

їнську моду часів Козацького бароко можна назвати справжньою скарбницею духовної культури народу з притаманними їй специфічними способами відображення національного характеру.

1. *Бескорса В.* Трансформація бароко в художній культурі України XVII–XVIII ст.: дис. ...канд. мистецтвознавства. – Х., 2005.
2. *Кияниця М.* Українське бароко як явище світової культури // *Образотворче мистецтво.* – 1990. – № 4. – С. 30–31.
3. *Шейко В.* Історія художньої культури. Західна Європа XVII–XVIII ст. / *Шейко В., Гаврюшенко О., Кравченко О.* – Х., 2001.
4. *Шейко В.* Історія світової культури / *Шейко В., Гаврюшенко О., Кравченко О.* – К., 2006.
5. *Янсон Х.* Основы истории искусств / *Янсон Х., Янсон Э.* – СПб., 1996.
6. *Крупницький Б.* Гетьман Мазепа та його доба. – К., 2001.
7. *Орленко Л.* История текстиля и моды. – М., 1998.
8. *Киреева Е.* История костюма. Европейский костюм от античности до XX века. – М., 1976.
9. *Кибалова Л.* Иллюстрированная энциклопедия моды / *Кибалова Л., Гербенова О., Ламарова М.*; перевод с чешск. – Прага, 1987.
10. *Мерцалова М.* Костюм разных времен и народов. – М.; СПб., 2001. – Т. 2.
11. *Яковенко Н.* Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. – К., 2005.
12. *Тищенко О.* Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII–XVIII ст.). – К., 1992.
13. *Енгель Й.* Історія України і українських козаків / *Енгель Й.* // *Наук. записки кафедри українознавства Харк. ун-ту.* – Х., 1994. – Вип.1. – С. 33–35.
14. Історія декоративного мистецтва України. Мистецтво XVII–XVIII ст. [наук. ред. / упоряд. *Кара-Васильєва Т.*]. – К., 2007. – Т. 2.
15. *Николаєва Т.* Український костюм. Надія на ренесанс. – К., 2005.
16. *Горобець В.* Назви тканин та одягу в українських джерелах / *Горобець В.* // *Народна творчість та етнографія.* – 1972. – № 4. – С. 55–57.
17. *Матейко К.* Український народний одяг. – К., 1977.
18. *Ефимова Л.* Костюм в России XV – начала XX века: Из собр. Гос. Исторического музея / *Ефимова Л., Алешина Т., Самонин С.* – М., 2000.
19. *Косміна О.* Соціальна символіка українського традиційного вбрання // *Етнічна історія народів Європи. Збірник наукових праць.* – К., 2007. – Вип. 22. – С. 14–15.
20. *Кара-Васильєва Т.* Українське літургійне шитво / *Кара-Васильєва Т.* // *Людина і світ.* – 1996. – № 11. – С. 9–12.

Наталія Дядюх-Богатько

НАРОДНИЙ СТИЛЬ У ЗБРОЯРСТВІ ГУЦУЛЬЩИНИ XVII–XIX СТОЛІТЬ

У народному декоративно-вжитковому мистецтві особливо важливо окреслити стиль певного виду художніх виробів того чи іншого етнографічного регіону. На сьогодні залишається чимало музейних експонатів неатрибутованих науковцями через невиразно окреслені стильові особливості. Це, зокрема, стосується української художньої зброї: у каталогах зазначено лише загальну назву виробу (меч, ніж, карабін) та в кращому разі можливий регіон походження. Це насамперед можна пояснити малодослідженістю тематики художньої зброї в Україні загалом та на Гуцульщині зокрема.

Гуцульщина – етнографічний регіон, цілісність якого забезпечується геопросторовими й етнічними чинниками, історією розвитку та культурним надбанням [3].

Відомий етнограф В. Шухевич наприкінці ХІХ ст. в монографії «Гуцульщина» (1899–1908), в розділі «Стрілецтво», описав основні типи зброї, їхні конструктивні частини (за гуцульською термінологією), навів приклади обрядової магії під час полювання [7]. Його праця є дуже цінною, оскільки самі звичаї вже зникають. Серед міського населення Гуцульщини власне гуцулами сьогодні себе вважають лише 29% жителів, серед сільського – 41%. До того ж переважна більшість молоді ідентифікує себе як українців [3].

З погляду мистецтвознавства, зброю в контексті художнього металу Гуцульщини розглядала Л. Суха та П. Жолтовський. У контексті художньої обробки дерева про зброю пише М. Станкевич.

