

солом'яний чотирихилий, гребінь і роги викладені стріхачами, стріха двоступенева. Гребінь прикладений певзенями. Цікаво, що на горішці хати влаштовано вишки для курей. Для того на фасадній стороні на куті, збоку сіней, в підсобійці зроблено отвір, до нього приставлено драбинку, по якій ходили кури, там і неслись.

В цьому ж дворі є господарський невеликий бідняцький будиночок (7 × 4 м). В ньому розміщено стодолу (4 м), звичайно, з одним запллям і різниця від хліва лише в тому, що немає стелі. Дах солом'яний, подібний до інших, про які уже говорилося.

В господарстві Стасишина Павла Тимофійовича (1904 р. н.) в одному будинку є п'ять хлівів у ряд, правда, один хлів, середній, раніше був повіткою, що трапляється рідко. Повітки в більшості будувались з причілка. Каркас будинку дерев'яний, стовпи на каміннях, стіни дитьовані і вальковані. В лівій частині (два хліви) будинок вузьчий, ніж у правій на 80 см, але в частині даху з'єднано як одне ціле, хоч перелом помітний. Дах солом'яний чотирихилий. В цьому господарстві є ще один господарський будинок, в якому розміщено стодолу з одним засторонком і січкарнею. Дах цього будинку солом'яний стрімкий чотирихилий з гребенем, роги багатоступеневі, вироблені з стріхачів.

Тернопіль

Венедикт ЛАВРЕНЮК

<sup>1</sup> 29 червня 1985 р., субота. Село Колодне Збаразького району. Склад експедиції: Жолтовський П. М., доктор мистецтвознавства, Лавренюк В. А., директор Тернопільського обласного краєзнавчого музею; Тарноруда О. П., старший науковий працівник цього музею. Присутня працівниця сільської Ради Сисак М. К.

<sup>2</sup> 8 липня 1985 р., понеділок. Село Черняхівці Збаразького району. Склад експедиції: Жолтовський П. М., Лавренюк В. А., Тарноруда О. П.

<sup>3</sup> 12 липня 1985 р. Село Лучка Тернопільського району. Склад експедиції: Жолтовський П. М., Лавренюк В. А., Бучик М. І., старший науковий працівник Тернопільського краєзнавчого музею.

<sup>4</sup> 4 серпня 1985 р., неділя. Село Романівка Тербовлянського району. Склад експедиції: Лавренюк В. А., Тарноруда О. П.

### УКРАЇНСЬКЕ ХУДОЖНЄ СКЛО XVIII століття

Розквіт художнього скла на Україні припадає на кінець XVII і XVIII століття, що був викликаний великим попитом на скляну продукцію. Склотяри підвищували якості скломаси, удосконалювали форми посуду та розширювали його асортимент, впроваджували різноманітні техніки художнього оздоблення. Гутна справа, хоча і була певною мірою відокремлена від суміжних видів художніх ремесел, виходячи із специфіки процесу виготовлення, але, існуючи в час панування стилю бароко, не могла не втілити його риси, зокрема у формотворення, а найбільше в орнаментуку. На українському ґрунті типові барокові риси скляного посуду Західної Європи і Росії зазнали суттєвої трансформації (в поєднанні з народною стилістикою, традиційністю та певною консервативністю місцевих естетичних вподобань), що сприяв виникненню досить своєрідного, самобутнього скла.

На відміну від Росії та Західної Європи, де типовою бароковою формою скляного посуду були бакал і кубок, в Україні — пляшка-штоф, збережені в музейних збірках і архівних матеріалах. В Україні штофи використовували в панському, козаському, селянському побуті. За технікою виготовлення вони гутні. Первісна їх форма — призма з квадратною або прямокутною основою. Їхня варіантність форм досить обмежена. Можна визначити декілька основних типів, різних щодо пропорцій та розмірів. На Чернігівщині, Київщині, Волині домінували штофи у



