окремою темою матеріалу є дослідження художньо-стильових особливостей декорування одягових тканин Покуття, адже одяг народу тісно пов'язаний із його історією. Відродження народних строїв веде до воскресіння глибинних пластів пам'яті. Одяг становить важливу складову частину духовної і матеріальної культури народу. Крім терміна «одяг», часто вживаємо термін «костюм» (франц. походження). На означення цього ж поняття в українській мові існують відповідні терміни: «стрій», «убрання», «шати». Сучасний дизайн одягу широко використовує багаті традиції української народної творчості, зокрема Покуття, у формуванні нових варіантів костюма, що означає велику популярність мистецьких надбань в одяговій культурі та тяглість традицій у часі.

Покутський народний стрій виділявся червоно-вишневим колоритом, багатим і пишним декором, вишивкою на сорочках, великою кількістю оздоб на головних уборах, багатством нашійних прикрас. Одяг цього регіону має багато аналогів із одягом Західного Поділля.

Багатством, різноманітністю і вишуканістю ритмічних структур на Покутті вирізняється група тканин для жіночого поясного вбрання. У звичні поєднання чорного й червоного кольорів часто вводились жовті, зелені та сині. Кольорові смуги різної ширини, кольору і ритму при обмеженій кількості мотивів геометричного узору створювали чудові орнаментальні композиції. Поясне вбрання — плахту, запаску, обгортку — ткали із вовняних ниток червоно-вишневих барв і запрасовували у поздовжні складки (плісе). Спереду, поверх них, одягали запаску. Опинку підв'язували широким тканим поясом. У цьому етнографічному регіоні жінки підтягали краї опинки з обох боків за пояс, а поверх широкого пояса пов'язували вузьку крайку. Характерним для всіх

покутських поясних тканин є наявність рельєфно виступаючого фактурного малюнка у вигляді скісних, ламаних, зигзагоподібних пружків чи ромбовидних фігур («скоси», «в смерічку», «у вічко», «качілко»).

Особливістю завершальної обробки покутських тканин є широке застосування декоративного прийому рясування (плісе) — полотняних і вовняних виробів (запасок Городенківського р-ну).

Поряд зі збереженням давніх традиційних форм та принципів декорування з'являються новітні тенденції у технології, орнаменталізації, організації самого процесу ткання. Виникають сучасні види одягових та інтер'єрних тканин.

Сучасні естетичні та патріотичні запити суспільства спрямовані на відновлення та інтерпретування традиційної художньої основи (у тому числі покутської тканини) у творчості майстрів та митців текстилю.

Пошуки нових засобів виразності професійними художниками супроводжуються посиленням індивідуального, неординарного, авторського художнього мислення у втіленні ідей.

Із досліджень науковців бачимо, що характерним для художників-текстильників на межі століть є новітнє трактування давніх геометричних мотивів, зокрема таких, як ромб, зигзаг, меандр, трикутник, квадрат, спіраль, коло тощо, які включаються у твори не в первісному, а в значно трансформованому вигляді. У сучасних дизайнерських практиках вважається, що для трансформації традицій декорування необхідно знайти в народному одязі те, що співзвучно нашому часу — крій, форму, колір чи орнамент. Серед сучасних способів трансформації можна виокремити: 1) об'єднання та узагальнення; 2) перебільшення; 3) деформацію або спотворення; 4) зміну пропорцій; 5) посилення чи зменшення кольорових контрастів; 6) подрібнення форми тощо. Серед відомих українських дизайнерів, що «цитують» народний одяг, можна виокремити Оксану Муху (Львів), Оксану Полонець (Київ), Юлію Магдич (Київ), Віту

Кін (Київ), Любцю Чернікову (Івано-Франківськ), Олександрю Теліженко (Київ), Оксану Караванську (Львів), Лілію Братусь (Київ) тощо. Цитування першоджерела надає художньої виразності костюму та ознак національної приналежності його власнику. Оксана Караванська теж використовує «цитування» першоджерела. Проте найчастіше дизайнерка створює одяг, у якому поєднує точно відтворені вишиті сорочкові орнаменти з новітніми матеріалами (шифон, сітка, шовк тощо, які декоровані друкованим способом). Одним з улюблених прийомів Караванської є традиційне розташування декору.

Як відомо, кожний акт мистецької творчості проходить шлях від ідеї до втілення. Інновації та технології у сучасному мистецтві є актуальними для наукового дослідження. Дослідження та подальший розвиток художніх тканин Покуття є важливими процесами формування сучасної національної культури. Зразки ткацького мистецтва Покуття повинні бути презентовані не як щось старе й забуте, а як нове та трендове (популярне). Недарма період кін. ХХ — поч. ХХІ ст. пройнятий піднесенням та стрімким відродженням національних традицій, а також масовим поверненням до народного мистецтва.

Сьогодні у тренді — невимушеність, а також модний реалізм, який вказує на практичність і максимальний комфорт. Серед трендів сучасності можна виділити полосу та плісе, що часто зустрічаються на модних показах. Аналогією серед народних виробів Покуття є поясний одяг — плахти, плісіровані запаски та спідниці. Покуттю притаманна поперечно-смугаста композиція розташування орнаментальних мотивів, а одним із основних прийомів декорування є «рясування», тобто плісе. То, чому б не застосувати цю можливість для представлення нових форм інтерпретованої (цитованої) покутської тканини? Адже новоутворені тканини можна використати для піджаків, жакетів, спідниць, суконь, масивних поясів, шаль, аксесуарів, що тепер

так популярні. Виготовлення таких тканин можливе і в домашніх умовах, що зберігають традиції і передають їх з покоління в покоління. Так, ткачі з діда-прадіда навчаються ремеслу не тільки для задоволення потреб різних побутових галузей, а й для відродження, осучаснення традицій, що, безперечно, збагатить культуру та сприятиме економічному розвитку регіону.

### **Список використаних джерел**

1. Луковська О.І. Кореляція традицій та інновацій у художньому текстилі України на зламі ХХ-ХХІ ст.. Народознавчі зошити. 2018. № 2 (140). С. 421—424.
2. Нікіщенко Ю. І. Орнаментація тканин як джерело для історико-культурних досліджень. Наукові записи. Том 75. Теорія та історія культури, 2008. УДК 930.2:745.54.048
3. Олійник О. Народне ткацтво Покуття: Традиція та сучасність. Народознавчі зошити №2 (134), 2017. С. 251—274
4. Олійник О. Ткацтво Покуття кін. ХХ — поч. ХХ I ст. Традиція та образно-стильові інспірації. Народознавчі зошити №2 (140) 2018. С. 441 — 447.

## **МОТИВИ ХРЕСТІВ У МОСЯЖНИХ ВИРОБАХ ГУЦУЛЬЩИНИ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Коник Ярослав Михайлович  
студент 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри декоративного мистецтва  
Науковий керівник: Попенюк Володимир Миколайович,  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри декоративно-  
прикладного мистецтва

**В**дослідженні описуються гуцульські художні металеві вироби, зокрема мосяжні прикраси кін. ХІХ — ХХ ст., простежується формування та декорування прикрас гуцулів, видозміни орнаментів, що зумовлено розвитком християнства в регіоні.

Художня обробка металу на Гуцульщині має давні традиції, що розвинулись ще багато сторіч тому.

Цей вид мистецтва виник у тісному зв'язку з потребами населення Карпат. Народні майстри з покоління в покоління створювали великий асортимент металевих предметів, починаючи від повсякденних, необхідних у господарстві ножів та кресал, аж до складних форм, таких як згарди, череси тощо.

Мотиви хрестів у мистецтві ставали предметом дослідження у наукових роботах багатьох українських учених. Серед них вагомий внесок зробив Михайло Станкевич [1] з детальним вивченням цього питання та типології хрестів загалом. Про мосяжництво знаходимо відомості в узагальнюючих наукових статтях таких авторів, як Суха Л. [3], Боньковська С. [4].

Актуальність дослідження полягає у ґрунтовному вивченні художніх та технологічних характеристик мосяжних виробів, що є важливою умовою відновлення цієї, колись дуже поширеної, галузі народного металірства, яка чи не найкраще відображає яскраву автентичність духовної та матеріальної культури Гуцульщини.

На основі всестороннього вивчення мотивів хрестів у гуцульському мосяжництві варто визначити їх унікальність та значення в контексті мистецтва етнографічних територій Гуцульщини, історико-культурного регіону Карпат.

Хрест як символ виник на кілька тисяч років раніше від християнства, одна з його найперших форм — свастика, що існувала у кам'яному віці й символізувала щастя у східних релігіях. Як відомо, визначено від 7 до 20 найпоширеніших форм хреста. У релігійних і міфологічних системах налічується близько сотні хрестоподібних знаків. Кількість їх зростає вдвічі, навіть втричі, якщо сюди додати хрести-символи, які функціонують у геральдиці, сварагістиці, фалеристиці або ж є просто мотивами орнаментів. Сьогодні, як і в минулому, хрест — важливий символ християнства. Його носять на грудях, увінчують ним церкви, виносять під час літургії, ставлять при дорозі, на цвинтарях, ним прикрашають численні церковні й побутові предмети. Тож хрест був і



залишається найпоширенішим символом Господньої благодаті.

В українському сакральному мистецтві хрест також має яскраві стилістичні ознаки, а його типологія налічує сім груп: архітектурні, увінчуючі, меморіальні, літургійні, нагрудні, ікони-хрестики, хрести-«мороки». Як зазначав Михайло Станкевич, «багатство хрестів в Україні, їх архетипів і варіантів — це стійка прадавня місцева традиція, яка, очевидно, пов'язана з язичницькими оберегами» [1]. Тому хрестографіми на Гуцульщині не завжди несли в собі християнство. Шляхом повернення до Бога йшло все людство. Цим шляхом йде і гуцульський народ. Тонке сприйняття світу горянів викликало багатогранну й глибоку демономіфологію, досліджуючи яку, ми бачимо, як наші предки від поклоніння силам і явищам природи, рослинного і тваринного світу, уявним духообразом власної душі еволюціонували до поклоніння Красному Сонечку як уособленню Вищого Божества.

Майстри, що виготовляли прикраси, були вихідцями із селянських гуцульських родин, які ввібрали в себе прадавні традиції вірувань і обрядів. Орнаментака їхніх прикрас, як й інших видів народного мистецтва гуцулів, наскрізь пройнята елементами древньої, дохристиянської культури. Тут, у малодоступних горах, до ХХ ст. збереглися традиції старослов'янського мистецтва. Джерелом композицій гуцульських прикрас був древньослов'янський солярний культ, який оспівував первісне хліборобство, скотарство, де вирішальним чинником вважалася животворна сонячна сила. Символ сонця став емблемою добробуту та благополуччя і для населення Українських Карпат, яке до наших днів зберегло немало магічних вірувань. У ті далекі часи цей символ широко використовувався як оберег. Саме тому різноманітні інтерпретації солярного символу так часто використовують гуцульські майстри в декоруванні прикрас. Із плином часу солярні знаки вдосконалювалися, набували різних атрибутів, виступали в різ-



них сполученнях з іншими зображеннями. Особливо яскраво в гуцульській орнаментиці прикрас відбився період древньої Русі з характерним для нього процесом християнізації і боротьби з язичництвом. Цей процес не був раптовим. Він тривав дуже довго й виразно позначився у народному мистецтві поступовою асиміляцією старої язичницької символіки з новою християнською. Християнство могло ввійти в народні маси, лише пристосувавши свої поняття та образи до тих язичницьких понять і образів, яких міцно тримався народ.

У церковній атрибутиці Гуцульщини досить поширені є процесійні хрести, але, окрім дерев'яних, можна виділити ще один тип хрестів — металеві процесійні. Варто типологізувати сакральні твори відповідно до матеріалу виконання — литі, карбовані, комбіновані. Із появою нових матеріалів і технологій з'являються нововведення у виготовленні сакральних предметів, де для підсилення декорування нерідко використовують рельєфні литі композиції.