У роки війни значна частина гуцульської та стародавньої української зброї зникла, а також не збереглися традиції її виготовлення та зберігання. Оскільки зберігання вогнепальної зброї без спеціального дозволу каралося Кримінальним кодексом, то цілком імовірним є навіть навмисне нищення або ж приховування майже всієї української зброї. Винятком є лише зразки, що потрапили до колекційних зібрань. Зауважимо, що більшість художньої зброї було зібрано в колекції Львова (до кінця 1930-х рр.), музеї придбали лише деякі екземпляри в 1960–1970-х рр. Прикладом музейного експонату є мініатюрний пістолет¹ із с. Жаб'є, куплений у 1958 р. за 25 крб.² Двудуловий капсульний пістолет на початку ХХ ст. інкрустували бісером.

Зброю, що збереглася на Гуцульщині, можна об'єднати в типологічні підгрупи. До холодної зброї належить дровкова (топірці, келепи) та зброя з коротким клинком (ножі). До вогнепальної – пістолі та кріси. Відомості про деякі типи можемо знайти в архівах. Наприклад, згадки про палаш Олекси Довбуша є в Станіславській книзі міського суду [4], проте їх відсутність у музейних колекціях не дає підстав говорити про палаші та інші групи (луки, мечі, шаблі, кинджали) як про окремий тип зброї на Гуцульщині. У зброярстві заведено класифікувати одиниці за призначенням, тобто за функціональним застосуванням, згідно з яким зброю поділяють на мисливську, декоративну, обрядову, військову і т. п. Однак екземпляри Гуцульщини у ХVІІІ–ХІХ ст. дуже складно поділити на функціональні групи, адже більшість речей були універсальними. Відомо ряд унікальних зразків народного зброярства, що належать до підтипів салютного та бойового призначення, хоча зброя, виготовлена впродовж ХХ ст., була суто декоративною (зокрема топірці).

Зважаючи на той факт, що, згідно з законом, було заборонено носити шаблі, з ХVІІ ст. у широкий вжиток входять топірці. Шаблі ще побутували як вид залізної зброї, проте не мали такого попиту як топірець. Формотворчим прототипом цього виду зброї була сокира. Руків'я значно видовжилося для опори при ходьбі, змінилася форма обуха та леза (вони зменшилися та стали легшими).

Подібно трансформувався келеф із давнього келепа. Зі зброї, призначеної для пробивання обладунку він перетворився на вишукану тростину з химерно закрученим руків'ям. У сокироподібній зброї велике значення мала зміна типу металу – з твердого заліза (для виконання першопочаткових функцій) на латунь (легкоплавку та зручну для подальшої обробки й декорування), що урізноманітнило декоративність форм.

У першій половині ХІХ ст. на Гуцульщині у виробництві зброї застосовували переважно метали (сплави) – латунь і мідь. Стилістично предмети з них досить важкі й грубі, хоча засвідчують ґрунтовні знання якостей матеріалу. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. в обробці кольорових металів замість червоної латуні починають використовувати нейзильбер³. Цей сплав легко кується, гнеться, плавиться та полірується. Завдяки цим якостям він набув значного поширення серед народних майстрів, які також все рідше виплавляли білу латунь⁴, замінивши її на червону⁵.

Найчастіше трапляються вироби, виготовлені з міді, латуні та нейзильберу за допомогою техніки литва, гарячого й холодного кування, з латуні та нейзильберових блях — технікою клепання, а також латунного дроту — технікою в'язання. Крім цього, народні майстри послуговувалися технікою «залливання» металом, плетіння, «жирування» (вбитий у дерево латунний гладкий або кручений дріт), інкрустували вироби баранячим рогом⁶, перламутром, кольоровими намистинами⁷.

Вирішальним у формотворенні вогнепальної зброї був тип замка. Власне назва гуцульської рушниці кріс походить від слова «кресати». Невеликий розмір капсульного замка був притаманний для пістолях. Як правило, його можна побачити в розкішно декорованих пістолях. Вони мали значно менший габаритний розмір, ніж кременеві: пістолети з кремінно-ударним замком мали загальну довжину 45–30 см, а пістолети з капсульним — 25–15 см.

Зброярська справа завжди була близькою до ювелірного мистецтва, адже послуговувалося тими ж технічними прийомами та способами художнього оздоблення металу (кування, лиття, карбування, різьба та ін.), що ґрунтувалися на загальних властивостях матеріалу. Саме тому європейські майстри-ювеліри, окрім виготовлення дорогоцінних прикрас із золота та срібла, часто займалися ще й оздобленням. На Гуцульщині теж рідко траплялися майстри, які займалися суто виготовленням чи оздобленням зброї. Так, деякі села (Соколівка, Яворів, Річка, Криворівня, Брустурів, Довгопілля) були одночасно мосяжними та центрами впорядження зброї.