*Штоф. Чернігівщина.  
Кольорове скло видуте, 1796.  
Ротис емаллю.*

вигляді високої призми з основою наближеною до квадрата і підкресленою вертикальною формою. Кожен виріб виготовляли ручним способом, і, як унікальний витвір, мав трохи асиметричні грані, ледь помітну відмінність у товщині стінок. Штофи відрізнялися лешо розмірами, але пропорційні відношення частин були майже незмінними. Вироби західних земель мають більш видовжений прямокутник в основі. Під впливом стилю бароко українські штофи набули лешо складнішої форми: кути зрізувались, утворюючи восьмикутник, висота зменшувалася. Вони мали більш приземкуватий вигляд.

Колористичну гаму штофів, як і всього старого українського скла, створювали як освітлені, так і відповідно забарвлені маси, зокрема, так звані кольори білої і зеленої води, золотисто-жовтий і жовто-зелений, бузкові відтінки та блакитний. Давні кольори не були різноманітні, але приваблюють своєю особливою красою. Їм не властивий чистий тон. Все варіювалось на нюансі кольору, що надавало виробу певної м'якості.

М. Біляшівський, один з перших дослідників українського гутного скла, звертав увагу саме на його внутрішню та зовнішню гармонійність: "...взьмем вироби

XVIII-го віку (мається на увазі гутне скло) — усюди бачимо чи гарну лінію форми, чи справжню оздобу: поруч з практичною метою завше йде бажання краси"<sup>1</sup>.

Форма штофів виявилася зручною щодо оздоблення. Вона обумовлювала художнє оформлення за композиційним принципом, наближеним до декорування хат та скринь. Кожна грань виробу трактувалася самостійно. Одна з широких площин була головною. Вузькі грані прикрашались окремими елементами основної композиції. Орнаментація штофів ґрунтувалася на архітектонічності форми та орієнтувалася на центричну побудову композиції, притаманну багатьом видам народного мистецтва. Штофи оздоблювали емалевим або олійним розписом, а також декорували техніками, що набули якісно нового значення в часи бароко — гравірування та гранування. Показово, що в оздобленні українського скла ці техніки практично ніколи не поєднувалися в одному виробі.

Штофи з олійним розписом були популярними у XVIII ст. завдяки невисокій вартості. Але техніка розпису скляного посуду не сприяла збереженню, тому і виробів зберігалася відносно мало. Головним мотивом орнаментації була велика квітка. Кожну малювали окремо і трактували площинно. Вони заповнювали усю поверхню штофа, плавно переходячи одна в одну. Вільне заповнення розписом усіх площин виробу наближалася до килимового принципу трактування композиції. Олійному розпису на склі властивий яскравий і насичений колорит.

Хоча олійний розпис на скляному посуді XVIII ст. був популярним, але панував — емалевий. Для нього, переважно, використовували штофи зеленого скла. Кольорове тло краще підкреслювало малюнок на кожній грані. Водночас, розпис приховував технологічні недоліки скломаси. Непрозорі емалеві фарби для розпису на склі мали обмежену кольорову гаму: білу, жовту, зелену, коричнево-червону, синю та чорну.



*Штоф. XVIII – поч. XIX ст.  
Кольорове скло видуване.  
Розпис білою емаллю.*



*Штоф. XVIII – поч. XIX ст.  
Безбарвне скло видуване.  
Розпис емаллю.*

В композиційних схемах декорування штофів домінував складний за формою рослинний орнамент. Головним елементом виступала квітуча гілка. В окремій групі виробів орнаментацию трактували схематично-умовно. Водночас, в іншій простежується більша натуралістичність декоративних форм, що тягнє до стримано-графічної манери. Ще в одній декорування таке бурхливо-динамічне, що гілка з надмірно великою квіткою стає гнучкою. Збільшення розміру квітки органічно узгоджувалося з прихильністю барокового мистецтва до пишних, великих форм. Неспокійно-імпульсивний ритм подібних композицій, хоча б на рівні емоційного впливу, наближав їх до загального стилю епохи бароко.

