

Отже, в обстежених під час мистецтвознавчої експедиції церквах Бойківщини виявлено дерев'яне облаштування XVIII – початку ХХІ ст., тектоніка й художні особливості якого тісно пов'язані з віяннями загальноєвропейських стилів, а також локальними художніми явищами того чи іншого періоду, що й створило у мистецькому сенсі таке розмаїття. Водночас у сучасних предметах облаштування простежується застосування новітніх матеріалів, які не завжди гармоніюють із внутрішнім простором церкви. Поряд з тим із середини 1980-х років в облаштуванні храмів помітні вдалі художні рішення дерев'яних богослужбових предметів, зокрема престолів, проскомідійників, кивотів та інших, які не порушують існуючого ансамблю, а навіть навпаки – збагачують його.

Ансамбль як багатокomпонентний мистецький комплекс виникає на основі композиційних закономірностей, і суть його полягає в єдності розмаїття. Він може утворитися завдяки єдиному задуму автора або первісна архітектоніка доповнюється ідеями (реалізованими та злагодженими з основною) інших авторів. Особлива виразність художньої цілісності інтер'єру, зокрема церковного, досягається синтезом архітектури і пластичного мистецтва. Мистецького комплексу в інтер'єрі можна досягти не лише завдяки оздобленню площин приміщення, а й у поєднанні з його облаштуванням. Утилітарність, розташування, період виготовлення, неоднорідність матеріалу, художньо-естетичні засади впливають на гармонійну цілісність площинних та об'ємних компонентів інтер'єру. Без дотримання композиційних закономірностей ансамбль може бути порушений іншими формами через необдумане їх привнесення.

*Тамара Косміна*

## **НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО В АРХІТЕКТУРНОМУ АНСАМБЛІ ТРАДИЦІЙНОГО ЖИТЛА**

В архітектурному ансамблі традиційного житла передбачено не лише раціональну впорядкованість обсягово-просторових елементів і певний набір предметів та речей, а передовсім символічно-образний просторовий світ в усій його соціальній та духовно-культурній значимості. У цьому штучно створеному життєвому архітектурному середовищі активно взаємодіють архітектурно-пластичні форми його монументальних складових із творами народного мистецтва.

Шляхом матеріалізації світоглядних уявлень щодо формування архітектурних ансамблів життєвого простору людина стверджувала своє ставлення до навколишнього світу, а також свої ідеали та можливості. У них віддзеркалене ставлення їхніх творців до природи, історичного минулого, етнічної самобутності, новаційних тенденцій сучасного.

Кожна епоха формувала свої принципи гармонізації архітектурно-предметного ансамблю, свою концепцію цього простору, його впорядкованість, стильові формотворчі принципи тощо.

Етнічна єдність традиційних житлових архітектурних ансамблів зумовлена спільністю традиційних світоглядних уявлень українців, які вони матеріалізували в однотипних архітектурно-просторових принципах формування свого життєвого простору.

Як відомо, основу світобачення українського землеробського етносу становила «філософія родючості». Її ідеологічним фундаментом було язичництво і християнство, які водночас жилися нерелігійними, раціональними спостереженнями

(народними знаннями) <sup>1</sup>. До основних компонентів найархаїчнішого пласта світоглядних уявлень українців належав запліднювально-репродуктивний комплекс, сформований вічними стихіями: «вода-земля» + «вогонь-сонце» (джерело енергії). Ідея родючості реалізовувалася за допомогою таких складових, як культ рослинності і культ зерна й насіння, а отже, використанням та вшануванням рослин. Цей аспект світоглядних уявлень широко втілений не лише в обрядовому використанні рослинності для оздоблення житла та обійстя, а й у превалюванні рослинних мотивів у різних видах творчої практики народних майстрів (різьблення, кераміка, ткацтво, вишивка, розписи тощо), яка творила предметне середовище. Відповідно до традиційних світоглядних уявлень формувалися як пріоритетний вибір, так і використання прийомів символічно-декоративного оформлення просторово-предметного середовища.

Архітектурний ансамбль традиційного українського житла, беззаперечно, був результатом поліфонічної гармонії прийомів та засобів його творення спільної праці представників багатьох галузей творчої практики, як-от будівничі майстри, теслі, стельмахи, столярі, ковалі, бондарі, гончарі, ткачі, вишивальниці, «декоратори» тощо. Реалізуючи традиційні світоглядні уявлення, вони підпорядковували естетику своїх творів архітектонічним вимогам житла кожного з історико-етнографічних районів України. Цей принцип сприяв творенню цілісних зонально виразних архітектурних ансамблів.

