

округлобокi, а простi миски без декору або з розписом у технiцi описки майже завжди округлобокi.

²⁶ У деяких мисках, що походять з поки що не встановленого осередку Полтавщини, також наявний жолобок, однак злам стiнок миски пiд ним не такий рiзкий, як в Опiшному (Нацiональний музей-заповiдник українського гончарства в Опiшному, iнв. № К-14407, К-14435).

²⁷ Див., зокрема: *Лащук Ю.* Українське гончарство – феномен народного мистецтва слов'янського свiту // Українське гончарство: Нацiональний культурологiчний щорiчник / Науковий збiрник за минулi лiта. – К.; Опiшне, 1993. – Кн. 1. – С. 373.

²⁸ *Лащук Ю.* Керамiка // Нариси з iсторiї українського декоративно-прикладного мистецтва. – Л., 1969. – С. 44; *Лащук Ю.* Українське гончарство... – С. 375.

²⁹ До схiдно-подiльської зони Ю. Лащук вiдносить Вiнницьку область, сумiжнi райони Черкаської, Кiровоградської та Одеської областей. Див.: *Лащук Ю.* Украинская народная керамика XIX–XX ст.: Автореф. дисс. ... д-ра искусств. – К., 1976. – С. 16.

³⁰ Про назви мотивiв подiльської керамiки див.: *Спаська Є.* Орнамент бубнiвського посуду // Матерiали до етнологiї. – К., 1929. – Вип. II. – С. 201–223; *Геппенер Н.* Жерденiвськi гончарi. – К., 1928; *Лащук Ю.* Українськi гончарi. – К., 1968; *Селiвачов М.* Лексикон української орнаментики (iконографiя, номiнацiя, стилiстика, типологiя) – К., 2005.

³¹ Див.: *Адамович А.* Гончарськi миски с. Бубнiвки. – Кам'янець-Подiльський, 1925; *Спаська Є.* Орнамент бубнiвського посуду. – С. 201–223; *Шульгiна Л.* Гончарство в с. Бубнiвцi на Подiллі // Матерiали до етнологiї. – К., 1929. – Вип. II. – С. 111–190; *Мельничук Л., Мельничук I., Вдовцов М.* Бубнiвська керамiка. – Бубнiвка, 1999; *Мельничук Л.* Гончарство нашого краю: Минуле i сьогодення // Народне мистецтво. – 2002. – № 3, 4. – С. 26–30.

³² Див.: *Геппенер Н.* Жерденiвськi гончарi. – К., 1928. А

³³ Подiбний мотив характерний також для осередкiв територiї сучасної Черкаської області, вироби яких стилiстично тяжiють до Подiлля, зокрема, це Громи Уманського району та Паланочка Манькiвського району.

³⁴ Знаходиться в експозицiї Музею українського народного декоративного мистецтва.

³⁵ «Мита хата» – це хата рублена з дерева й небiлена всерединi (найчастiше з дубовими) стiнами, якi, замисть побiлки, щороку «миються» i з часом отримують приємний брунатно-вохристий вiдтiнок. Подiбну хату авторка в 1980-х – на початку 1990-х рокiв бачила в Опiшному на кутку Яри. Кiлька рокiв тому ця хата, на жаль, розвалилася.

Юлія Смолій

МАЛЬОВАНІ ПЕЧІ КАТЕРИНОСЛАВЩИНИ 1910-х РОКІВ

Одним iз яскравих явищ народного мистецтва Катеринославщини першої трети ХХ ст. є хатне малювання, зафiксоване майже в п'ятдесяти осередках, розташованих на лiвобережжi та правобережжi Днiпра¹. Мальована орнаментика (здебiльшого рослинного характеру) прикрашала екстер'ери та iнтер'ери хат, екстер'ери господарських будiвель. Це найповнiший ансамбль, але вiн траплявся нечасто. Факт звернення до певного способу декорування (малювання, кольорування, пластики), мiра й характер його застосування, питома вага в загальному художньо-композицiйному рiшеннi були зумовленi кiлькама факторами – локальною традицiєю, естетичними смаками й уподобаннями господарiв оселi й навиць сезонними й клiматичними особливостями. Так, навиць у селах, де хатнi розписи були традицiйними, iх не робили пiд час жнив або за погiршення погоди².