Причиною популярності культового лиття хрестів, стала високохудожня й технічна якість досліджуваних атрибутів, у композиціях яких застосовувалися такі самі, як і в живописних сюжетах. Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. у декоруванні творів мистецтва Гуцульщини з'являється інкрустація різноманітними втиавками дерева, перламутру, бісером та металом — вставками бляхи, крученим дротом. Вони позначені певною індивідуальною манерою виконання, оригінальною у своєму тлумаченні та цікавою в оздобленні. Так, у техніках вирізування, точіння, інкрустації досить лаконічно вписувались і хрестографіми.

Із прадавніх часів життя горянина супроводжувала холодна зброя. Без неї просто неможливо було вижити у лісі. Напевно, гуцульські бартки мали еволюцію саме від легкого бойового топірця — келефа, чекана, клевця як різновидів бойових сталевих молотків, що мали з одного боку тупий обушок, а з іншого гострий видовжений наконечник.

Хрест в Україні зустрічається майже в усіх видах мистецтва: на скринях, вишиваних рушниках, тканинах, керамічних та мосяжних виробах. Окремого дослідження потребують гуцульські вироби вжитку, які зберегли на собі масу хрестографем, що спочатку здебільшого несли в собі язичницькі мотиви. Тож такі дослідження дозволили б нам дізнатися більше про звичаї, обряди та загалом життя наших предків.

### **Список використаних джерел**

1. Станкевич М. Є. До типології хреста. Родовід. Львів. 1994. № 8. С. 58 — 65.
2. Станкевич М. Є. Дохристиянська генеза дерев'яних сакральних пам'яток XVII XIX ст.. Альманах'94. Львів: ЛНАМ, 1995.
3. Горинь Г. Хрест у світогляді та реаліях життя українців. Народнознавчі зошити. Львів: Місіонер, 2005.
4. Суха Л. М. Художні металеві вироби українців Східних Карпат. К.: АН УРСР, 1959.
5. Боньковська С. Гуцульське мосяжництво і проблеми його розвитку. Історія Гуцульщини. Т. 6. Львів: Логос, 2001.

## **ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА БЛАГОВІЩЕННЯ ТА ОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ СЮЖЕТУ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ**

*Костюк Назарій Павлович,  
студент 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри декоративного мистецтва  
Науковий керівник: Молинь Валентина Дмитрівна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент*

**Т**ема Благовіщення Пресвятої Богородиці — центральна тема в мистецтві східних і західних церков, одне з дванадцяти найбільших свят візантійського літургійного року, яке відзначається 7 квітня. У цей день послав Бог Архангела Гавриїла до Пресвятої Діви Марії з радісною звісткою, що Господь обрав її бути Матір'ю Спасителя світу. Такі свята, як Різдво та Во-

скресіння, не дивлячись на їхню велич, беруть початок саме від цього свята.

У VII ст. утверджується сьогоднішня назва для всієї Східної Церкви — Благовіщення Пресвятої Богородиці, тобто це свято належить до Богородичних.

Найдавнішими образами Благовіщення є фрески в давньоримських катакомбах, зображення на ранньохристиянських саркофагах і мозаїках церкви Марії Маджоре в Римі. В усі часи тема Благовіщення була популярною не тільки в іконописі та монументальному живописі, але й у мініатюрах рукописів, скульптурі, шитті та різьбленні іконостасів.

Найбільш вагоме значення у дослідженні цієї теми в українському мистецтві належить науковцям: Григорію Логвину, Людмилі Міляєвій, Володимирі Овсійчуку, Дмитру Крвавичу, Дмитру Степовику.

Мета і завдання дослідження полягають у доповненні, систематизації та узагальненні опрацьованого фактологічного матеріалу й джерельної бази, в розкритті особливостей трактування сюжету «Благовіщення» в українському іконописі та монументальному живописі періоду XVII — XX ст., щоб донести до широкого загалу суть Благовіщення. Адже ґрунтовне вивчення цих шедеврів дає можливість сучасному митцеві вчитися від майстрів минулого і продовжувати їх традицію. Таким чином, мотивується та культивується зацікавленість культурно-мистецькою спадщиною.

Благовіщення в іконографії — це зображення ідеї Господнього втілення, а тому художники намагались надати чільне місце у контексті цілісності розпису інтер'єру храму. Основою візантійської іконографії цього сюжету є Євангеліє від апостола Луки. Як відомо зі статті патріарха Святослава Шевчука: «Після одинадцяти років перебування в Соломоновому храмі Пресвятій Діві виповнилося чотирнадцять років, архієрей і священники наказували їй, щоб Вона, як належало за Законом, переселилась із храму в будинок і подібно до інших дівиць її років вийшла заміж. Але Свята Діва

повідомила їм про свою обітницю назавжди присвятити своє дівоцтво Богові. Архієреї здивувалися незвичайності цієї обітниці, тому що, за Законом Мойсеєвим, кожна дівиця повинна була вийти заміж. Тому вони турбувалися, як богоугодно влаштувати її безшлюбне, дівоче життя так, щоб не прогнівити Бога. Вони приступили до Ківоту-Завіту, ревно молились і одержали відповідь від Господа: шукати такого добродішного чоловіка, якому б могла бути довірена Діва під виглядом і образом шлюбу для збереження непорочного дівоцтва. Щодо того, як знайти такого чоловіка, порада Господня була така: з будинку й роду Давидового обрати безшлюбних чоловіків і покласти їхні жезли (палиці) у вітварі, — чий жезл розквітне, тому свята Діва і має бути довірена» [1].

Після того Первосвященик Захарія «зібрав дванадцять безшлюбних чоловіків із роду Давидового», серед яких був і Йосиф удівець, «чоловік праведний» і вже похилих років. Первосвященик узяв їхні жезли і поклав на ніч у святому вітварі, водночас просивши: «Господи Боже, яви чоловіка, гідного обручитися з Дівою!» [1]. Як виявилось, вранці жезл Йосифа знайшли розквітлим, і на ньому сиділа голубиця. Тоді всі пізнали благовоління Боже, щоб Діва була вручена на збереження Йосифу. Після заручення святий Йосиф узяв Пречисту Діву з рук первосвященика з храму Господнього для чистого і непорочного співжиття. Будинок Йосифа був для Неї немов би молитовним храмом, з якого Вона нікуди не виходила, але завжди перебувала в ньому на самоті, у пості й мовчанні. Після чотиримісячного перебування Пречистої Діви в будинку Йосифа настав час втілення слова Бога. Послав Бог Архангела Гавріїла до Пресвятої Діви Марії з радісною звісткою, що Господь обрав її бути Матір'ю Спасителя світу.

Ангел з'явився в будинок праведного Йосифа у Назареті, коли Марія читала Святе Письмо, увійшов до Неї, і повідомив: «Радуйся, Благодатна (тобто сповнена благодаті Божої — дарів Святого Духа), Господь з Тобою! Благословенна Ти між жонами!» [1].

В українському мистецтві сюжет Благовіщення можемо бачити у празниковому ряді іконостасів, у клеймах царських врат, на окремих образах і дияконських вратах. У збірках вітчизняних музеїв, зокрема, Музею волинської ікони в Луцьку, Національного музею у Львові ім. А. Шептицького, що мають поважні колекції середньовічного сакрального мистецтва XII—XVIII століття, зберігається декілька ікон «Благовіщення Пресвятої Богородиці», виконаних у темперній і олійній техніках. В українському іконописі найчастіше зображується варіант Благовіщення, де Богородиця сидить на троні. Інколи, можна бачити зображену розгорнуту книгу біля неї. Знамениті лілії в руках Гавриїла, з'явилися у нашому малярстві доволі пізно — лише з XVII ст. [2]. До цього архангела малювали із тростиною в лівій руці, а правою він благословляє Марію. Переглядаючи репродукції сюжету «Благовіщення», спостерігаємо, що в різних пам'ятках фігурі Гавриїла притаманна схожа динаміка — правою ногою він широко ступає вперед, підходячи до Діви із благословенням.

Сюжет мозаїчної сцени «Благовіщення» має велике значення в Софії Київській: ліворуч — архангел Гавриїл, праворуч — Діва Марія. Обидві частини композиції розміщені на стовпах передвітарної арки з чудовим колоритом. Гавриїл зображений у білому вбранні із зеленуватими, пурпуровими і чорними відтінками. Звучання білого кольору посилюють червоні сандалії, жезл і смуги (клави) на руках. На Марії — одяг глибокого синього кольору, пожвавлений золотом на рукавах і кінцях мафорію. З синявою одягу контрастують червоні чобітки й пряжа в руках Богоматері. Колористичне рішення композиції збагачене широкою гамою відтінків, завдяки чому форма тіла чи бганки одягу набувають м'якої пластичності й тонального багатства. Поєднання делікатного світло-рожевого кольору в ликах з переважаючим благородним сірим кольором створює світлий і ліричний образ. Особливості образного трактування персонажів, малярсько-технічні прийоми виконання,

нюанси колористичного рішення створюють довершений образ.

Сакральне мистецтво слугує чудовим провідником між реальністю та ірраціональним, за допомогою символу стимулює людський розум до роздумів, не тільки відображає, але й значно впливає на моральні, естетичні та духовні цінності.

### **Список використаних джерел**

1. Шевчук С. Благовіщення Пресвятої Богородиці і Приснодіві Марії. Вилучено з URL: <http://mykhailivka.org/en/articles/2020-04-04/1416/.html>

2. Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ: Нова Зоря. 2010. 320 с.

3. Овсійчук В., Крвавич Д. Оповідь про ікону. Львів: Інститут народознавства НАН України. 2000. 397 с.

4. Біблія. Книги Священного Писання Старого і Нового Завіту: в українському перекладі з паралельними місцями / Переклад Патріарха Філарета (Денисенка). К.: Видання Київської Патріархії Української Православної Церкви Київського Патріархату. 2004. 1416 с.

## **ОСОБЛИВОСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ МОТИВІВ ДЕКОРУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ТРАДИЦІЙНОГО ВЗУТТЯ**

Люшук Ярослава Ігорівна,  
студентка 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри декоративного мистецтва  
Науковий керівник: Юрчишин Галина Миколаївна,  
кандидат архітектури, професор

**П**роблема вивчення художніх виробів зі шкіри Прикарпатського регіону пов'язана зі збереженням та відродженням народного мистецтва України. Вироблені протягом століть художні принципи оздоблення шкіряних виробів характеризуються гармонійним поєднанням матеріалу, форми, конструк-

тивних прийомів, художньо-технічних засобів, є виразниками споконвічних традицій формотворення та орнаментального оздоблення у народному мистецтві.

Короткі відомості про вироби зі шкіри містяться у працях І. Гургули «Народне мистецтво західних областей України» (1966 р.), Г. Горинь «Шкіряні промисли західних областей України друга пол. XIX — поч. XX ст.» (1986 р.) [1], Т. Ніколаєвої «Український народний костюм. Надія на ренесанс» (1996 р.), Л. Булгакової-Ситник «Подільська народна вишивка» (2006 р.), М. Селівачова «Лексикон української орнаментики» (2009 р.), І. Свйонтек «Покутські вишивки Прикарпаття. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту» (2013 р.).

На території України протягом тисячоліть формувались і затверджувались універсальні практичні типи взуття, пристосовані до кліматичних умов та особливостей побуту. Форма взуття залежала від матеріалів виготовлення, характерних для певної території [2]. Шкіряне взуття на Україні, зокрема в західному регіоні, дуже різноманітне.