У ХІХ ст. розподіл окремих площ інтер'єру та взаємне розміщення визначальних об'ємно-просторових його складових вирізнялися повсюдною типологічною єдністю, яка становила його загальноетнічну (загальнонаціональну) ознаку — своєрідний національний канон <sup>2</sup>. Не менш важливою, ніж функціональний взаємний розподіл та розміщення окремих частин внутрішнього простору хати, була їхня роль в обрядово-календарному життєвому циклі сільської родини. Відповідно значимим був і принцип упорядкування на стінах культурно-обрядових символів (образів) і символічні функції предметів щоденного та святкового вжитку.

Виняткова доцільність надавала кожному з елементів інтер'єру хати (просторових чи предметних) поліфункціонального значення: щоденного (ужитково-утилітарного) і магічного (обрядово-культового). Саме магічно-обрядова роль визначала характер їхнього оформлення, зумовлюючи вибір відповідних прийомів.

Високим ступенем сакралізації народна уява наділяла головну складову житла — піч. У народній традиції українців вона слугувала своєрідним язичницьким центром, що мав подвійне значення — позитивне й негативне. З одного боку, піч як місце домашнього вогнища-жертвенника і місце приготування їжі — ідея всього житлового простору, наповненого благополуччям і добробутом. З другого боку, наявність відкритого доступу до зовнішнього тривожного світу через димар створювала небезпеку проникнення в житло негативних міфологічних істот і надприродних сил (чорти, вовкулаки, відьми, душі мерців, хвороби, блискавки тощо). Це зумовлювало підвищену увагу жінки-декоратора до оздоблення її площин та отворів обереговими знаками. Для печі в українській хаті завжди відводили канонізоване місце — внутрішній кут. З одного боку від вхідних дверей розміщували піч, яка пічним отвором була обернена до поздовжньої фасадної стіни — *чільної, входової, передньої* — з двома або трьома вікнами.

По діагоналі від печі (язичницький центр) влаштовували християнський центр — парадний кут (*покуть, червоний кут, святий вугол, божий кут*), на стінах якого розміщували образи. У парадному куті на Святий вечір ставили *дідуха* («Злато, щоб увесь рік жити багато»), а на Зелені свята — клечання та свячену вербу; зберігали

тут стрітенську свічку – *громичку*, яка мала охороняти хату від грому, та *страсну*, вогнем якої писали хрест на сволокові, «щоб лиха нечисть хату минала» і т. п.

Майже до середини 50-х років ХХ ст. головну композиційну ознаку архітектоніки інтер'єру українського житла становив канонізований народною українською традицією обсягово-просторовий принцип діагонального взаєморозміщення двох сакральних центрів.

Відповідно до характеру значимості кожного з двох сакральних центрів української хати застосовували і прийоми символічного їх оформлення.

Одні з прийомів творчої практики народних майстрів мали багатовікову історію, зароджуючись як складне, багатозначне і поліфункціональне світоглядно-символічне явище. У їх основі лежала синкретична цілісність традиційної культури, що формувалася в той час, коли всі різноманітні культурні вияви були безпосередньо вплетені в матеріальність і обрядово-ритуальне спілкування, у реальну життєдіяльність колективу. Такими, зокрема, є орнаментальні графеми та їх композиційні варіації<sup>3</sup>. Інші (прийоми пластичного світло-тіньового оформлення фасадів, професійні стилістичні прийоми виготовлення меблів, новачність технологічних прийомів тощо) – результат тривалих пріоритетних уподобань щодо акумуляції сільськими майстрами творчих практик інших соціальних верств українського суспільства й етносів<sup>4</sup>.

В оформленні інтер'єру або предметів хатнього начиння відповідно до ступеня їхньої сакралізації набували провідного значення конкретні графемні знаки.

В архітектурній кераміці (кахлі та керамічний посуд)<sup>5</sup>, розписах<sup>6</sup>, витинанках<sup>7</sup>, якими оформляли печі, превалювала графема Дерева життя (*вазон, квітка*), яка, втрапивши свій першопочатковий міфологічно-символічний зміст, на початку ХХ ст. почала виконувати переважно декоративну функцію. Ці ж графеми використовували в оформленні підглазурованим розписом ритуально-святкового керамічного та порцелянового посуду. Варіативна різноманітність художньої розробки народними майстрами однотипних символічних знаків свідчила про смак і багатство творчих прийомів, що формували етнічну виразність усього інтер'єрного ансамблю<sup>8</sup>.

У розписах *червоного кута*, або *покутя*, – своєрідного сімейного вівтаря, перевагу віддавали таким графемам, як *хрест, коло, розетка, шести-, восьми променеві зірки*, більшість яких у ХІХ ст. виконувала роль орнаментально-декоративних елементів, сприяючи зоровій акцентуації культового місця хати. Виняток становила графема *хрест*, яку, згідно з християнськими уявленнями, усвідомлювали як культове зображення розп'яття, що в VI ст. н. е. утвердилось як християнська емблема.