У загальному ансамблi малювання основну увагу придiляли iнтер'еру хати, в якому доминантою була пiч. Євгенiя Берченко, дослiджуючи селянськi стiнописи Катеринославщини 1920-х рокiв, вiдзначала: «Улюблена архiтектурна частина, що її розма-

львуюють майже по всіх хатах і Криворізької, й Катеринославської округ, – це піч, саме комін. На розмалювання коміна звертають чимало уваги, і часто в хаті розмальовано тільки комін, і нема такої мальованої хати, де б не було вквітчано комін»³. Утім, були й винятки, коли піч лишалася немальованою, хоча в хаті траплялися розписи. Таке відбувалося, по-перше, якщо локальна традиція осередку вже згасала, піч білили й більше не квітчали, а інші взірці малювання «доживали свого віку», а по-друге, якщо за локальною традицією (або ж за бажанням господині) піч декорували тільки кольором (підведенням, розфарбуванням), а значення мальованого акценту набували розміщені на стінах *килимки, шпалери, букети, вензели* тощо⁴. Проте це були поодинокі випадки: зазвичай основним елементом малювання інтер'єру була все ж таки піч.

Мальовані печі Катеринославщини, природно, не збереглися. Інформацію про їхню архітектоніку й декор дають матеріали збирачів, які працювали впродовж 1910–1920-х років (замальовки й фотографії печей, копії фрагментів стінописного декору – кальки й замальовки), і твори сільських майстринь (малюнки пічних коминів та оригінальні взірці малювання на папері – мальовки, стьожки). Ще донедавна повна архітектоніка печей була візуально відома лише за взірцями 1920-х років, відтвореними в низці інтер'єрних фотографій, вміщених у публікаціях Є. Берченко. Більш ранні взірці було фрагментарно зафіксовано в замальовках Євгенії Евенбах (пічні комини), що не давало об'єктивної картини. Віднайдений альбом замальовок Миколи Валукінського, що вміщує зображення декількох печей⁵, дозволив нам детальніше розглянути й охарактеризувати мальовані печі лівобережної Катеринославщини 1910-х років⁶, але поза увагою лишилися матеріали з правобережжя.

Отже, мета цієї статті – проаналізувати й увести в широкий науковий обіг матеріали дослідження мальованих печей лівобережної та правобережної Катеринославщини 1910-х років. Джерела дослідження – літературні й архівні матеріали, замальовки збирачів-художників М. Валукінського та Є. Евенбах, що зберігаються в Національному Музеї українського народного декоративного мистецтва й Дніпропетровському національному історичному музеї⁷.

В українських селах Катеринославщини побутувало три різновиди печей – варисті печі, груби й кабиці. Якщо визначити їх за функціями, то варисті печі використовували для приготування їжі (зокрема й для випікання хліба) та опалення приміщення, груби – для опалення, кабиці – для приготування їжі. Слід зауважити, що в народній лексиці Катеринославщини термін «кабиця» («кабичка») вживався широко й означав пристрій для приготування їжі, розташований будь-де: у хаті, у сінях, у літньому приміщенні, надворі, у бурдюзі (землянці), у степу, на порогах тощо⁸.

Малюванням, підведенням, розфарбуванням, пластичними оздобами декорували варисті печі й груби; підведенням і розфарбуванням – кабиці, хоча існують відомості, що в 1920-ті роки на території Павлоградського повіту (тодішнього Межевського р-ну) «пакельно-шпалерним орнаментом» прикрашали кабиці, печі, сіни⁹. Упродовж 1910-х років було зафіксовано лише мальовані варисті печі.

Відповідно до етнографічної класифікації за формою димозабірною пристрою (комина, шиї, цівки), розташованого над припічком, українські варисті печі поділяють на три типи: лівобережний, правобережний, лемківський¹⁰. «Стінки комина печі лівобережного типу були поставлені на припічок урівень з ним, так що припічок мав вигляд заглибленої площадки. Правобережна піч мала комин у формі зрізаної піраміди – у вигляді вільно нависаючого або спертого на стовпчики коша. Лемківська піч, крім своєї орієнтації отвору на причілкову стіну, мала комин у формі Г-подібної труби, коротка частина якої нависала над припічком, а подовжена з'єднувалась із стіною сіней, де був отвір для виводу диму в сіни»¹¹.