Традиційним слов'янським взуттям були постолоди, личаки, поршні, черевики та чоботи. Шевські вироби різняться між собою за методом виготовлення, формою, ступенем закривання ноги, способом фіксування, видом підошви, способом оздоблення.

Особлива майстерність шевців проявилась у виготовленні святкового взуття, яке вони оздоблювали тисненням, плетеним швом, вирізанням, аплікацією, вишиванням та набиттям по краях підошви і на закаблуках мідних, із круглими голівками, цвяшків. Орнаментальні мотиви на черевиках та чоботах до першої половини XX століття склались із так званих давніх елементів — хрестиків, завитків, зигзагів та цятток, а також із новітніх — гілок квітів та листочків.

Наукова новизна дослідження полягає у втіленні надбань у галузі шевства Гуцульщини в еко-колекцію суконь із натуральних лляних тканин, за основу яких взято гуцульські постолоди.

Об'єктом дослідження виступає українське традиційне взуття та особливості мотивів декорування гуцуль-



ських постолів XVIII — XXI століття, а також обрано процес вдосконалення, осучаснення форми традиційного українського взуття Прикарпатського регіону.

Виготовлення взуття є одним із найдавніших народних ремесел. Окрему увагу привертають технологічні особливості виготовлення гуцульських постолів, що й послугувало акцентом оздоблення практичної частини роботи.

Отже, у дослідженні висвітлені художні особливості традиційного українського взуття, ознаки, що формують ці особливості та характеризують принципи формотворення, вивчається специфіка технологічного процесу, досліджуються орнаментальні мотиви, можливості використання й шляхи збереження традиційного мистецтва у творчості сучасних майстрів Прикарпаття.

#### **Список використаних джерел**

1. Горинь Г. Й. Шкіряні промисли західних областей України. Київ: Наукова думка, 1986. 96 с.

2. Стефанишин Л.Р. Декоративно-прикладне мистецтво (художня обробка шкіри): Курс лекцій і методичні вказівки до виконання практичних завдань для студентів спеціальності 6.020208 (бакалавр). Декоративно-прикладне мистецтво. Івано-Франківськ: Плай ЦІТ, 2008. 60с.

3. Кіщук Н. Історичні аспекти становлення шкіряних промислів на Покутті. Вісник ЛНАМ. Львів: ЛНАМ, 2017. Вип. 33. С. 53-65.

## **ПРИНЦИПИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ВИШИВКИ ВЕРХОВИНЩИНИ В СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТИЛІ**

*Маціборко Корнелія Ігорівна,  
студентка 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри декоративного мистецтва  
Науковий керівник: Дутка Вікторія Валеріївна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент*

**С**ьогодні і майбутнє кожної нації нерозривно пов'язані зі збереженням та відновленням куль-



турної спадщини минулого, тому важливим є збереження існуючої та відновлення знищеної часом і людьми спадщини минулого.

Метою дослідження є висвітлення необхідності популяризації та збереження художньо-стильових особливостей вишивки в сучасному мистецькому світі.

Протягом багатьох століть до найбільш поширених і масових домашніх промислів на території Західної України, зокрема Гуцульщини, належало виробництво простих тканин: полотен, скатертин, наміток, суконь, рушників, поясів, запасок, постільних речей. Розвиток ткацтва та вишивки супроводжувався поступовим удосконаленням технології виробництва, технік, формування нових типів тканин та їх оздоблення.

Ткацтво та вишивка були домашніми промислами, які забезпечували потребу сім'ї в предметах інтер'єру, одязі та давали додатковий заробіток. Починаючи з раннього середньовіччя, з домашнього сільського виробництва виділилася вишивка як ремесло: поміж місцевих мешканців виокремлювалися члени общин, а інколи цілі родини, для яких це заняття стало сімейною професією. Вони виготовляли вироби не тільки для себе, а й на продаж. Поглиблення спеціалізації виробництва призвело до розмежування на сільське та міське.

Виникнення вишивального міського ремесла сприяло підвищенню рівня виробництва: удосконалювалися технологія обробки сировини, знаряддя виробництва, техніки вишивання. Згодом, із появою машинного виробництва, ручна вишивка витіснилася. Збереження традицій культури, матеріальної та духовної спадщини стало як ніколи актуальною темою сьогодення.

Гуцульська вишивка — унікальне явище в мистецькій культурі українського народу. До неї, як до життєдайного джерела, звертаються етнографи, історики та мистецтвознавці, щоб глибше дослідити давні традиційні основи життя гуцулів. Народні майстрині розробили безліч варіантів зображення різних елементів окреслень аж до найскладніших рішень. За змістом

та формою побудови орнаментальні мотиви в основному поділяються на геометричні, рослинні, зооморфні та антропоморфні. Поступово виробились складні орнаментальні системи, властиві тій чи іншій техніці виконання, матеріалу, призначенню виробів. У вишивці Гуцульщини найглибше відображене орнаментальне багатство народного мистецтва, воно дає численні зразки геніальних композицій, неперевершених за рівнем художнього трактування. Загально визнані класичні зразки орнаментів вишивки, постійно оновлюючись і збагачуючись новими рисами, набувають нового звучання в сучасному світі. Так, зокрема на Верховинщині, традиція створення вишитого рукотвору подекуди зберігається і до нині, але із сучасним доповненням.

Традиційна вишивка Верховинщини характерна своїм геометричним орнаментом у техніці низинки. Низь (низинка, нізіне, низзя) — характерний для української вишивки рахунковий шов, що ґрунтується на техніці «вперед голку» і виконується зі споду. Саме виконання шва з виворітної сторони (низу) полотна зумовило його назву. Кожне село Верховинського району й до сьогодні зберігає свої орнаменти, свої кольори. Одразу на себе звертають увагу яскраво-жовті, рожеві, зелені, яскраво-сині кольори на вишитих речах.

З давніх часів за вишивкою розпізнавали звідки той чи інший житель. Найхарактернішими ознаками також вважалась властивість використання ручнопрядених лляних, шовкових, срібних та золотих ниток, муліне, зсуканих, сплетених шнурів, бісеру та леліток. Але найлокальнішою художньою особливістю вишивки є її геометричний орнамент. Він включає в себе прості та складні фігурні елементи: ромб і напівромб, що по-різному поєднані у вертикальному або горизонтальному напрямках. Окрім цього, контури ромбів мають різні окреслення, що урізноманітнюють композицію візерунків. Також поширеними у вишивці є квадрат, трикутник, круг, косоподібна фігура, хрести, зубці, кучері, меандр, плетінка.

Популярними були геометризація рослинних та інших образотворчих форм, а також трансформація в геометричні мотиви зображень звірів та птахів. В основі таких орнаментів лежить прагнення перенести у вишивку красу природи. Адже навіть гранично умовні узори виникли внаслідок спостереження реально існуючих форм у природі. Деякі з них несуть на собі відбиток стародавніх символічних традицій народу. З повною впевненістю можна сказати, що талановиті майстри-ні-вишивальниці, творячи чудові візерунки, намагались показати на полотні своє ставлення до життя, природи, віру в Бога.

Поступово вишивка стає популярною. Більшість повертаються до минулого, оскільки це символ української традиції, турботи, сімейної єдності. На теперішній час все більше людей одягаються у вишиванки. Для сучасного світу вільний час є величезною розкішшю, і саме з цієї причини основною метою сьогодення є збереження та популяризація традиції. Національна традиційна культура, до якої відноситься вишивка, починає користуватися неабиякою популярністю.

Отже, завдяки витонченим асоціаціям і багатій фантазії, композиції вишивок поєднують нас із природою, занурюють у світ поезії, наводять до глибин народного мистецтва й народного звичаю. Повернення до минулого, згадка про нього є яскравим свідченням переосмислення народної традиції в сучасній інтерпретації. Новітня концепція в національному декоративно-ужитковому мистецтві на сьогодні є досить актуальною.

### **Список використаних джерел**

1. Вишивончик А. В. Традиційна народна вишивка як складова українського одягу (XX ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2011. 19 с.

2. Голубець Г. В. Професійне декоративно-ужиткове мистецтво в музейних колекціях Львова (1950 — 1990-ті роки). Львів: Колір ПРО, 2015. 240 с.

3. Голубець О. Мистецтво ХХ століття: український шлях : монографія. Львів: Колір ПРО, 2012. 200 с.

4. Захарчук-Чугай Р. В. Народна вишивка Західної України ХІХ –ХХ ст.: (проблеми традицій): дис. ... на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства: 17.00.06 / НАН України. Львів, 1995. 397с.

5. Захарчук-Чугай Р. В., Антонович Є. А. Українське народне декоративне мистецтво: навч. посіб. К.: Знання, 2012. 342 с.

6. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ: Либідь, 2005. 280 с.

7. Кара-Васильєва Т., Чорноморець А. Українська вишивка. Київ: Либідь, 2002. 160 с.

8. Никорак О. Українська народна тканина ХІХ — ХХ ст.: типологія, локалізація, художні особливості. Львів, 2004. 583 с.

## **ІЛЮСТРАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ДИТЯЧИХ КАЗОК У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ 1920 — 1930 РОКІВ**

*Микитюк Ганна Василівна,  
студентка 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри декоративного мистецтва  
Науковий керівник: Книш Богдана Василівна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент*

**І**люстрація українських казок 1920 — 30 років є чи не найбільш знаковою в історії створення дитячої літератури. Адже саме в цей час вона набула неабияких характерних рис. Найбільш важливим чинником є те, що в них почала прослідковуватись наша національна ідентичність, водночас створювались сміливі, авангардні, з нестандартним баченням ілюстрації, які можуть слугувати джерелом натхнення для майбутніх поколінь. Саме тому ця тема й на сьогоднішній день є такою актуальною та важливою для наслідування, переосмислення сучасними художниками.

Короткий опис про видання та ілюстрацію 20-их років є в книзі «Ми і наші діти» [1, с. 80 — 82]. Цю тему також вивчала Катерина Лебедева, упорядкувавши «Бібліоте-

ку українського мистецтва», в якій можна переглянути багато виданих книг того періоду [2]. У фондах Педагогічного музею України зберігається колекція «Українська дитяча книга 192-их років», де представлено бібліографічну та фактологічну інформацію про масив видань для дітей, наявних у музейному зібранні [3, С. 5–116].

Мета дослідження — проаналізувати творчість художників дитячої літератури 1920 — 30 років, визначити стильові ознаки та графічні засоби ілюстрацій дитячих казок.

Як відомо, за період 1920-их років були видані такі книги з дитячими ілюстрованими казками: «Сірко. Народна байка» — малюнки Петра Лапина (1920 р.); «Прибадашка» — ілюстрації Охріма Судомори (1920 р.); «Українські казки» — збірник №1 (1921 р.); «Колобок» — малюнки Петра Лапина (1921 р.); Ель Лисицький «Супрематична казка про 2 квадрати» — ілюстрації Еля Лисицького (1922 р.); «Війна грибів та губ з жуками» — малюнки Охріма Судомори (1922 р.); «Українські народні байки» — малюнки Олени Кульчицької (1922 р.); Олександр Олесь «Івасик-Телесик. Казка в п'яти картинках» — рисунки проф. Дидишка, обкладинка Івана Мозалевського (1925 р.); Іван Франко «Ріпка» — ілюстрації Миколи Алексеєва (1925 р.); Марина Ткаченко «Про моє курчатко» — ілюстрації Лева Каплана (1926 р.); Б. Чигринець «Півень-хвалько» — ілюстрації Івана Падалки (1927 р.); Іван Франко «До світла» — ілюстрації Олексія Маренкова (1928 р.); «Коза-дереза» — ілюстрації Бориса Крюкова (1929 р.); Іван Франко «Лис і Дрозд. Казка» — ілюстрації Степана Бутника (1929 р.) та ін.