При розмаїтті манер декорування простежується єдина спільна композиційна структура — тобто підкреслювалось потрійне розчленування по вертикалі. Це дає підстави припустити, що коріння зображення квітучої гілки йдуть від поняття “древа життя”, що засноване на тріаді існування світу, землі, людини. Відповідні зображення цілі чи часткові є однією з головних тем в оздобленні хатнього начиння — посуду, керамічних виробів, меблів, рушників тощо<sup>2</sup>. Давність цієї композиційної схеми не викликає сумніву. Але поняття “древа життя” — основа світогляду праслов’ян і слов’ян втратило свій первісний зміст та збереглося в народній генетичній пам’яті в досить трансформованому вигляді, як суто декоративний елемент. Саме таким його відтворили в українському скляному посуді XVIII ст. Варто відзначити, що мотив квітучої гілки був поширений і в гравірованому склі.

Серед штофів, розписаних емаллями, зустрічається зображення журавля. Символічне значення даного мотиву, як алегорії справедливості й довголіття, що не зазнало змін від китайської до середземноморської культур. Можна навести, як приклад, два майже ідентичних штофи із

зображенням журавля, датованих 1796 роком (ДМУНДМ та Державний музей кераміки і “Усадьби Кусково XVIII ст.” м. Москва). Скупа графічна манера розпису штофів, за визначенням О. Тищенко<sup>3</sup>, характерна для Чернігівщини, трактування площини наближені до ічнянських кахлів. Принцип оздоблення кожної грані штофа йде від композиційної побудови окремої кахлі. Дата на них теж дає підстави припустити, що вони виконані на Чернігівщині. У 1796 році була створена Маторосійська губернія з адміністративним центром у Чернігові.

Серед розписних штофів є декілька дуже рідкісних зразків, яким властивий портретний живопис та геральдичні мотиви. Іноді поміж малюнками розміщені написи.

Окрему групу складає посуд з прозорого скла, розписаний білою емаллю. Ця манера досить стримана, суха, лінія стає більш тонкою. Такий розпис наближався за характером малюнка до гравірування, та, можливо, імітував його.

Гравірований скляний посуд був менш поширеним, ніж розписний, через високі ціни. Його використовували, переважно, у панському побуті. Для гравірування використовували скло безбарвне, якомога вищого гатунку. Гравірували посуд за допомогою мідного коліщатка. Завдяки цій техніці створювався матовий, неначе оксамитовий малюнок, що контрастував з поліском скла. Гравірований малюнок, як і всі народні витвори, визначався не точно-геометричною, але живою лінією.

В гравіруванні українського скла значне місце посідають геральдичні мотиви. Тенденція гравірування на скляному посуді гербів, символів, алегорій, запозичена із Західної Європи, в українському гутному склі зазнала багато змін. Поряд з геральдичними мотивами, майже завжди зустрічаються характерні для місцевого скла рослинні орнаменти. Шляхетські й поміщицькі герби оточували масивні картуши. Але цей композиційний елемент, поширений у загальноєвропейському мистецтві бароко, в українському склі досить трансформувался, і скоріше нагадував багатопелюсткову квітку. Український посуд, гравірований геральдичними мотивами, можна умовно поділити на дві групи. До першої належать зображення, в яких роль геральдичного мотиву домінувала в загальній композиції. Ці предмети виготовляли на замовлення та мали символічне значення — вироби “із змістом”. Геральдичні мотиви на різноманітних цехових і шляхетських кубках та штофах гравірувались за зразками, переважно міськими ремісниками. Друга група є значно меншою за кількістю, але більш самобутньою. Це штофи, де геральдичний мотив — часто двоголовий орел, використовувався як декоративний елемент. Трактування композиції цих виробів наближалось до системи емалевого розпису і за характером опорядження ближче до народних смаків. Посуд цієї групи, мабуть, гравірувався безпосередньо на гутах.