Розглядаючи рушниці-кріси, пістолі та порохівниці, можемо говорити про те, що в кожному предметі простежується синтез багатьох ремесел та поєднання матеріалів. Гуцульську зброю часто прикрашало інкрустоване різьблення по дереву. У заглиблення, зроблене за відповідним малюнком, майстер вставляв елементи, вирізані з різних матеріалів: білої кістки, оленього рогу, бісеру, перламутру. Іноді вставляли цілі мушлі⁸ чи навіть срібні монети⁹. Цю техніку оздоблення використовували на Гуцульщині для пістолів і порохівниць¹⁰.

Мистецьку цінність мало декорування прикладів кріса та декоративно-конструктивний елемент у формі гнізда-сховку, використання якого могло мати два варіанти — як магазин для куль [7], що збільшувало вагу приклада й водночас збалансовувало кріс, або як сховок для магічних амулетів, що використовувалися під час ритуальних дійств [7]. Про салютне (ритуальне) призначення пістолів свідчить і той факт, що майстри не використовували залізних нарізних стволів, а відливали їх із бронзи чи латуні — матеріалу, що значно урізноманітнював можливість декорування, з одного боку, та знижував усі інженерно-конструктивні характеристики, з другого. Підтвердженням цього є виняткова декоративність окремих конструктивних деталей, зокрема шомпола, первинною функцією якого є зачищення дула.

Значну роль відігравали стилістичні вподобання майстра, що чітко простежується в розмаїтті форм порохівниць. Так, трапляються як традиційні рокові розгалуження, так і прямокутні, кулясті форми. Є навіть зразок, що за формою нагадує керамічний куманець. Окрім цього, у художньому зброярстві неабияке значення мав досвід. Незалежно від виду зброї, її призначення чи складності виготовлення рівень естетичної цінності предмета завжди є результатом дотримання технології виробництва. Однак стилетворчим у мистецтві є не техніка та матеріал — вони тільки засіб, тобто вторинні відносно міфу — доміантної основи композиції. Ведучи мову про технічний рівень загалом, можемо відзначити, що Гуцульщина була дуже бідним регіоном «на межі» різних держав, жодна з яких не намагалася підняти економічний рівень краю. Звідси й «закритість» культури, що лежить на перетині шляхів.

Існують загальновідомі художні центри, на основі й у межах якого функціонують окремі стилі. Найбільшими центрами мосяжництва у XVIII — XIX ст. були села:

Брустурів, Річка, Яворів, Криворівня, Довгопілля, Луги. Кожен із цих осередків мав особливу стилістичну константу. Цьому сприяв той факт, що виробництво побутових предметів із металу передавалося з покоління в покоління. Можна назвати багато імен майстрів, які належали до однієї родини, серед них, наприклад, рід Дудчаків із с. Брустурова (Лукин, Никора, Дмитро, Лукин, Іван), рід Медвидчуків із с. Річки (Микола, Михайло, Василь), рід Федюків із с. Дихтини та ін. Вони були носіями народних традицій і майстрами із виготовлення декоративно-вжиткових виробів із кольорових металів.

Локальну специфіку кожного району формує характер стилізації. Єдиної технологічної школи на Гуцульщині до ХХ ст. не було (у 1904 р. в с. Вижниці була заснована школа, де з 1908 р. викладав Г. Девдюк). Свої професійні таємниці майстри передавали лише як спадок або майстрам-односельцям. Для виготовлення окремих художніх виробів із кольорових металів залучали всю родину, широко використовували працю жінок і дітей.

Як і в інших етнографічних регіонах, на Гуцульщині стиль є прямою проекцією етнічних особливостей, субстанцією, яку генерує сам етнос. Тенденції, що формують інтегральну структуру традиційних локальних стилів, у порівнянні з історичними стилями сприймаються як закон природи, а його локальні прояви — як генетичний код, що робить цю структуру унікальною в кожному конкретному випадку.

Гуцульський народ має свою специфіку та психологічний тип. Таємницю підвищеної уваги гуцулів до кожного предмета, любов до прикрашання розглядало чимало дослідників. Структурні особливості соціуму визначаються радше приналежністю до певного типу цивілізації, аніж генетичними особливостями. Гуцули вірять, що серед людей живуть Боги Земні й Непрості (як люди), яким відомий світ духів і які можуть ворожити на майбутнє. Вони вірять у силу слова чаклунів, які здатні викликати бурю, град і грім. Міф — це підґрунтя змісту кожної культури. На нашу думку, первісним призначенням декору на гуцульській зброї було виконувати роль оберега. Науковці ще на початку ХХ ст. констатували: «Гуцул той, для котрого кінь і стрільба були донедавна невідступними товаришами» [7, 79].