Найбільш відомими ілюстраторами книжок для дітей, виданих друком у 1920-их роках, були: Охрім Судомора, Петро Лапин, Борис Крюков, Іван Падалка, Олексій Маренков, Микола Алексеєв, Михайло Жук, Лев Каплан, Юхим Михайлів.

Друкували дитячі книжки на той час у Києві, Харкові, Львові та Одесі. Найвідомішими видавництвами того

періоду були: видавництво «Культура», «Молодий більшовик», Державне видавництво України та Львівське видавництво «Світ дитини», яке існувало в міжвоєнний період. Ці видавництва здебільшого працювали з такими відомими ілюстраторами, як Олена Кульчицька, Леонід Перфецький, Михайло Фартух, Антін Манастирський, Едвард Козак, Микола Бутович, Віктор Цимбал.

Варто відзначити, що у 20-их роках великий вплив на ілюстрацію книги мав Георгій Нарбут, довкола якого утворилася ціла школа з його учнями і послідовниками у галузі графіки й ілюстрування книжок. Ними були: Василь Кричевський, Тимофій і Михайло Бойчуки, Іван Падалко, Олена Кульчицька та багато інших майстрів, які започаткували стильові ознаки українського мистецтва 1920 — 1930-их років у графіці.

Неможливо не згадати про ілюстрації самого Георгія Нарбута до книги «Українська абетка», над якими він працював упродовж 1917 (14 ілюстрацій) та 1919 (3 ілюстрації) років. Нарбут продемонстрував високу майстерність та розуміння шрифтового мистецтва. За винятком пробних відбитків, «Українська абетка» не була видана за життя художника. Листи першої «Абетки» ілюстратора вперше були надруковані у Петрограді видавництвом «Голіке і Вільборг». Вони з'явилися під назвою «Четырнадцать рисунков украинской азбуки» 1921 року [4, с. 2].

Цікавий факт, що саме 2020 року до 100-річчя від дня смерті митця у Харкові вийшло перше повне видання «Українська абетка. Малюнки Георгія Нарбута» всіх відомих літер, репродукованих з оригіналів, упорядковане Олександром Савчуком.

У 1930-их роках навколо видавництва «Культура» сформувалася група молодих художників: Борис Єрмоленко, Євгеній Рачев, Борис Крюков, Іванна Нижник, Іван Кисіль та ін., які пропагували у своїй творчості радикальний авангард та конструктивізм оформлення дитячих книжок.

Отже, на основі досліджень можна зробити висно-



вок, що ця графіка є рідкісним художнім явищем, має виразний стиль, що відповідав європейським мистецьким напрямкам тих часів. Саме тому так важливо та актуально популяризувати її, перевидавати книги тих років для того, щоб зберегти праці талановитих художників, які формували нашу національну ідентичність. На теперішній час, як ніколи, є потреба в продовженні цієї просвітницької місії серед українських дітей, адже саме з дитинства потрібно закладати, подавати національні ідеали, давати правильні приклади й таким чином формувати свідомих людей, від яких залежатиме майбутнє України.

### **Список використаних джерел**

1. *Ми і наші діти. Дитяча література, мистецтво, виховання. Збірник 1. За редакцією Б. Гошовського. К., 1965. С. 80 — 82.*
2. Лебедєва К. , *Бібліотека українського мистецтва [Електронний ресурс]. URL: <http://uartlib.org/rik-vydannya/> (дата звернення: 30.04.2020).*
3. *Українська дитяча книга 1920-их років у фондах Педагогічного музею України: Каталог-путівник / В. О. Гайдей, О. П. Міхно. Педагогічний музей України. Київ: ПМУ, 2018. Вип. 4. 116 с.*
4. *Филевич М. Українська абетка Георгія Нарбути. Народознавчі зошити. 2018. Вип. 6. 64 с.*

## **ПАНІКАДИЛО В ЦЕРКВАХ ГУЦУЛЬЩИНИ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ**

*Михнюк Андрій Васильович,  
студент 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри декоративного мистецтва  
Науковий керівник: Слободян Олег Олексійович,  
кандидат мистецтвознавства, доцент*

**К**ивчення художніх особливостей дерев'яних панікадил у церквах Гуцульщини зумовлене виконанням у матеріалі бічного панікадила до церкви Св. Василя Великого у місті Косові. Відновлення облаштування церковного простору Москалівської церкви як

історичної та мистецької пам'ятки, яку зруйнувала пожежа, — один із найважливіших проєктів дипломного керівника, наставника Степана Бзунька.

Гуцульські панікадила як мистецьке явище тісно пов'язане з церковними інтер'єрами. Важливою теоретичною опорою при дослідженні виробів церковного облаштування залишаються праці М. Станкевича [1, с. 300 — 305], А. Будзана [2, с. 70 — 90], М. Курилича [3, с. 23 — 30]. Науковим доробком церковної фігуративної пластики є дослідження М. Моздира [4]. Облаштування храмів Гуцульщини досліджується також у наукових працях Р. Стеф'юка [5, с. 112 — 114], О. Болюка [6, с. 89 — 95] та А. Клімашевського [7, с. 655 — 660]. Корисним для ретроспективного огляду є альбом із репродукціями раритетів музеїв і приватних збірок Юрія Юркевича «Гуцульські та покутські свічники-трійці» [8, с. 12 — 14]. Нещодавно реалізовано телепроєкт «Унікальні дерев'яні церкви Верховинського району», автором якого є народний депутат Микола Княжицький [9].

Багата і щедра Гуцульщина своїм мистецтвом. Одне з чільних місць посідають дерев'яні світильники, які є унікальним мистецьким явищем церковної деревопластики й не мають аналогів у народному мистецтві інших етнографічних регіонів України. Тому відновлення та збереження предметів сакрального призначення внутрішнього простору гуцульської дерев'яної церкви є особливо актуальними сьогодні.

Метою дослідження є вивчення художніх особливостей панікадил у церквах Гуцульщини ХХ — початку ХХІ століття (м. Косів, с. Криворівня, с. Бережниця, с. Зелене Верховинського р-ну) та їх роль в облаштуванні церковного інтер'єру.

Основний храм, облаштування інтер'єру якого комплексно досліджується і до якого планується виконання бічного панікадила, — храм Святого Василя Великого, що у місті Косові на Маскалівці. Церква була повністю знищена пожежею 2009 року, а вже 2011 року — відновлена за допомогою збережених креслень і



фотографій.

Автором і керівником проекту облаштування інтер'єру церкви Святого Василя Великого є заслужений художник України, доцент кафедри декоративно-прикладного мистецтва КІПДМ ЛНАМ Степан Васильович Бзунько

Над виконанням центрального панікадила працювали дипломники ОС «Спеціаліст» Медвідь А., Щур С., Краснов В. (2017 р.) під керівництвом автора проєкту. Виріб декорований пластичним різьбленням і точеними дармовисами.

Інший храм м. Косова, у якому збереглися та функціонують дерев'яні панікадила, — храм Різдва Івана Хрестителя. Діюча церква зведена на місці старої, яка руйнувалась і була розібрана. Нова дерев'яна Монастирська церква була побудована 1912 року бабинським майстром, різьбярем Іваном Гарасим'юком. Розпис стін храму виконав відомий майстер Володимир Гуз, а предмети декоративно-прикладного мистецтва в облаштуванні церкви виконані косівськими майстрами художнього дерева Миколою Гавришем, Миколою Матійчаком, Іваном Павликом та Іваном Балагураком.

Особливим технічним виконанням та мистецькою виразністю виділяється центральне дерев'яне панікаділо церкви Різдва Івана Хрестителя. Майстрами було застосовано триярусну конструкцію рамен, які утворювали архітектоніку форми «павука». Точений стрижень є центром композиції панікадила, що поділений на декілька блоків. Між ними прикріплені дві восьмикутні суцільні основи, з яких виступають профільовані крошштейн-рамена. Кожний ярус складається з восьми «гілок», оздоблених технікою інкрустації. У декорванні «гілок» використано точені вкладки іншого дерева, які утворюють своєрідний орнамент. Чашоподібні гнізда для свічок встановлені на завершенні рамен. «Павук» виконаний з дерева груші, у якому майстерно поєднані техніки інкрустації, сухої різьби, цікаве вирішення ко-

льорових вставок та викладка бісером.

У церкві є ще два малих панікадила, один з яких дуже подібний до великого центрального «павука», тільки з простішою конструкцією — з поєднанням лише двох ярусів. Варто зазначити, що інший «павук» виконаний у техніці сухої різьби.

Прикладом для цікавого дослідження та вивчення стало облаштування церкви Різдва Пресвятої Богородиці в с. Криворівня. Це єдина церква на Гуцульщині віком понад 350 років, яка ніколи не була закритою. Датою заснування церкви вважають 1719 рік, адже про це свідчить напис під покрівлею над західним ганком. Освітлюють храм аж п'ять дерев'яних світильників, два з яких дуже подібні до панікадил церкви Різдва Івана Хрестителя.

Центральне панікадило храму в Криворівні та два його однакових бічних «павуки» виконані майстром із с. Кривополя Романом Бортейчуком. Твори були виконані на замовлення церковної громади села та встановлені 2008 року.

У центральному панікадилі майстер застосував двоярусну конструкцію. Центром композиції є точений стрижень, на якому кріпляться два яруси профільованих кронштейн-рамен по 8 свічок у кожному з них. Завершується центр декорованою булавою у формі писанки, з якої звисає чотиристоронній хрест. Кожне рамено верхнього і нижнього ярусів декоровано дармовисами по краях та маленькими оригінальними писаночками по центру. Відмінність панікадил тільки у їх кількості та величині. Крім дармовисів і чашечок для свічок кожне рамено декоровано точеною антропоморфною фігуркою. Бічні панікадила аналогічні центральному, тільки мають однарусну конструкцію. Освітлювальні прилади виконані в техніці сухої різьби із застосуванням інкрустації бісеру та металу.

При вході в церкву, над бабинцем, звисає ще одне панікадило, але вже іншого майстра. Воно також є двоярусне, на 16 свічок. Панікадила храму Різдва Пресвятої

Богородиці є окрасою внутрішнього інтер'єру та символом безперервної гуцульської традиції.

Храм, центральне панікадило якого заслуговує на увагу та не є подібний на попередні, — це храм Святого Миколая Чудотворця в селі Бережниця. Збудовано та освячено храм 1927 року.

«Павук» цього храму вирізняється цікавим конструктивним вирішенням та рельєфно-об'ємним різьбленням. Триярусна архітектоніка «гілок», на кожному завитку з яких закінчується ликами ангелів, виконана об'ємним та ажурним різьбленням із профілюванням. Кожне профільоване рамено завершується чашоподібними гніздами для свічок. На завершенні завитка рамен прикріплені голівки ангелів із крилами. На нижній частині точеного стержня відходять у сторони шість стилізованих кучерів із розташованими голівками ангелів з крилами. На панікадилі особливу форму мають «дармовиси», які нагадують лісові дзвоники та кріпляться на кільцях. «Павук» укритий поліхромуванням золотого кольору, що означає Божу присутність і є атрибутом дій Святого Духа.

Манера виконання, творчий почерк у церковних панікадилах — усе свідчить про високий художній рівень народного майстра з Криворівні Андрія Деревюка.

Отже, у дослідженні вивчені художньо-конструктивні особливості панікадил із церков Святого Василя Великого (м. Косів), Різдва Івана Хрестителя (м. Косів), Різдва Пресвятої Богородиці (с. Криворівня), Святого Миколая Чудотворця (с. Бережниця), зазначено час виконання та встановлення, визначено майстрів, досліджено матеріали, з яких були виготовлені панікадила, проведено мистецтвознавчий аналіз цих творів.

### **Список використаних джерел**

1. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. 479 с.
2. Будзан А. Різьба по дереву в Західних областях України (XIX–XX ст.). Київ: АН УРСР, 1960. 106 с.