Невелику групу складають штофи з награвірованими хрестами, які були головним елементом композиції. Простір поміж основних осей хреста заповнювали орнаментом, хвилястими стрічками, що нагадували мотив “хрест у сяйві”. Аналогії до зображень хрестів на старих штофах можна знайти в хрестах української церкви XVII—XVIII ст. та косівських декоративних мисках. Заслуга українських граверів по склу в тому, що вони, використовуючи мотив “хрест у сяйві”, запозичений з інших видів мистецтв, зуміли його стилізувати і органічно ввести у скляний посуд.

Досить рідко на Україні для декорування скляного посуду використовували техніку гранування або різьблення. Пояснюється це тим, що потрібна була відповідної якості скломаса — “твікришталь” або “кришталь”. А як відомо, кришталеве виробництво в Україні було недостатньо розвинуто. Збереглося кілька штофів, що майже суцільно вкриті гранованим орнаментом. Декор складався з двох головних елементів — “ямок” і “овальчиків”. Використовуючи прості геометричні форми

майстри гранувати своєрідні орнаменти з квіток без стеблин, типу соняшника або ромашки. Мотив крупних квіток нагадував виробу розматовані олійними фарбами. Але грановані квітки на криштатових “штофах до столу” розмішувались точно по вертикалі й були підкреслено чіткі за ритмом.

Майстри, які прикрашали штофи розписом, гравіруванням чи грануванням, розробляючи головну схему композиції, нерідко підкреслювали форму виробу та його гранчастість. Рамена та ребра штофів підкреслювали кольоровими лініями, невеличкими ямками, рисками, овалами або пізніше “герлянками”, які трактували стилізовано. Іноді основну декоративну композицію виробу підкреслювали лініями, стрічками зверху та знизу. Цей декоративний прийом брав початок від композиційних систем, розроблених у народному мистецтві.

Велику групу українського скляного посуду XVIII ст. складає фігурний для зберігання рідини. За типологією форми це одна з найбільш декоративних груп. Ідея моделювання фігурного посуду йде з часів стародавнього Єгипту та Китаю, крито-микенської культури та ін. У середньовічній Європі побутував фігурний — водолі-акваманти. В Україні скляний фігурний посуд мав вигляд баранів, кабанів, коней, качок, але найбільш поширеними та найбільш улюбленими були пляшки-ведмеді. Вони були популярними серед різних верств тодішнього суспільства. Стародавній вислів “бороти ведмеда”, означав наливати з пляшки у формі ведмеда.

Природа культу ведмеда має досить сталі форми як на Сході, так і Заході, де він є одним з головних героїв тваринного епосу. Існує багато свідчень, що вказують на архаїчність міфопоетичних уявлень про ведмеда та пов'язаних з ним культом. З часом форми поклоніння ведмедю-пращуру людини, ведмедю-оберегу змінювалися, а також і сама суть образу. На українських землях поклоніння ведмедю сягає часів ще праслов'янських культур<sup>4</sup>. Український фольклор багатий на приказки, прислів'я, пісні, присвячені цьому персонажу. Можна навести такі приклади: “Медвізь пиво варить”. “У ведмеда десять пісень і всі про мед”<sup>5</sup>, в яких ледь-ледь простежується зв'язок з давніми ритуалами.

Усна народна творчість була лише складовою частиною досить розвинутого комплексу народної обрядовості, пов'язана з цим звірем. В Україні ще в XIX ст. зберігалось повір'я, що природі ведмеда властиво відвертати злі сили та приносити у дім щастя. Цьому образу властива шлюбна символіка, плодючості, й тому цей персонаж у природному чи ігровому варіанті був невід'ємним атрибутом весільних свят. Також була поширена думка, що Господь обернув мірошника у ведмеда. Антропоморфний його характер позначився і на образотворчих формах (майже завжди він зображався на двох лапах). Хоча, шкливо, що незважаючи на популярність образу ведмеда та його поширення у фольклорі, образотворчі й пластичні форми цього персонажу були слабо розвинуті (зображень ведмеда в українському народному мистецтві дуже мало).