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

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

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

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

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

Збирання взірців хатнього малювання Катеринославщини розпочалося влітку 1911 року, коли за завданням Дмитра Яворницького, директора Катеринославського обласного музею, Є. Евенбах¹² обстежила правобережні села Мишурин Ріг, Нові Кайдаки, Лоцманську Кам'янку. Вона продовжила роботу влітку 1913 року в селах лівобережного Новомосковського повіту – найбільш «українського», за висловом етнографа Василя Бабенка, який 1905 року писав: «А, втім, скільки було й ще по-

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

Улітку 1914 року взірці народного мистецтва Катеринославщини збирав для Київського художньо-промислового та наукового музею М. Валукінський¹⁴. Він зафіксував мальовані печі в селах Личкове, Котовка, Спаське лівобережного Новомосковського повіту та ще одну піч, немальовану, але прикрашену підведенням та розфарбуванням, у с. Старі Кайдаки (Старий Кайдак, Старий Кодак) правобережного Катеринославського повіту.

За загальною композицією печі Новомосковського повіту, замальовані М. Валукінським, можна поділити на дві групи – печі без прибудованих об'ємів (так звані «прості» печі) і печі з боковим запічком. Печі першої групи – прямокутні в плані, симетричні відносно основної осі склепіння, візуально чітко поділяються на високу передню частину та нижчу задню, де влаштовували лежанку. У печах другої групи до основного об'єму прибудовано боковий запічок¹⁵, розташований або по лінії переднього фасаду печі, або, частіше, дещо глибше, ближче до запічної стіни. Боковий запічок композиційно врівноважувався за масами (хоча й не завжди) завдяки збільшенню висоти протилежного бічного фасаду, для чого в задній частині печі прибудовували стінку (грубу), рівну за висотою передньому фасаду.

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

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

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

Елементи пластичного декору (карнизи, пояси, дзеркала, пічурки) різноманітної форми, різного рельєфу й масштабу організують фасадні стіни, створюють акценти, збагачують форму. Так, профільовані й рельєфні пояси, оперізуючи піч, членують і завершують горизонтальні елементи фасадів. Характерним і стабільним для півночі Катеринославщини прийомом є масштабне виділення пояса над прорізом комина, що нагадує декоровані рельєфними кахлями печі Полтавщини, зокрема реконструкцію В. Самойловича за матеріалами Ю. Нельговського. Але основним акцентом пластичного декору є великі дзеркала, які, прориваючи глухі фасадні стіни, полегшують загальну композицію і, різко контрастуючи своїми складними динамічними обрисами, підкреслюють її монументальність. Дзеркала мають характерну для цьо-

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

Принципово загальні композиції пластичного декору печей різняться за кількістю дзеркал та характером їх розташування. Обидві печі з Личкового становлять найпростіший і усталений (класичний) варіант з одним дзеркалом, розміщеним у центрі переднього фасаду комина. Складніший варіант із п'ятьма дзеркалами демонструє піч із Котовки: три великих дзеркала однакового розміру й форми розміщено у верхній частині печі (два – на передньому фасаді, третє – на бічному), два маленьких хрещатих дзеркала – на стінках комина обабіч прорізу.

Загальний характер колористичного декору печей з півночі повіту в цілому зумовлений їх архітектонікою та особливостями пластичного декору. Прийоми традиційні: підводки підкреслюють елементи композиції – комин (горизонталі), дзеркала, пічурки, отвір печі; розфарбування вирізняє припічок і черинь; квіткове малювання заповнює дзеркала або дзеркала й площину переднього фасаду комина. Прикладом найбільш органічної взаємодії пластичного й мальованого декору, коли малювання чітко вкладається у заздалегідь призначені йому місця та підкреслює основні пластичні акценти, є піч із Котовки. Тут у великі дзеркала на передньому фасаді вкомпоновано великі вазони, а в маленькі хрещаті – невеличкі рослинні мотиви, що за контуром перегукуються з формою дзеркал. Печі з Личкового демонструють інший підхід до малювання, коли основною ідеєю є контраст суцільно декорованого комина та білої поверхні інших елементів печі, і відповідно до цього мальований декор набуває певної самостійності. Взірці з альбому М. Валукінського подають два варіанти рішення. У першому – дзеркало зберігає значення загального композиційного акценту: у ньому розміщено вазон, тоді як усю площину фасаду заповнено великою кількістю невеличких, рівномірно розташованих «квіток», а вінцевий карниз підкреслено мальованою «стюжкою». Загалом, як слушно зауважив Б. Бутник-Сіверський, ця композиція має імітаційну природу й нагадує піч, декоровану мальованими кахлями¹⁶. У другому – дзеркало, хоча й виділене підводкою, свою домінуючу роль втрачає: площину переднього фасаду щільно заповнюють три рівнозначних вазони (один у дзеркалі, два – обабіч), отже, малювання розставляє свої, не залежні від пластичного декору акценти.