3. Курилич М. Гуцульський орнамент. Київ: ЛК Мейкер, УВЦ, 2001. 126 с.

4. Моздир М. Українська народна дерев'яна скульптура. Київ: Наукова думка, 1980. 186 с.

5. Стеф'юк Р. Архітектонічні та художньо-стильові особливості панікадила — головного світильника гуцульської дерев'яної церкви / Стеф'юк Роман. Вісник ХДАДМ. 2011. № 10. С. 112–114.

6. Болюк О. Дерев'яне облаштування церков: проблеми збереження, питання новаторства. Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць. Випуск 25. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. С.89 — 90.

7. Клімашевський А. Найдавніші відомості про обставу церковного інтер'єру в Україні. Народознавчі зошити. 1998. № 6. С. 655 — 660.

8. Юркевич Ю. Гуцульські та покутські свічники-трійці: Альбом / упор. та автор вступ. статті Юрій Юркевич. Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2008. 376 с.

9. Княжицький М. Телепроект «Унікальні дерев'яні церкви Верховинського району». URL: <https://versii.if.ua/novunu/unikalni-derev-yani-tserkvi-verhovinskogo-rayonu-istorichni-pam-yatki-zafilmuvav-tsentralniy-telekanal-video/>.

## УКРАЇНСЬКА ВИБІЙЧАНА ТКАНИНА: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНИЙ СТАН ПОБУТУВАННЯ

Пучко Діана Володимирівна,  
студентка 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри декоративного мистецтва  
Науковий керівник: Дутка Вікторія Валеріївна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

**А**ктуальність дослідження традицій та сучасного стану побутування української вибійки зумовлена значимістю мистецтва друку по тканині для розвитку національного художнього текстилю з допомогою використання фарбового оздоблення тканини у синтезі візуальних пластичних мистецтв. Адаптація традиційних вибіячених технік оздоблення до новаторських композиційних рішень у дизайні одягу є актуальною у наш час.

Результати досліджень та аналіз творчих експериментів відкривають перспективу нового погляду на проблеми естетики сучасного одягу. Застосування традиційної технології вибійки у новітніх дизайнерських практиках є яскравим мистецьким явищем, що містить у собі креативність та духовні засади української народної творчості.

Уперше залучив вибійку до ряду мистецьких пам'яток С. Таранушенко у праці «Мистецтво Слобожанщини» (1929 р.). Високо оцінює художні якості української вибійки у друкованому виданні «Народне декоративне мистецтво України і його майстри» М. Бабенчиков (1945 р.). У різні часи вибійку досліджували: М. Новицька, С. Сидорович, І. Гургула, С. Чехович, К. Матейко, А. Жук, Т. Романова, Р. Дутка, П. Жолтовський, П. Мусієнко, О. Никорак, Г. Кусько. Значний інтерес для порівняльно-історичного аналізу вітчизняної вибійки становлять дослідження зарубіжних авторів. У працях Р. Форрера (1898 р.), П. Гренюка (1949 р.), Л. Якуніної (1940 р.), Р. Райнфуса (1953 р.) знаходимо відомості й про українську вибійку.

Мета роботи — проаналізувати тяглість традицій української вибійки від кінця ХІХ до початку ХХІ століття за допомогою дослідження художньо-стильових особливостей української вибіяченої тканини: технік виконання, художньої стилістики орнаментальних мотивів та принципів інтерпретації у сучасному дизайні одягу. У процесі творчого експерименту з'являються можливості сформувані нові композиційні прийоми у колекціях тканин для верхнього одягу.

Українська вибіячена тканина набула найбільшого розквіту у ХVІІІ –ХІХ ст. Вибійка (або набивка) — це нанесення фарби на поверхню тканини шляхом друку дерев'яними дошками з різноманітними орнаментами [1]. Вибійкою оздоблювали предмети житла та елементи костюма як відносно недорогою, порівняно з вишивкою та ткацтвом, технікою декорування предме-

тів побутового текстилю. Вибійчаними тканинами користувалися всі верстви населення. Окрім практичності, вона задовольняла не тільки вжиткові, але й естетичні смаки людей. Українські вибійчані тканини вирізняються своїми виразними художньо-пластичними якостями та є невід'ємною часткою художньої української культури.

Найхарактернішими рисами української вибійки є її декоративна насиченість, інтерпретація рослинних та анімалістичних мотивів, наповненість великою кількістю різноманітних орнаментальних елементів та варіантністю їх поєднань. Найбільш поширені в українській вибійці — рослинні та геометричні мотиви, а типовим анімалістичним мотивом є птах. Найсильнішим засобом художньо-емоційного ефекту вибійки є графічність орнаменту, а колір відіграє допоміжну роль [2]. Для українських тканин була характерна стримана гама кольорів та монохромність.

В Україні побутувала вибійка різних технік: олійна, запарна (заварна) та резервна. Найширшого розвитку набула олійна вибійка. Процес нанесення узору олійною фарбою на тканину не потребував спеціально обладнаних майстерень. Необхідно було мати вибійчані дошки, кілька пар «толочок» або «палітурок» — чотирикутних шкіряних подушок, плоский камінь «куррант» для розтирання фарби, дерев'яні лопатки, каток «валок» і посуд для фарб [3]. У сучасних умовах часто застосовують спеціальні фарби для тканин та штампи з гуми. Оздоблення тканини вибійкою є доступним та досить простим методом, який створює оригінальний та ефектний декор.

Із тканин, оздоблених вибійкою, мешканці села та незаможні верстви населення міста шили чоловіче, жіноче та дитяче вбрання: штани, спідниці, свити тощо. Вибійчаними тканинами підбивали жіночий плечовий одяг — корсети, спідниці. У ручний спосіб виготовляли

хустки та речі для декоративного оздоблення житла — скатертини, наволочки, рушники та ін., що мали спеціальні композиції орнаментів [3].

На жаль, зразків виробів збереглося дуже мало. Однак більшість фрагментів вибіжок знаходяться у колекціях Харківського історичного музею, Дрогобицького краєзнавчого музею, Національного музею українського народного декоративного мистецтва. Вони становлять цінну мистецьку спадщину, яка вражає різноманітністю орнаментальних мотивів, композиційних і колористичних рішень, надзвичайним відчуттям ритму, майстерністю у виготовленні фарб і різьбленні вибіжаних дощок. З літературних джерел стало відомо, що найбільша в Україні колекція вибіжки знаходиться у Полтавському художньому музеї ім. Н. Ярошенко та Полтавському краєзнавчому музеї ім. В. Кричевського. Аналіз літературних, речових та документальних матеріалів дає підстави стверджувати, що вибіжка є давньою галуззю художнього оздоблення тканин в Україні. Традиції ремесла продовжують побутувати на територіях Києва, Львова, Полтави, Волині та розвиваються у творчих практиках сучасних художників.

Огляд матеріалів художніх виставок текстилю дає підстави стверджувати, що сьогодні відбуваються процеси збереження та розвитку традицій української народної вибіжки з метою популяризації та формування національних рис у декоративному мистецтві, духовних засад, у вихованні патріотизму до своєї Батьківщини. На сьогодні спостерігається пошук нового звучання вибіжки. Майстри, інтерпретуючи орнамент, оздоблюють одяг сучасного крою. У наш час вибіжкою займаються такі майстри, як Оксана Білоус (м. Київ), Катерина Ганейчук (м. Луцьк), Володимир Маркар'ян (м. Полтава), Софія Вальницька (м. Львів), Олександр Бриндіков (м. Львів), Катерина Котлярова (м. Львів) та інші. Творчі майстерні-підприємства «Istihome» (м. Київ), «Майстерня



вибійки» Олександра Бриндікова, (м. Львів) та «Зерно» (м. Київ) демонструють успішне використання вибійки у невеликих промислових виробництвах, що задовільняє найвибагливіші смаки покупців та прихильників етнодизайну. Інтерпретація традиційних орнаментальних мотивів дозволяє здійснити пошук нового звучання вибіячної тканини в сучасних умовах.

Вибійку можна використовувати не тільки як оздоблення одягових тканин, а й для організації простору сучасних житлових інтер'єрів різних напрямів і стилів. Як засіб образотворення Олександр Бриндіков застосовує вибіюку, створюючи тканини, на яких зображені образи святих (один Юрій, один Серафим і три Покрови...), Хрещення Господнє, ікони тощо. Неможливо не відмітити націоналістичні риси у роботах майстра, а саме герб України та патріотичні гасла.

Отже, необхідність розвивати та популяризувати мистецтво української вибійки в умовах глобалізації світових соціальних процесів на сьогодні є дуже важливим. Адже техніки декорування вибіюкою прекрасно адаптуються до виробів сучасної моди, вносять в їх стилістику риси української народної творчості та є доволі невибагливими у виконанні.

### **Список використаних джерел**

1. Гулей О. В. Декоративно-прикладне мистецтво: Навчальний посібник. Суми: Сум ДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. С. 44.
2. Дутка Р. Українські вибіячані тканини: автореф. дис. канд. мистецтв.: спец. 17.00.06. Львів: ІН НАН України, 1995. 35 с.
3. Історія українського мистецтва: у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва.. Т.3: Мистецтво ХІХ століття. Київ. 2009. 516 с.



## ТВОРЧІСТЬ СТЕПАНА БЗУНЬКА ЯК ФЕНОМЕН В ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО ДЕРЕВА НА ГУЦУЛЬЩИНІ ІІ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

*Стефурак Любомир Іванович,  
студент I курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри декоративного мистецтва  
Науковий керівник: Слободян Олег Олексійович,  
кандидат мистецтвознавства, доцент*

**В**дослідженні йдеться про багатогранний творчий шлях Степана Бзунька — талановитого косівського майстра художнього дерева. Проаналізовано стилістику унікальних різьблених виробів світського та сакрального мистецтва в контексті облаштування інтер'єрів, зокрема на Гуцульщині.

Винахідливість С.В. Бзунька є прикладом для наслідування та розвитку національного напрямку як у світському, так і в сакральному мистецтві. Протягом багатьох десятиріч наполегливої праці у Степана Васильовича виробився своєрідний авторський почерк і стиль у проектуванні та виготовленні предметів церковного інтер'єру. Його високомистецькі різьблені вироби є неоціненним джерелом для вивчення історичної, філософської та мистецтвознавчої науки.

Творчість С.В. Бзунька як феномен в історії розвитку художнього дерева ще малодосліджена, але варто відзначити таких авторів, як М. Станкевич, Б.Книш, В. Молинь, М. Близнюк та інших, які у своїх статтях окреслювали успіхи заслуженого майстра. Так, у статті «Мистецький доробок Степана Бзунька» Валентина Молинь зазначає: «Роботи Бзунька стали прикладом для подальшого розвитку національного напрямку в сакральному мистецтві». Далі вона констатує: «...художник за-свідчив бездоганне володіння матеріалом — артистизм у виконанні ажурно-рельєфного різьблення і традиційної «сухої» різьби» [2].

У каталозі виставки під назвою «Степан Бзунько і

друзі» (Івано-Франківськ, 1999 р.) відзначено, що твори майстра сягають композиційного абсолюту, віртуозного та філігранного виконання, зачаровують красою і гармонією глядача.

Актуальність теми пов'язана з потребою дослідження, збереження і популяризації унікального творчого доробку талановитого майстра художньої обробки дерева на Гуцульщині.

Мета дослідження полягає у висвітленні багатогранної мистецької творчої діяльності Степана Бзунька, який займає одне з найпочесніших місць у сучасному художньому деревообробництві не лише на Гуцульщині, але й в Україні загалом.