Тим більш яскравим стає явище: скляні пляшки-ведмеді, що широко побутували на Україні у XVIII ст. Їх можна розглядати як трансформований відгомін прадавньої традиції. Про призначення цього посуду писав М. Біляшівський: “Служила вона не для щоденного ужитку, а подавалась на святах, на весіллях і т. д. з більш смачним питвом — наливками та настоянками, а то і з вином. Ще й тепер селяне, що мешкають поблизу гут, замовляють старим гутникам, як трапиться у кого весілля, ведмедиків для нативки — на базарі вже їх не достанеш”<sup>6</sup>.

Композиційна структура пляшок ведмедів досить стала. До вихідної форми ведмедика, циліндричної пляшки, використовуючи технічний прийом “продув”, додавались голова, лапи, хвіст. Кожен гутний ведмедик був справжнім художнім витвором і демонстрував майстерність склотувів. У формотворенні пляшок-ведмедів майстри відштовхувались від життєвих спостережень, однак, не копіювати “реальний праобраз”, а



*Штоф. XVIII ст.  
Безбарвне скло видуте.  
Гравіювання.*

як це має місце в декоративному мистецтві, видозмінювати форму, даючи їй фольклорне тлумачення, враховуючи функцію виробу та специфіку матеріалу. При цьому відбирали найсуттєвіше: його постать впізнавалась безпомилково. Гутники підкреслювали кремезність, незграбність звіра, що створювалось за допомогою свідомої непропорційності форм. Образному звучанню ведмедиків були надані риси доброзичливості, привітності. Підсилювали образне забарвлення та пластику об'єму додатковими декоративними засобами: ліпленням та розписом. Ліпні візерунки широко прикрашали пляшки-ведмеді. Декоративні стрічки та смуги накладалися вздовж лап, навколо туба, на спині та голові ведмеда. Інколи наліпи були іншого кольору ніж основна форма.

Збереглося небагато пляшок-ведмедів прикрашених олійними фарбами, де намальовані квіти суцільно вкривали ведмедика. З точки зору цілісності форми, розпис, звичайно, руйнував її. Але виходячи з народної естетики, якій притаманна любов до

яскравих кольорів та яскравих форм (розпис дерев'яної скульптури), подібний декоративний засіб розглядався, як спроба створити враження оточуючого середовища, та як нарядне "вбрання" до оголеної форми.

Слід підкреслити, що утилітарність, декоративність, змістовність пляшок-ведмедів були підпорядковані одна одній, і саме це й зробило їх справжніми творами мистецтва. Водночас, їхня внутрішня монументальність, образність, декоративність узгоджувалася з основними постулатами барокового мистецтва. Показово, що ведмедики різняться між собою за формою, розміром, пропорціями, кольором, прийомами декорування. Можна відмітити, що цілі групи виробів тяжіють до форми пляшки, тоді як в інших перевага надавалась скульптурному трактуванню образу ведмеда. Але головне, що при усьому розмаїтті цього посуду, композиційна схема залишалась незмінною. Це дає підстави стверджувати, що окрім того, що пляшки-ведмеді поєднували в собі утилітарні та декоративні якості, були прикрасою інтер'єрів, вони зберігали за собою сакральний зміст. В радянський період майстри-склодуви неодноразово повертались до цього образу, але коли система ритуальних уявлень не мала ніякого сенсу, бачимо вже зовсім інших ведмедиків, як приклад дрібної пластики, позбавленої функціональності та змісту.

Під впливом зразків з українських гут пляшки-ведмеді з'явилися і в Росії (на "черкаський манер"). Але вони зазнали ряд значних змін. По-перше, вони були позбавлені чіткого композиційного канону, а по-друге — трактування пластичного образу вирішувалось без декоративного ліплення та розпису.

Є всі підстави стверджувати, що українські пляшки-ведмеді мали локальні риси. Особливість цього посуду, як зазначалося вище, розкрилася в наївному тлумаченні образу, пластичності форми, що була не лише прикрасою, а його суттю. Слід відзначити, що зовнішні впливи на формотворення, прийоми та мотиви декорування, не позбавили українське гутне скло національної самобутності.