Аналізуючи вогнепальну зброю, зокрема кріси, можемо зробити припущення, що центральне місце в міфології гуцулів займало Сонце. Так, на чільному композиційному місці (ліва щока прикладу) майже всіх зразків¹¹ розміщені солярні розети. На деяких навіть по три. Такі самі знаки є й на пістолях, однак місцем для їх розміщення гуцули обрали простір між шомполом та спусковою скобою. Цікавим є факт, що після прийняття християнства на крісах замість солярної розети з'явився християнський хрест¹². Це є підтвердженням того, що трансформація стилю віддзеркалює зміну концепції.

Специфічний показник стилю — це якість деформації та характер стилізації первинних зображень. Крім солярних розет, поширеними орнаментальними мотивами були «підківки», «ціточки», «зубчики», «гадючки», «змійки», «кривульки», «січені зубці» та «зубці з ільчастим письмом». Кожен з орнаментальних мотивів мав також і народну назву, що походила або від назви схожого предмета, або від того, що хотіли зобразити: «сіканці», «пацьорик», «очкарик», «дашничок», «дужничок», «листівник» та ін. На відміну від вербальної, образотворча мова універсальна. Її елементарний словник — предмети навколишнього світу, головним тут є об'єкт, а всі його ознаки формує стиль. Сюжет говорить: «дерево», стиль — «велике», «маленьке», «життя». На жаль, не всі автентичні назви мотивів зафіксовані етнографами. Саме тому іноді важко зрозуміти початкове значення оберегу на зброї. Проте існують певні стильові закономірності: усі орнаментальні композиції будуються від загальної конструкції предмета, орнаментальний «рівчак» чітко окреслює обух,

вушко і пласо в топірцях і келефах, дуло, замок та обладунок (шомпол, спускова скоба, піддон) у крісах і пістолях. Орнаментальні композиції розвиваються докола конструкції та по центральних осях. Особливості локальної стилістики на більш глибокому рівні завжди виявляються в універсальній сутності, її міфологічній основі. Сам же стиль у даному випадку є образотворчою проекцією сюжету, пантеїстичного сприйняття природи.

Попри розмаїття технологічних прийомів (різьба, графітування, інкрустація тощо), існують загальні стилістичні схеми. Для деревкової зброї це акцентування верхньої частини предмета, ближчої до залізної основи, обмотування в цих місцях дротом технікою плетіння та акцентування на вертикалі провусини сокири. У ножах підкреслювалася повздовжня композиція руків'я та його закінчення. У пістолів – хвостова лопать (часто мотивом «дерева життя») та хребет руків'я, шомпол завжди був декоративним. Для крісів характерним було акцентування на лівій щопі прикладу, а на правій з'явилася нова конструктивна деталь – гніздо-сховок. У цьому сховку, окрім куль, часто містилися й обереги. Наприклад, в одному з крісів з колекції Львівського музею етнографії та народного промислу науковці знайшли шкіру гадюки¹³.

Часто важливу роль у встановленні прізвища народного майстра відіграє техніка виконання роботи. Зокрема технікою плетіння (т. зв. «шиття дротів») прикрашали свої вироби більшість фахівців, але павутинної витонченості, якої досяг у плетінні І. Кішук, не домігся жоден майстер. Особливості технологічних секретів спеціалісти не розголошували. Ці, на перший погляд, дрібні деталі дають змогу встановити прізвище творця того чи іншого виробу. Робота відомого майстра має велику матеріальну цінність, її автентичність підтверджує індивідуальна манера художника. Цей практичний момент також впливає на розробку значень поняття «стиль». Стиль – це основна складова образотворчого процесу. У зброярстві Гуцульщини стиль формувався в точці перетину суспільного розвитку, етнічної приналежності та індивідуального вміння.

Художня зброя Гуцульщини займає визначне місце в українському мистецтві. Виконана місцевими фахівцями, вона була не просто далекою від стандартизації: кожен річ майстер намагався зробити відповідно до антропометричних стандартів, тобто сумірну до розмірів людини, зручну для використання. Орнаментальні мотиви, їх співвідношення, чергування і пропорції формувалися впродовж століть у мосяжництві, деревообробці й обробці рогу та шкіри на Гуцульщині. Саме вони стали підґрунтям витворення специфіки стилю. Перш ніж визначити призначення зброї, її датування та локальну школу, ми наперед знаємо, що це Гуцульщина, її народний стиль.