Архітектурно-художнє рішення печей зі Спаського має інші співвідношення форми й декору. Форма, обумовлена конструктивними особливостями, відрізняється легкістю й елегантністю, а декор майже втрачає зв'язок з її основними елементами, перетворюючись на елемент, що вносить у композицію свій власний ритм і масштаб. В обох печах зі Спаського, як і в печах із Личкового, декорований комин контрастує з білою поверхнею, але цей ефект створюється за допомогою інших прийомів. У загальній композиції декору активно використано принцип оптичних ілюзій – контрасту, іррадіації, виступаючих та відступаючих кольорів, заповненого проміжку. На відміну від традиційних рішень, де дзеркало є осібним акцентом, у печах зі Спаського такого акценту немає. Подвійні хрещаті дзеркала, розташовані рядами на передньому й боковому фасадах комина (три – на передньому, один – на боковому), дроблять і видозмінюють площини, збагачуючи фактуру й створюючи цікаві світлотіньові ефекти. Більш активної ролі набуває й колір, за до-

помогою якого не тільки підкреслюються окремі елементи, а й виокремлюються, протиставляються або членуються самі дзеркала, що надає загальній композиції ще більшої різноманітності й виразності. Головним у композиції є гра фактури й кольору, тоді як квіткове малювання лише віртуозно їх доповнює.

Замальовки, зроблені Є. Евенбах у Петриківці й Шульгівці, відтворюють лише передні фасади коминів, тому загальну композицію печей можна визначити вельми приблизно. З огляду на матеріали Є. Берченко 1920-х років можна припустити, що то були взірці другого типу з «полегшеним» підпиччям. Порівняно з взірцями з альбому М. Валукінського вони мають більш розвинений пластичний декор, що разом із малюванням надає особливої святкової піднесеності, «празниковості» загальному образу.

Окрім фігурних дзеркал та пічурок, печі декоровано складнопрофільованими поясами та вінцевими карнизами, пілястрами та зв'язаними колонками. Усі основні елементи конструкції та пластичного декору підкреслено або кольором (підводки, розфарбування), або квітковим малюванням (*обводки, букети, квітки*). Але загальна композиція пишного мальованого декору має ще і яскраво виражену самостійність. На всіх коминах рівнозначні *вазони* розміщено як у дзеркалах, так і обабіч; на шульгівських взірцях – ще й обабіч прорізу й над пічуркою запічка, а квіткові гірлянди на одному з коминів, вочевидь, імітують арки, що зв'язують розписані пілястри.

За загальним архітектурно-художнім рішенням печі з Петриківки й Шульгівки нагадують печі Полтавщини другої половини ХІХ ст., декоровані мальованими кахлями, зокрема опубліковані О. Пошивайлом печі 1880–1890-х років роботи Пилипа Явдака¹⁷. На нашу думку, подібні взірці були прототипами петриківської мальованої печі як художнього феномену, і, якщо ширше, – одним із джерел петриківського малювання.

Колористика мальованих печей із Котовки, Личкового, Спаського (альбом М. Валукінського) ґрунтується на співвідношеннях червоного, зеленого, синього (в одній з личковських печей – ще й жовтого) кольорів різної насиченості й відтінків. Колористична гама мальованих печей з Петриківки та Шульгівки не містить, на відміну від інших осередків, відкритого зеленого та синього кольорів і базується на співвідношеннях глибокого червоного, жовтого (жовтогарячого, жовто-зеленого) та червоно-брунатного, причому останній подається у розфарбуванні, підводках та невеличких елементах квіткового малювання (квітках, пуп'янках). Більш декоративно насиченою, яскравою є петриківська піч, від якої шульгівська відрізняється витонченою прозорістю композиційних та колористичних рішень.