Степан Васильович Бзунько — член Національної спілки художників України (1978 р.), заслужений художник України (2007 р), лауреат обласної премії ім. Мирослава Ірчана (197 — 1977 рр.), обласної премії ім. Патріарха Володимира Романюка та Андрія Шептицького (2017 р.), нагороджений Грамотою Верховної Ради України (2017 р). Майстер протягом свого життя був нагороджений срібною медаллю Національної академії мистецтв України (2012 р.), нагрудним знаком Львівської національної академії мистецтв за вагомі досягнення та багаторічну працю на педагогічній ниві (2015 р.). На сьогоднішній день Степан Васильович працює в Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ, є доцентом кафедри декоративно-прикладного мистецтва, відмінником освіти України.

Народився С.В. Бзунько 22 грудня 1949 року в Покутському селі Хотимирі, що на Тлумаччині. Юнаком опинився в неповторному гуцульському краї, коли вчився в Сморнянській школі-інтернаті поблизу Косова, а потім — у Косівському технікумі народних художніх промислів ім. В. Касіяна (1965 — 1969 рр.). 1976 року Степан Бзунько організував творчий колектив майстрів-різьбярів для виконання робіт з облаштування і оздоблення інтер'єрів громадських споруд, яким понад 25 років, реалізував понад 60 проєктів. До цієї мистецької гру-

пи входили: Л. Юсипів, І. Деркач, М. Завійський, В. Фундюр, І. Воронич та Д. Рибак. За ці роки під керівництвом С. Бзунька було оздоблено багато об'єктів в Україні та за її межами. Їх роботи прикрашали інтер'єри турбази «Карпатські зорі» м. Косова, туристичний комплекс «Приїтенія» в м. Бендери (Молдова), актовий зал «Азов-сталь» м. Маріуполя. Визнання молоді художники отримали за художнє оздоблення катехитичного центру УГКЦ при катедральному соборі св. Вознесіння в м. Івано-Франківську та за іконостас страсотерпців Бориса і Гліба в Скиті-Манявському тощо.

Сміливі композиційні вирішення художника викликали не раз подив і пересуди інших майстрів, які постійно дотримувались традиційної манери. Поєднання ажурно-пластичної різьби із сухою — цікавий мистецький хід, притаманний тільки майстру.

З 1993 року С. Бзунька запрошують на педагогічну роботу в Косівський коледж декоративного та прикладного мистецтва ім. В. Касіяна (нині тут діє інститут прикладного та декоративного мистецтва). Знайомство 1977 року зі священником УГКЦ Миколою Сімкайлом (майбутнім єпископом Коломийсько-Чернівецької єпархії), який мав великий вплив на формування світогляду С.В. Бзунька, стало переломним моментом у житті художника. З того часу основним напрямом діяльності митця стає сакральне мистецтво. Автор створив понад 10 іконостасів та чимало предметів церковного облаштування. Значну частку мистецького доробку в царині сакрального мистецтва становлять оригінальні твори: ручні хрести, ритуальні церковні чаші, єпископські жезли та посохи, патериці, а також кивоти. Водночас майстер займався виготовленням нагрудних культових знаків, декоративних композицій, тарелів зі сакральною тематикою, що привертали увагу багатством орнаментальної символіки та дизайном.

У персональній виставці «Степан Бзунько і друзі» (1999 р.) взяли активну участь не лише члени групи, а й відомі прикарпатські митці з різним світоглядом, освітою,

мистецьким напрямом, яких об'єднувало дерево, над яким вони працювали. Серед них були такі творчі особистості, як О. Хованець, В. Бович, В. Бончук, С. Стефурак, С. Грицей, І. Деркач. У виставці також брали участь наймолодші учні Бзунька — В. Грималюк, М. Деркач, О. Дідик, М. Лелет, Д. Приймак, В. Потяк, Ю. Соломченко, Р. Стеф'юк, І. Ткачівський, Ю. Ходан, В. Яциковський. У групі майстрів-професіоналів був сформований напрям професійної художньої обробки дерева, властивий декоративному пластичному різьбленню. Їх творчі здобутки — це експерименти, орієнтовані не лише на багату спадщину гуцульського традиційного різьблення, а й на прогресивні надбання світового декоративно-прикладного мистецтва. У творчій групі особливо вирізнявся С. Бзунько, який працював у техніці плоскорельєфного та глибокорельєфного різьблення. Творчі роботи майстра на сакральну тематику зберігаються у музеях і приватних колекціях Києва, Львова, Івано-Франківська, Коломиї, Косова, а також за кордоном — у США, Канаді, Росії, Англії, Бразилії, Аргентині та інших країнах.

Отже, протягом багатьох десятиріч наполегливої праці у Степана Васильовича Бзунька виробився авторський почерк і стиль у проектуванні та створенні іконостасів. Справжнім емоційним піднесенням наповнюють нас вишукано оздоблені мистецькі ансамблі церковного інтер'єру.

### **Список використаних джерел**

1. Арсенич П.І. та ін. Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. Київ: Наукова думка, 1987. 472 с.
2. Молинь В. Мистецький доробок Степана Бзунька. Образотворче мистецтво. К., 2012. 1/2. С. 92.
3. Книш Б. Український іконостас роботи Степана Бзунька. Гуцульський край. 20 листопада 2004 р. №47.
4. Станкевич М. Є. Українське художнє дерево XVI — XX ст. Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2002. 480 с.
5. Степан Бзунько і друзі. Художнє різьблення. Каталог виставки. Івано-Франківськ, 1999.

6. Соломченко О. Мистецький вернісаж у Косові. Гуцульський край. 5 листопада 2000 р. №6. С. 6.

7. Криворучко Ю.І. Архітектура сакральна. Енциклопедія сучасної України. Т. І. К., 2001.

## ІКОНИ-ДЕРЕВОРИТИ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ГРАВЕРІВ

*Стринадюк Ольга Олегівна*

*студентка 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри декоративного мистецтва*

*Науковий керівник: Книш Богдана Василівна,*

*кандидат мистецтвознавства, доцент*

**Г**рафічна техніка деревориту широко побутувала в Україні ще із XVII століття. Її застосовували народні гравери для створення простих, невибагливих за художніми ознаками, творів — ілюстрацій книг, листівок, а особливо церковних та хатніх ікон. Народні дереворити вирізняються лаконічністю форм та ліній, невимушеною безпосередністю та щирістю зображень. Саме ці ознаки привертають увагу сучасних графіків, які вміло підхопили народну стилістику, використовуючи її у власних інтерпретаціях ікон, листівок та іншій друкованій продукції. З огляду на це видається актуальним вивчення та популяризація такого явища сучасної української графіки, як ікона-дереворит.

Українська народна гравюра була предметом досліджень таких мистецтвознавців, як Віра Свенціцька, Петро Жолтовський, Дмитро Степовик. Детальна інформація про історію українських народних дереворитів міститься у праці Оксани Шпак «Українська народна гравюра XVII — XIX століття», звідки дізнаємось про передумови виникнення народної гравюри на дереві, осередки граверства, родинні майстерні. Про іконографію народних ікон довідуємося із монографій Василя Отковича, Олени Осадчої та Оксани Тріски.

Зразки народних гравюр зберігаються в таких му-

зєх: Національний музей імені Андрея Шептицького, Історико-культурний заповідник «Києво-Печерська Лавра», Український центр народної культури «Музей Івана Гончара», Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, Музей мистецтва давньої української книги у Львові та у приватних колекціях, зокрема польського колекціонера Йозефа Гвальберта Павліковського.

Метою дослідження є вивчення та популяризація української художньої спадщини, реконструкція і збереження технології народної гравюри на дереві у практиці сучасних художників.

У сучасній українській графіці ікона-дереворит є предметом творчості львівського художника Олександра Бриндікова, який не лише відтворює давню технологію, а й інтерпретує народні зразки, створюючи нові художні образи, експериментує з різними матеріалами, друковані ікони поєднує з орнаментикою вибійки. Так, відбите одне і те ж кліше автор по-різному довершує. Наприклад, ікону «Богородиця з Дітям» друкує різними кольорами, крім цього застосовує різноманітну текстуру паперу та тканини, увінчує щоразу новими орнаментальними рамками. У такий спосіб той самий друк виглядає по-іншому. Оскільки манера виконання гравюр Олександра Бриндікова близька до народного деревориту, сюжети він також вибирає ті, які були улюбленими серед українців: св. Миколай, Покрова, св. Юрій, Богородиця з Дітям, Розп'яття з пристоячими, Христос Пантократор, рідше — Різдво, Тайна вечеря, Хрещення, Спас Нерукотворний, Архистратиг Михаїл. Також дуже часто гравер виконує хатні ікони, у яких поєднуються різні іконографічні сюжети. Таке композиційне сполучення було притаманне народним іконам на склі. О. Бриндіков віртуозно застосовує орнаментику народних вибійчаних тканин в обрамленні ікон. Кожен елемент, переважно рослинної орнаментики, вирізаний окремо, що дозволяє митцю з тих самих деталей складати різні конфігурації рамок чи доповнювати тло



ікон. Окремі деталі геометричних елементів автор домальовує від руки, що надає роботам ефект довершеності.

Олександр Бриндіков активно експонує свої роботи у Львові, Чернівцях, Луцьку, Києві та Любліні, він заснував власну майстерню — бренд «Майстерня вибійки», де можна зробити індивідуальне замовлення чи придбати запропоновані твори.

Відомим є ще один сучасний майстер гравюри по дереву — Ярослав Гладкий, який створює ікони, що виконані в унікальній авторській техніці. Великий формат і реалістична стилістика робіт вирізняють його з-поміж усіх художників. Яскравим прикладом його творчості є ікони Матері Божої Крестинопільської та Вишгородської, які експонувалися на виставках у Львові, Києві, Червонограді. Ім'я художника внесено до «Сучасної енциклопедії України».

Отже, художня стилістика народних дереворитів, особливо виразна та емоційна, вдало застосовується у творчості сучасних українських граверів, дещо інтерпретована, актуальна у сучасній художній естетиці національної культури.

### **Список використаних джерел**

1. Антонович Д. Українська гравюра. URL: <http://izbornyk.org.ua/index.html> (дата звернення: 02.05.2020 р.)
2. Нестеренко П. Гладкий Ярослав Михайлович. URL: <http://esu.com.ua/>(дата звернення: 29.04.2020 р.)
3. Осадча О. Походження Української хатньої ікони. URL: <http://artisthelen.com/publications/pohodzhennja-ukrajinskoji-hatnoji-ikony> (дата звернення: 10.04.2020 р.)
4. Тріска О. Іконографія української народної ікони на склі. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16525/16-Triska.pdf?sequence=1>(дата звернення: 01.05.2020 р.)
5. Шпак О. Українська народна гравюра XVII — XIX століття. Львів, 2006. 222 с.

## ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ КОСІВСЬКИХ НЕМАЛЬОВАНИХ ПОЛИВ'ЯНИХ ГЛИНЯНИХ ВИРОБІВ ХІХ СТОЛІТТЯ

*Тимчук Леся Василівна,  
студентка 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри декоративного мистецтва  
Науковий керівник: Кушнір Олександра Володимирівна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри декоративно-  
прикладного мистецтва*

**К**осівська кераміка ХІХ століття є багатогранною і включає мальовані полив'яні, немальовані полив'яні, димлені та теракотові вироби. З них косівські немальовані полив'яні глиняні вироби були найбільш поширеними у місцевому побуті, а пізніше — у виробництві протягом ХІХ — І пол. ХХ ст.

Оскільки поряд із мальованою косівською керамікою немальовані полив'яні глиняні вироби були менш колоритні, то оминали зацікавлення колекціонерів і дослідників. Лише в одиницях узагальнюючих праць, що стосуються української кераміки в цілому, зустрічаємо поверхневі дослідження типології та художніх особливостей косівських немальованих полив'яних виробів. При типологічному та художньому аналізі виробів опираємося на дослідження Юрія Лашчука [5], Романи Мотиль [6], Олеся Пошивайла [7], Ірини Сакович [8], Олега Слободяна [9], Михайла Станкевича [1] та Василя Щербака [11], Олексія Соломченка [10], Олександри Кушнір [4], Галини Івашків [3] та Марії Гринюк [2].