Бароко, як мистецький стиль епохи, був своєрідно інтерпретований майстрами склообами, поєднавши його з стародавньою традицією. Українські майстри виробили свій стиль, що позначився на традиційності композиційної побудови, колористиці, стійкості введення окремих мотивів та їх площинному трактуванні. У декоруванні посуду домінував

рослинний орнамент, мотиви якого були запозичені з інших видів декоративного мистецтва, та вмiло трансформованi залежно вiд специфики матерiалу. Прихильнiсть до анiмалiстичних мотивiв, як одна з характерних рис народного мистецтва, виявилася в поширеннi фiгурного посуду. Створення цього типу посуду, поки скло ще “живе”, було цiлком природно для українських гутникiв, якi використовували технiку “вiльного” видування.

Київ

Олена СЕРДЮКОВА

- <sup>1</sup> Біляшевський М. Старе українське скло // Сяво. — К., 1913. — № 5–6. — С. 141.
- <sup>2</sup> Див.: Топоров В. “Світлове дерево”: універсальний образ міфопоетичної свідомості // Всесвіт. — 1977. — № 6. — С. 178.
- <sup>3</sup> Див.: Тищенко О. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.) — К., 1992. — С. 169.
- <sup>4</sup> Див.: Рыбаков Б. Язычество древней Руси. — М., 1988. — С. 155–163.
- <sup>5</sup> Прислів'я та приказки: Природна, господарська діяльність людини / Упоряд. М. Пазяк. — К., 1989. — С. 198.
- <sup>6</sup> Біляшевський М. Старе українське скло. — С. 141.

### МИТЕЦЬ ІЗ СЕЛА ЗОЛОТОНОШКИ

Іван Лисенко — народний художник, колекціонер. Близько двохсот живописних полотен, унікальна колекція картин самодіяльних художників, багата етнографічна збірка — з таким доробком прийшов майстер до свого 75-ліття.

Народився він у шевченківському краї, в селі Золотоношка, де жили його діди-прадіди козацького роду (прадід Івана належав до Гетьмязівської сотні Переяславського полку, а дід “вмів робити все: від веретена до воза і хати, вітряка навіть змайстрував”).

До війни закінчив сім класів, далі — колгосп, армія. Замолоду став культпрацівником (сільська бібліотека, будинок культури, музей історії села, краєзнавчий музей), потім — війна, культосвітній технікум, інститут культури... Та попри все — нестримний потяг до малювання. Юнаком відчув потребу творчого самовияву.

Поштовхом до малювання став епізод, коли під час мобілізації Іван на шматку органічного скла намалював олією три квітки. “Матері моїй здалося, що це я намалював усіх трьох її дітей. Вона зраділа. Це був 1947 рік”. А через три роки завідуючий районним клубом вирішив влаштувати виставку місцевих художників — так з'явилася перша живописна картина Івана Лисенка “Поле край села”.

Професійної художньої освіти здобути не вдалося. Самотужки доводилося доходити до всього. “Хто мене вчив малювати?” — “Кобзар” Шевченка... В інституті жодної лекції з живопису чомусь не почув... Моя душа і любов до мого знедоленого народу — ось і вся моя наука”.

Своєрідне сприйняття світу художником виявляється в його творах. Картина “Апостол правди і свободи” (1981 р.) наводить нас на роздуми про долю України. На тлі символічного “дерева життя” постає величний образ Тараса Шевченка. Розірвавши міцні пута, із запаленою свічкою і книгою в руках, світлом високого духу й словом великого таланту, він осягає шлях до нового життя, звертається до “мертвих, і живих, і ненароджених земляків своїх...” За спиною Кобзаря, у піднебессі, гуртуються сонми героїчних постатей України — князів, гетьманів, митрополитів і мислителів. Великий пророк начебто поєднує собою два світи — земний і небесний, а райдуга над ним у надхмар'ї вбачається знаком Божого благословення і Покрови.