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

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

лювання печі, побачений 1913 року: «Коли комин поставлено, особливі майстри, чоловіки, готують верхню частину для розпису. Роблять “архітектурні” прикраси: карнизики, колонки, кружала тощо. Малюють дівчата, іноді й заміжня жінка, як випадає вільна хвилина. По шорсткій, що всотує фарбу, глині малюють свої орнаменти, які підкреслюють конструкцію комина. Тут майстриня виявляє свій хист, як у вишиванні та ткацтві. Ошатний комин вимагає великої праці. Малює вона його дні зо два-три, іноді більше. Прокидаються рано-вранці, години в три-чотири. В крамниці купують дешеві анілінові фарби, здебільшого яскраво-рожеву, жовту, жовтогарячу, зелену та брунатну, іноді синю. Цю просту фарбу майстриня приготує так, що вона горить. Розсипавши фарбу по горшечках, черепочках, вона розпускає її речовинами, що надають певний відтінок та блиск. Розводять горілкою, молоком, яєчним жовтком. На розпис комина йде до сотні яєць. Але не на всі фарби домішки впливають однаково. До всього селянка доходить сама. Не задовольняючись фабричними фарбами, майстриня виготовляє фарби на своє розуміння – як вийде “ясний фон”. Причому, під цим визначенням розуміє “чистий тон”. Малює саморобними щіточками з щетини свині, з шерсті кішки, прив’язує до палички. Під кожен фарбу бере окрему щіточку. Малює відразу, впевнено»¹⁸.

Загалом замальовки М. Валукінського та Є. Евенбах не дають можливості точно визначити різновид квіткового декору печей (стінопис, малювання на папері або змішаний варіант). Так, за характером мальованих композицій печі з Котовки, Спаського, одна піч із Личкового (три *вазони*) – це стінописи, інші, імовірно, – мальовки або мальовки в поєднанні зі стінописом.

Мальовані печі правобережжя репрезентує взірць із с. Мишурич Ріг Верхньодніпровського повіту, цього майже легендарного осередку, з якого, власне, й розпочалося зацікавлення хатнім малюванням Катеринославщини. 1903 року Д. Яворницький у притаманній йому поетичній манері писав: «У Мишуриному Розі мене здивував і захопив звичай місцевих малоросіянок розмальовувати свої хати ззовні й усередині всілякими квітками та узорами найрізноманітніших кольорів та найрізноманітніших сполучень. Двадцять років я роз’їжджаю по місцях колишнього Запоріжжя, але такого дива досі мені не доводилося бачити, як у Мишуриному Розі. Майже кожен виступ “сволока” (матиці)¹⁹, кожне “надшельне” (слухове) вікно, кожен кут хати, кожен «налишник» (обшивка) над вікном, кожна стінка сараю, що виступає на вулицю, – усе це і вирисовано, і виписано, і вимальовано. Та як виписано і як вимальовано!»²⁰.

Піч із Мишуриного Рогу відома за фотографією з альбому Південно-Російської обласної сільсько-господарської, промислової та кустарної виставки, яка відбулася в Катеринославі 1910 року²¹. На її території, знову ж таки за ініціативою Д. Яворницького, було побудовано макет хутора з Мишуриного Рогу в натуральну величину, який відтворював реальний прототип. Точно невідомо, хто саме розмальовував хату, на нашу думку, то була сільська майстриня, адже рік по тому Є. Евенбах замальовала аналогічні за мотивами й стилістикою твори в самому селі.

Реконструкція житла із с. Мишурич Ріг, опублікована Т. Косміною²², є гіпотетичною і містить суттєві помилки як в архітектурному, так і в декоративному аспекті. У контексті нашого дослідження зауважимо, що архітектоніка місцевих печей і композиція їх мальованого декору були зовсім іншими.

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

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

Розета є основним елементом мальованої орнаментики комина із с. Нові Кайдаки Катеринославського повіту. Більші за розміром розети-кружала розміщено по центру й кутах його фасадної площини, менші розети-квітки – між ними, проміжки заповнено невеличкими ромбовидними елементами, що складаються з хрестиків і цяточок. Вінцевий карніз і середній пояс декоровано «кривульками» (безперервними ламаними лініями), також заповненими дрібними елементами геометричного характеру. На перший погляд, така композиція може видатися занадто насиченою, але вона згармонізована завдяки колористиці. Контрастами червоно-зеленого, жовтого-синього кольорів акцентовано центральну розету (яка до того ж відрізняється й розміром), менші розети вирішено в червоно-зеленій гамі. Синій з'являється знов у «кривульках» вінцевого карниза та пояса й у дрібних елементах, що загалом об'єднують композицію. Зауважимо, що декор цього комина – єдиний взірець північної орнаментики Катеринославщини 1910-х років, що має настільки геометричний характер.