¹ Капсульний двоствольний пістолет, Гуцульщина, поч. ХХ ст. Львівський державний історичний музей (ЛДІМ), Інв. № з/2248.

² З 1961 р. 25 крб. – це 25 коп.

³ 15–25% нікелю, 20–30% цинку і 45–60% міді.

⁴ 2–8% міді, 8–15% сурми і 80–90% свинцю.

⁵ Що містить 60–76% міді.

⁶ Порохівниця-кубок, Гуцульщина. ХІХ ст. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/4202.

⁷ Капсульний двоствольний пістолет, Гуцульщина. Поч. ХХ ст. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/2248.

⁸ Гуцульський кріс. *Шухевич В.* Гуцульщина. Репр. вид. 1899 року. – Л., 1997. – Ч. 1, 2. – Іл. 156.

⁹Кріс. Гуцульщина. ХІХ ст. Львівський музей етнографії та художнього промислу (далі – ЛМЕХП). Фонд металу. Інв. № ЕП 40987. Кріс. Гуцульщина. ХІХ ст. ЛМЕХП. Фонд металу. Інв. № ЕП 40990.

¹⁰Пістолет капсульний. Гуцульщина. Середина ХІХ ст. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/2193. Пістолет капсульний (терцероль). Косівщина. Середина ХІХ ст. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/2233. Пістолет капсульний двоствольний (терцероль). С. Жаб'є-Білиця, Гуцульщина. Середина ХІХ ст. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/2248.

¹¹Іноді трапляються недекоровані гуцульські кріси. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/3218. Є також лише з обведеною шокою. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/3219.

¹²Кріс. Гуцульщина. Кінець ХVІІІ – початок ХІХ ст. ЛМЕХП. Фонд металу. Інв. № ЕП 40995. Кріс. Гуцульщина. Кінець ХVІІІ – початок ХІХ ст. ЛМЕХП. Фонд металу. Інв. № ЕП 41006. Кріс. Гуцульщина. Кінець ХVІІІ – початок ХІХ ст. ЛДІМ. Фонд зброї. Інв. № з/2409.

¹³Кріс. Гуцульщина. Кінець ХVІІІ – початок ХІХ ст. ЛМЕХП. Фонд металу. Інв. № ЕП 40990.

1. *Жолтовский П.* Древние мотивы в Гуцульской орнаментике / VII Междунар. конгресс антроп. и этнограф. наук. Москва, август 1964 г. – М., 1964.

2. *Жолтовський П.* Художній метал. Історичний нарис. – К., 1972.

3. *Лаврук М.* Гуцули Українських Карпат. – Л., 2005.

4. Станіславська книга міського суду (1738–1751 рр.). – С. 63, 158, 159.

5. *Станкевич М.* Українське художнє дерево ХVІ–ХХ ст. / Інститут народознавства НАН України. – Л., 2002.

6. *Сука Л.* Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини ХІХ – ХХ століть. – К., 1959.

7. *Шухевич В.* Гуцульщина. Репр. вид. 1899 року. – Л., 1997. – Ч. 1, 2.

Олена Жернова

СТИЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ ФОРМОТВОРЕННЯ СУЧАСНОГО ХУДОЖНЬОГО ФАРФОРУ

(методичний досвід Одеського художнього училища ім. М. Б. Грекова 1990–
2008 років)

У 2008 р. виповнилося 80 років від дня створення факультету кераміки при Одеському художньому училищі ім. М. Б. Грекова (далі – ОХУ). Подія ця минула непомітно, проте й досі залишається влучним приводом для фахового обміркування актуальних проблем підготовки майбутніх художників до промислового виробництва фарфору.

Фундатором і першим керівником факультету став проф. Михайло Іванович Жук. Навчальна програма з «малювання, рисунку, стилізації і офорту для керамічного відділення», розроблена та впроваджена ним у практичний процес, цілком відповідала тенденціям 1920-х рр., коли ще не вщухли диспути навколо новітніх методик ВХУТЕМАСа та Баухауза. Специфіка авторської методики М. Жука полягала в залученні до програми спецкурсу стилізації, поступовому ускладненні завдань, використанні принципів традиційного народного мистецтва, дослідженні північно-причорноморських мотивів і закордонних національних шкіл [8]. Вони першими відчували, що форми в мистецтві перестали бути власне «нормами», як це було у класицизмі та академізмі, і стали чимось іншим, ніж вони були в реалізмі. Форми в мистецтві стали знаками певної реальності, яка не була тотожною предметному середовищу. Зображення стали знаками, знаки перетворилися на символи, а символи мусили не лише відтворювати образи, а й виражати певний невидимий зміст. Усе це пояснює звернен-