Метою дослідження є визначення типології художніх особливостей формотворення і декорування поливами косівських немальованих полив'яних глиняних виробів, вивчення їх функціональності в облаштуванні житла.

Наприкінці ХІХ століття у Косові та прилеглих селах Старий Косів, Смодне, Москалівка, Монастирське Юрій Лашчук зафіксував 23 гончарі. Майстри переважно невідомі, бо підписували лише мальовані полив'я-



ні вироби. Серед них зустрічаємо таких керамістів, як Олексу Бахматюка, Івана, Михайла та Йосипа Баранюків, Василя Тим'яка, Михайла Білецького. За родинними династіями знаємо Тутурушівих і Волощуків, відомості про яких нам дають їхні нащадки.

Відомо, що на вибір професії переважно у більшості гончарів вплинули прадіди, діди й батьки. Гончарне виробництво мало цеховий характер. Кожна родина мала одну або дві печі для полив'яних і димлених виробів, одне або два жорна — для розмелювання піску, оксидів металів, огорожі — для зберігання глини, стелажі — для сушіння виробів і гончарний круг. Майстернею у косівських гончарів слугувала частина житла, переважно навіть половина. Гончарну глину видобували на околиці Косова, а білу глину, оксиди свинцю, міді та заліза закупували в Коломиї.

При виготовленні на гончарному крузі форма виробів, хоча й варіювала, але була зумовлена симетричними принципами формотворення, опуклими або ввігнутими лініями силуету. Формування на гончарному крузі та ліплення поєднувалися, якщо виріб потребував вуха, ручки чи інших додаткових деталей.

Найдорожчими були вироби, покриті поливою повністю як із середини, так і ззовні. Деяко дешевшими гончарі виготовляли вироби, ніжку яких не поливали. Такі вироби, наприклад, макітри, не покривали поливою всередині, а полумиски й розлогі миски — ззовні, горщики та дзбани навпаки були політі поливою зсередини, а ззовні було облите тільки шийку з вінцями. Найдешевшим був глиняний посуд, у якого облитими були тільки вінця і частина шийки. Такий спосіб декорування поливою називали «крайкуванням».

Косівські вироби, виготовлені до ХХ ст., не вирізнялися розмаїтістю типів, оскільки мали тільки вжиткове або вжитково-декоративне призначення.

Миски й полумиски у ХІХ ст. використовували для зберігання їжі, подавання страви до столу, замішування тіста. Конструкція та форма полумисків включали: дно

з утором, стінку, берег, вінця. Опуклі стінки переходили колінчастим згином у широкий, майже горизонтальний берег, який завершувався вінцями.

Для випікання пасхальних бабок косівські гончарі виготовляли так звані бабники. Їхня конструкція складалася із дна з утором або без утора, стінки, вінця. Бабники робили двох підтипів: із широким дном і невисокими стінками та з вузьким дном і високими стінками. Характерною особливістю бабників була наявність на стінках вертикальних жолобків, вдавлених пальцем, що ритмічно повторювалися по периметру виробу.

Ще одним типом посуду, який має мископодібну конструкцію, є друшляки. Їхньою характерною особливістю були сильно видовжені вертикальні вінця, а дно й стінки — густо проколені півсантиметровими отворами. Ззовні такі вироби мали одне або два вуха.

Унікальним видом гончарного посуду є ринки — невисокі циліндричні посудини на трьох високих ніжках і з трубчастою ручкою збоку. Їх покривали усередині та частково «обливали» ззовні прозорою або зеленою поливою. Призначалися такі вироби для смаження яєчні.

Макітри призначалися для розтирання сиру, масла, маку та зберігання й подавання страв до столу. Конструкція макітри: дно з утором, стінки, вінця. Поширеними були дві форми. У першій — опуклі розхилені стінки, піднімаючись від вузького дна вгору, утворювали дугоподібний силует і плавно переходили до масивних плоских або заокруглених вінець, слабко відігнутих назовні. У другій формі — стінки, перш ніж перейти у вінця, дещо звужувалися, утворюючи жолобок. Зсередини макітри майстри робили перехід від дна до стінок непомітним.

Для зберігання та подавання напоїв (молока, води, узвару, вина тощо) виготовляли дзбанки. Конструкція дзбанків складалася із дна з утором, черевця, шийки, вінець із пійлом і вуха. Стінки такого дзбанка, плавно піднімаючись від невеликого денця, не роблять вигину до розташованого посередині висоти виробу вичере-

вка. Конічна шийка плавно виходить від плечиків і завершується ледь відігнутими вінцями з пійлом. Вуха на таких дзбанках робили масивним.

Вузькогорлий дзбанок-«банька» мав призначення зберігати олію й також використовувався для подавання до столу напоїв. Баньки мали єдиний конструктивний тип: вузьке дно з утором, кулясте черевце, тонку та високу шийку, вінця з пійлом і вуха.

Для зберігання та подавання до столу напоїв використовували баклагги (плесканці) та калачі. Їх конструкція складається з колоподібного тулуба, чотирьох ліпленних ніжок, шийки, вінець. На плечиках розміщували два вуха, які мали вигляд соскоподібних ручок.

Оригінальну типологічну групу становлять близнюки. Цей тип посуду використовувався в українському народному побуті для носіння їжі в поле. Близнюки великих розмірів (об'ємом близько двох літрів кожен) майстри виготовляли рідше, ніж малі. Вінець двійнят із широким діаметром скріплювали ручкою-кільцем, розміщеною отвором упоперек посудин.

Немальовані полив'яні вироби, як домінуючий тип косівських глиняних виробів, протягом ХІХ ст. відігравали одну з найважливіших ролей в облаштуванні житла. Слід зазначити, що у той час мешканці Гуцульщини серед меблів мали переважно лави, скрині та столи. Відповідно увесь посуд, яким користувалися господарі, був виставлений «на показ». Зазвичай його місце було на печі, довкола печі, на лавах і під ними, а також під лавами по периметру кімнати.

Таким чином, немальовані поливані глиняні вироби як технологічний підвид косівської кераміки виготовлялися за допомогою таких способів, як формування на гончарному крузі, ліплення. За функціональним призначенням такі вироби належали для щоденного вжитку та оздоблення інтер'єру. З-поміж типологічних типів найбільше вирізняються миски, макітри, дзбани, баньки, горщики, баклагги, калачі, близнюки, друшляки і ринки. Декорували немальовані полив'яні вироби по-

ливанням прозорою поливою повністю, частково або «крайкуванням». У гуцульському інтер'єрі немальований полив'яний посуд відігравав важливу роль, оскільки завжди був виставлений, як зазначалося вище, «на показ» під лавами, довкола печі чи на припічку.

### **Список використаних джерел**

1. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво: навчальний посібник для студентів педагогічних інститутів. Львів: Світ, 1992. 272 с.
2. Гринюк М. М. Декоративний народний розпис в інтер'єрі гуцульської хати (середина XIX- го - кінець XX- го століть). автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.06. Декоративне і прикладне мистецтво. Львів, 1997. 22 с.
3. Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI — першої половини XX століття. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2007. 544 с.
4. Кушнір О. В. Типологія косівського глиняного посуду другої половини XX ст. Історичні етюди: збірник наукових праць. Дніпропетровськ: Літограф, 2011. Вип. 3. С. 214-219.
5. Лащук Ю. П. Косівська кераміка XIX — першої половини XX ст.: дис. кандидата мистецтвознавства: 17.00.06. К., 1956. 273 с.
6. Мотиль Р. Я. Українська димлена кераміка XIX — XX століття (історія, типологія, художні особливості): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.06. Декоративне і прикладне мистецтво. Львів, 2000. 18 с.
7. Пошивайло О. М. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. К.: Молодь, 1993. 408 с.
8. Сакович І. В. Народна керамічна скульптура Радянської України. К.: Наукова думка, 1970. 88 с.
9. Слободян О. О. Пістинська кераміка XIX — першої половини XX століття. Косів: КДІПДМ, 2004. 153 с.
10. Соломченко О. Г. Сучасні художні промисли Прикарпаття. К.: Знання, 1979. 32 с.
11. Щербак В. Сучасна українська майоліка. К.: Наукова думка, 1974. 192 с.

## АРХІТЕКТУРНЕ КОВАЛЬСТВО М. КОЛОМІЙ II ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

*Кухарик Іван Дмитрович,  
студент I курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри декоративного мистецтва  
Науковий керівник: Попенюк Володимир Миколайович,  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри декоративно-  
прикладного мистецтва*

**С**тилістика архітектурного ковальства м. Коломиї сформувалася на рубежі ХІХ — ХХ століття й завершилася в передвоєнні часи. Неможливо не звернути увагу на розмаїття і багатство металевих екстер'єрних прикрас в архітектурі міста, що є свідченням впливу художніх стилів, поширених у Європі за часів Австро-Угорщини. Чимало окремо збережених творів металопластики — від кованих перил на сходових маршах до парадних брам, дверей, вікон та балконних решіток старих будівель міста — становлять частину художньої культури, що потребує вивчення, наукового опрацювання, реставрації та збереження.

Загалом, питання розвитку та становлення ковальського ремесла на території України розглядали у своїх дослідженнях Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є., Боньковська С. М., Суха [1; 2; 3]. Проте інформації щодо розвитку особливостей архітектурного ковальства м. Коломиї кінця ХХ — початку ХХІ століття в працях інших дослідників також не знаходимо [4; 5].

Предметом дослідження є зовсім невисвітлена тема про художні особливості архітектурного ковальського виробництва та промислів II половини ХХ — початку ХХІ століття. Для більш глибокого й усестороннього аналізу досліджувалися маловідомі унікальні пам'ятки монументального ковальства, що збереглися з кінця ХІХ — I половини ХХ століття. Окрім того, розглядалися різні види ремесел і промислів відповідно до етапів їх виробничого процесу, використовуваної сировини,

знарядь праці, пристосувань і споруд, готової продукції, браку, особливостей технологічного процесу тощо.

Мета дослідження — проаналізувати художньо-стильові особливості окремих кованих виробів в архітектурі м. Коломиї, простежити й дати оцінку використання майстрами у своїй творчості традицій і новаторства, а також питання синтезу в створенні цілісного архітектурного об'єкту чи ансамблю.

Ковальське ремесло є одним із найважливіших видів українського народного та професійного декоративно-прикладного мистецтва. Джерела його розвитку сягають із найдавніших часів, підтвердженням чого є пам'ятки, які збереглися до наших днів. У творчості сучасних ковалів м. Коломиї, які працюють в архітектурному ковальстві, чітко простежується професійне переосмислення й використання старовинних, досить архаїчних кованих мотивів чи композицій, створених у різні часи. Ковальство, безперечно, є цінним джерелом творчості для професійного зростання як для прийдешніх, так і для майбутніх поколінь майстрів-художників. Створена на початку ХХІ століття в м. Коломиї ковальська майстерня «Ферум» є однією з найвідоміших не лише на Прикарпатті, але й в Україні. Майстри цієї кузні виготовляють металеві вироби для архітектурних забудов, ландшафтних територій, що привертають увагу досить цікавими й новітніми ажурними металевими орнаментальними композиціями та сучасними формами. Сучасний дизайнерський підхід використання архітектурного ковальства простежується в декоративному оздобленні балконів, вікон, брам, дверей, садових і присадибних огорож, флюгерів і металевих шпилів. Вони збагачують пластику окремих житлових, громадсько-суспільних та адміністративних споруд, водночас підкреслюючи велич і красу, художню цілісність сучасних архітектурних ансамблів. У сучасних ковальських майстернях застосовують засоби виробництва, які полегшують важку ручну працю на таких роботах, як вигруження металу із нагрівальної печі, роз-

ташування заготовки на бойку прес-молота чи пресу, маніпуляції нею під час кування. Поруч із цим високохудожні ковані вироби виготовляють, як і раніше, з використанням ручного молотка, різних видів лещат тощо. У ХХІ ст. професія коваля знову стала престижною. Вироби ковалів ручного кування користуються великим попитом, а майстри цієї древньої професії — шаную серед людей.