Малювання, відмінне від усіх розглянутих нами взірців, репрезентують розписи комина із с. Лоцманська Кам'янка Катеринославського повіту. Є. Евенбах зафіксувала хрещате дзеркало й фрагмент обводки, щільно заповнені дуже дрібними елементами рослинного характеру, організованими в композиції вазонного типу. І тут ми спостерігаємо цікавий ефект: з одного боку, такий підхід до стінопису порушує принцип монументальності, адже зображення не відповідають загальному масштабу об'єкта й «не читаються» на відстані, а з другого боку, змушує вдивлятися в зображення й відзначати його певні художні якості. Можна сказати, що це є вкрай рідкісним прикладом камерного рішення в малюванні печей Катеринославщини.

Мальовані композиції на комині з Лоцманської Кам'янки можна зараховувати до *вазонів* лише формально, адже, по-перше, вони мають невеличкий, розміром із квітку, вазон; по-друге, саме з нього «виростає» основний стовбур, від якого розходяться віти. Але ці зображення позбавлені притаманної *вазнам* статичності: основний стовбур як центральна вісь спеціально не акцентовано, він є такою самою гілкою, як і ті, що з нього «виростають». Вони ж розташовані з огляду на визначені контури дзеркала й обводки, що їх виявляють і підкреслюють. Загалом композиції позначені так званою поміркованою динамічністю: врівноважені за масами відносно центральної вісі й асиметричні в доборі рослинних елементів і колористиці, яка є традиційною – зелений, червоний, жовтий, блакитний, фіалковий, брунатний.

Слід зауважити, що в досліджених у 1910-х роках правобережних селах у хатньому малюванні використовували, як і на лівобережжі, синтетичні (анілінові) барвники, а в Мишуриному Розі задля отримання сірого кольору – сажу²³.

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

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

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

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

³ *Берченко Є.* Про настінні розписи... — С. 76.

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ *Косміна Т.* Традиційне житло. — С. 21.

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

¹³ *Бабенко В.* Этнографический очерк... — С. 144.

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

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

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

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

¹⁷ *Пошивайло О. Унікальна пам'ятка кахлярського мистецтва Полтавщини // Українське гончарство: Національний культурологічний щорічник: Науковий збірник за минулі літа. – К.; Опішне, 1993. – С. 400–410; Пошивайло О. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна. – К., 1993. – С. 30, 150, 151, 286.*

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

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

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

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

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

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

Наталя Студенець

СТИЛІСТИКА БАРОКО В СТІНОПИСАХ МОГИЛІВЩИНИ (Подільське Придністров'я)

Хатне малювання – одна з типових виразних ознак традиційного побуту Поділля, зокрема Подільського Придністров'я – Могилівщини¹. Унікальні географічні, природно-кліматичні умови цього мальовничого краю, нашарування різних культурних традицій території етнічного порубіжжя зумовили поширення своєрідних за стилістикою стінописів у ряді осередків – Карпівці, Озаринцях, Сказинцях, Воеводчинцях, Садовій та ін. У 1920-х роках про це малювання захоплено писав місцевий учитель-краєзнавець О. Кривицький у листі до Д. Щербаківського: «Посилаю отже за писанками ще тутешні вишивки та копії орнаменту з стін селянських хат нашого куточку (м. Озаринці в 10 кілометрах від Могильова на Дністрі). Те й друге позбирали школярі нашої семилітки... Малюнки, що передають не дуже ретельно, орнаментальні мотиви в середині і зовні, признаюся складено без системи: просто нас захопила краса та їх геніальний спосіб добору кольорів та композиція...»².

Малювання на Могилівщині частково висвітлено у працях К. Широцького³, О. Косачевої (Олени Пчілки)⁴, О. Зарембського⁵. У місцевих хатніх розписах дослідники зафіксували барокові впливи, утім, детально це питання не опрацьовували. Метою цієї розвідки є аналіз інспірацій стилістики бароко у стінописах Могилівщини на основі пам'яток малювання (кальок і копій, зроблених дослідни-