Вивчення багатих художніх традицій народного і професійного ковальства дозволило простежити їх спадковість, визначити основні тенденції розвитку на сучасному етапі і в перспективі. Результати дослідження і рекомендації знаходять застосування в практиці навчально-виховного та художнього процесів, сприятимуть підвищенню художнього рівня сучасного ковальства. Ковальське ремесло є невід'ємною частиною народного мистецтва й важливим об'єктом наукового вивчення в контексті українського декоративно-прикладного мистецтва.

### **Список використаних джерел**

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів: Світ, 1993. С.89-94.
2. Боньковська С. М. Ковальство на Україні (ХІХ — початок ХХ ст.) НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Львівське відділення відп. ред. В. В. Захарчук-Чугай. Київ: Наукова думка, 1991. 112 с..
3. Суха Л. М. Художні металеві вироби українців Східних Карпат ІІ половини ХІХ— ХХ ст. Київ: АН УРСР, 1959. 104 с.
4. Жолтовський П. М. Художній метал. Історичний нарис. Київ: Мистецтво, 1972. 114 с.
5. Захарчук-Чугай Р.В. Народні художні промисли УРСР. Київ: Наукова думка, 1986. 140 с.



## ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ОПРАВ ДО ЄВАНГЕЛІЙ У ЦЕРКВАХ ТЛУМАЦЬКОГО І ТИСМЕНИЦЬКОГО РАЙОНІВ ІІ ПОЛОВИНИ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

*Фарилюк Христина Мирославівна*  
студентка 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти  
кафедри декоративного мистецтва

*Науковий керівник: Попенюк Володимир Миколайович,*  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри декоративно-  
прикладного мистецтва

**В**дослідженні розглядається низка оправ, які належать до унікальних творів українського сакрального ювелірного металірства II пол. XIX — поч. XX ст. Важливе місце відведено аналізу художньо-стилістичних особливостей оправ, виявлено невідомі імена майстрів-ювелірів.

Під час досліджень книг вчені інтролігатори більшу увагу приділяли самому рукопису, а пишню оздоблені оправки й досі залишаються цінним джерелом інформації для ювелірів та мистецтвознавців. При детальному вивченні оправ до Євангелія можна приблизно встановити рік виготовлення, місцевість, майстерні й навіть імена майстрів-ювелірів. Тому детальний опис, систематизація і класифікація оправ до Євангелія і стародруків за художньо-стильовими особливостями є актуальною і недослідженою темою.

Над історіографією, каталогізацією, особливостями конструкцій і декоративним оздобленням оправ до рукописних і друкованих Євангелій працювали такі українські дослідники: С. Зінченко [5], О. Гальченко [1], Я. П. Запаско [3, 4], Г. Логвин [7], В. Попенюк [8]. Відомо, що найпоширенішими типами оправ в Україні були шкіряна оправа, оздоблена сліпим тисненням, та розкішна окладова оправа. Менш знаною була оправа, у якій компонентом художнього оформлення виступає тканина, оздоблена гаптуванням та аплікацією [6].

Актуальність дослідження пов'язана з необхідністю зберегти унікальні твори сакральної ювелірної металопластики, дати їм належну оцінку. В умовах постійного використання Євангелія під час Богослужінь постає питання не лише про фахову реставрацію оправ, але й про збереження, у тому числі стародруків як найвидатніших пам'яток українського декоративного та прикладного мистецтва.

Мета статті — проаналізувати стилістику оправ до Євангелій, що знаходяться в церквах сіл Тлумацького й Тисменицького районів.

Основою дослідження стали 15 оправ до Напрестольних Євангелій, виявлених у Тлумацькому і Тисменицькому районах. Одним із найдавніших є Напрестольне Євангеліє церкви св. Юрія Переможця в с. Гостів Тлумацького району (рис. 1). Сама книга датується 1644 роком і належить до першого тиражу [9, с. 126]. Сам стародрук має розміри — 26x17x6,5 см, а оправа — 34,5x22x8 см і датується 1862 р. Оскільки розбіжність між книгою і оправою складає понад 200 років, то можна припустити, що ця оправа не є первинною, і можливо, стародрук переоправлявся декілька разів, але ніяких записів не збереглося.

На оправі відчувається вплив західного мистецтва, а особливо — вплив бароко. На кибалковому середнику розміром 16x22,2 см зображено сюжет іконографічного типу «Розп'яття з предстоячими» [2, с. 606]. Фігури Ісуса Христа, Марії Богородиці та Івана Богослова виконані в техніці лиття, а хрест і основа середника — карбовані.

На фігурних наріжниках (8,8x7,7 см) припаяні круглі литі погрудні зображення чотирьох апостолів. Подібні литі апостоли простежуються на оправах із м. Тисмениця 1913 р. та із с. Клубівці кін. XIX ст. У сюжетних композиціях відчувається майстерність пластичного вирішення. На дошці викарбовано короновану Богородицю з немовлям на руках. Одяг святих декорований круглими насічками різних розмірів, що є характерними для

мистецтва Гуцульщини. Під зображенням Марії знаходиться прямокутна вигравірована табличка з текстом. Ймовірно, що ця оправа була виготовлена за наказом Ekataryna Meluucrucrka, ювеліром W. Lewickym для храму Petra Horcruka, року 1862 (рис. 2).

Захоплює своєю простотою і вишуканістю оправа до Євангелія, що зберігається в церкві Покрови Пресвятої Богородиці в с. Терновиця Тисменицького району, датується 1924 р. і видана в друкарні Ставропігійського інституту (рис. 3).

Цікава за своєю стилістикою і вирізняється інша оправа (рис. 4), яка зберігається в цій же церкві. Вона зроблена окремо від книги, а кріпиться до Євангелія за допомогою заклепок. У цій оправі дуже цікаві пуклі. Вони складаються, як і ціла оправа, з декількох шарів металу, що кріпляться один до одного на заклепки. За своєю формою пуклі нагадують увігнуті ромби, які не спостерігаються більше на інших досліджуваних оправах.

Заслугує особливої уваги Євангеліє із церкви Успіння Пресвятої Богородиці із с. Братишів Тлумацького р-ну (рис. 5), що було подарунком угорського посла й приблизно належала до XIX ст. На овальному середнику зображено сюжет «Воскресіння», а над ним — сюжет «Всевидяче Око». У ньому більше схоластичної абстракції, ніж містицизму, іконографічна мова цього символу дуже проста. На наріжниках металеві пластини знаходяться рослинні композиції, які складаються з різноманітних акантових завитків. Простір між орнаментальними композиціями заповнений решітчастими орнаментальними смугами, які надають оправі цілісності. На середнику нижньої дошки зображено хрест, на якому лежить терновий вінок, обгорнутий хмарами. На наріжниках переплітаються акантові листки, утворюючи орнаментальні композиції, у центрі яких знаходяться пуклі. Простір між наріжниками і середником заповнений тисненням рослинним орнаментом на шкірі.

Отже, на основі металевих оправ до Євангелія дослі-

джено сюжетні середники, наріжники й інші складові частини оправ, зроблено детальний опис традиційних сакральних іконографічних композицій, виявлено невідомі імена майстрів-ювелірів. Досліджений матеріал слугуватиме цінним матеріалом як для узагальнених наукових праць, так і для практичних розробок у металірстві.

### **Список використаних джерел**

1. Гальченко О. М. Оправа східнослов'янських рукописних книг та стародруків в Україні: історія, структура, опис. НАН України. Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Ін-т рукопису. Київ, 2005. 375 с.
2. Гальченко О. М. Сюжет «Розп'яття» на сюжетних середниках українських тиснених оправ XVI–XVIII ст. та уніфікація описання для баз даних. Музейные библиотеки в современном обществе. Книжный переплет: проблемы изучения: матеріали науково-практичної конференції (Москва, 8–10 квітня 2014 р.)с.
3. Запаско Я. П., Мацюк О.Я. Львівські стародруки. Львів., 1983.
4. Запаско Я. П. Використання народного орнаменту в оформленні українських рукописних книг кінця XVI — першої половини XVIII ст.: матеріали з етнографії та художнього промислу. Київ, 1956. С.32— 46.
5. Зінченко С.В. Історіографія та проблеми каталогізації давніх оправ книг. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16149/11-Zinchenko.pdf?sequence=1>
6. Зінченко С. Унікальний вид інтролігаторства (іконопис на українських книжкових оправах). Рукописна та книжкова спадщина України: Археографічне дослідження унікальних архівних та бібліотечних фондів. Київ, 1998. Вип. 4. С. 113–118.
7. Логвин Г. Н. З глубин. Давня книжкова мініатюра XI— XVIII ст. Київ, 1974. 58 с.
8. Попенюк В.М. Стилістика металевих оправ до Євангелія: історичний аспект. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів, 2017. № 33. С. 32-42.
9. Огієнко О. Історія українського друкарства /Упоряд., авт. іст. бюгр. нарису та приміт. М. С. Тимошик. Київ: Либідь, 1944. 448 с.



Рис. 1



Рис. 2

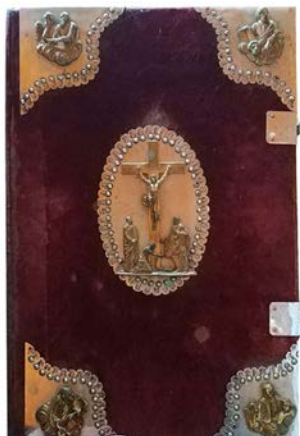


Рис. 3

Рис. 1. Євангеліє, с. Гостів Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл. Церква св. Юрія Переможця, 1862 р.

Рис. 2. Нижня дошка Євангелія, металева пластина із написом.

Рис. 3. Євангеліє, с. Терновиця Тисменицького р-ну Івано-Франківської обл. Церква Покрови Пресвятої Богородиці, 1924 р.



Рис. 4



Рис. 5

Рис. 4. Євангеліє, с. Терновиця Тисменицького р-ну Івано-Франківської обл. Церква Покрови Пресвятої Богородиці, 1924 р.

Рис. 5. Євангеліє, с. Братишів Тлумацького р-ну Івано-Франківської обл. Церква Успіння Пресвятої Богородиці, 1862 р.



Наукове видання

Проблеми декоративного мистецтва Гуцульщини: традиції та сучасність: збірник тез доповідей студентської науково-практичної конференції. Косів: КІПДМ ЛНАМ, 2020. 85 с.

ISSN 0236 — 4832

Коректори:

Жанна Т У Р Я Н С Ь К А  
Людмила К О З А Р

Комп'ютерна верстка:

Юрій П О Р О Х

*Редакція залишає за собою право  
редагувати та скорочувати матеріали.  
Відповідальність за достовірність інформації несе автор.  
Думка редакції може не збігатися з думкою автора.*

Підписано до друку «11» грудня 2020р.  
Формат 14,8x21/43. Гарнітура Century Gothic.  
Папір Папір ксероксний А4, 80г/м<sup>2</sup>. Друк лазерний.  
Наклад 5 прим.  
вул. Міцкевича, 2, м. Косів, 78601  
тел. (03478) 2-12-60; факс: (03478) 2-12-60

www.kipdm.com  
kdipdm@gmail.com conference.kdipdm@gmail.com