Графеми настінних розписів (площі стін, обрамлення дверей, вікон) – *коло, зірки, розетки, хвилясті лінії* – сприймалися суто декоративно, демонструючи уміння й художній хист жіноцтва родини.

Сволок – основний конструктивний елемент стелі, що відмістовував внутрішній простір хати від зовнішнього світу, розписували такими графемами, як *розетки, кола, спіралеподібні «вертуни», пучкоподібні хвилясті лінії, «раки», хрести*. Вони мали виконувати охоронну функцію, гарантом якої, відповідно до традиційних уявлень, був господар – фундатор житла, ім'я якого також вирізьблювали на сволоку.

Основними графемами розписів стелі залишалися, як і в традиціях давніх культур світу, *коло, зірки, розетки*. Художня реалізація цих графем властива і ритуальним тканим виробам.

Як засвідчують наукові джерела, музейні фондові зібрання, а також наші польові дослідження 1960–1980-х років, значення джерельних космогонічних ідеограм у

традиційному світосприйнятті українців і після прийняття ними християнства залишалося досить широким і не вичерпувалося лише християнською символікою.

Після прийняття християнства – візантійської релігійної ідеології – українська культура, збагатившись християнськими ідеями, сюжетами та образами, і надалі проявляла фрагментарне знання семантики світоглядно-архаїчних ідеограм, які використовували в декоративних композиціях як орнаментальні графеми.

Зональна варіативність сприйняття інтер'єрів значною мірою була зумовлена колористикою настінного живопису. Вона варіювалася від стриманої тонально врівноваженої гами розписів північних районів України (Полісся, Галичина), графічної ажурності білого контурного живопису лемків до поліхромності пишних вазонних композицій у південних районах Поділля, Полтавщини, Слобожанщини і відверто контрастного, пламенючого кольору в контурній обвідці живопису південних районів Дніпропетровщини і Херсонщини. Така зональна своєрідність колористики живопису була притаманна хатнім розписам українців XIX ст. І лише в кінці століття, з початком використання барвників штучного походження, вона зазнала змін.

Крім розписів в оформленні інтер'єру українського житла наприкінці XVIII – початку XIX ст. (з переходом від курної хати до «білої») почали послуговатися рушниками, які отримали загальноетнічне символічне значення. Згодом первісно превалюючий символічний характер рушників набув ознак декоративно-естетичної значущості. У цьому виявився основний принцип народного мистецтва, характерний для всіх його видів, – перетворення ритуально-символічної значущості в художню виразність.

Функції кожного з елементів інтер'єру в щоденному й обрядово-календарному життєвому циклі сільської родини визначали потребу в так чи інакше організованому просторі, у формах предметів, їхній семантично-символічній знаковості, яка передавала культурну інформацію від покоління до покоління, наповнюючи глибоким змістом щоденне та святково-ритуальне життя українських селян.

Принцип взаємної підпорядкованості різних елементів ансамблю народного житла і різних мистецтв у його створенні дозволяв досягати єдності цілого, на що був спрямований кожний предмет у його чіткій співвіднесеності з оточенням. В ансамбль він не обов'язково входив співзвучно, повторюючи домінуючі архітектонічні декоративні прийоми та ритми, він також входив як кольоровий і формотворчий контраст до них. Суголосність і контрастність принципів художньої виразності предметів декоративно-прикладного мистецтва в оформленні народного житла обумовлена різноманітністю матеріалів виготовлення кожного з них та відповідними технологічними прийомами оформлення. При цьому пріоритетний вибір стилістики оформлення творів народними майстрами детерміновано, у свою чергу, художніми традиціями – загальноетнічними, регіональними або локальними.

Таким чином, наприкінці XIX – на початку XX ст. на тлі загальноетнічної єдності архітектурних ансамблів сільських житлових комплексів України сформувалися декілька типів, які майже до 50-х років XX ст. виявляли досить яскраву зональну виразність.

Найвиразнішими були архітектурні ансамблі поліського, центрально-лісостепового (з право- і лівобережним підтипами), південностепового й карпатського сільських житлових комплексів України<sup>9</sup>.

Ансамбль поліського житлового комплексу становив своєрідний літопис прадавніх форм зрубного зодчества України і старожитніх творів поліських народних майстрів. Він вражав артистичним умінням поліщуків жити в гармонії з природою. Казкова поетичність поліських архітектурних старожитностей випромінюва-

ла їхній обрядово-таємничий світ, утілений у неповторній ансамблевості споруд та предметному начинні.

Зберігаючи давні прийоми поєднання в одній споруді декількох окремих клітей, силует поліського житла набув видовженості завдяки об'єднанню різновисоких будівель, які приєднували одну до одної суміжними стінами. В архітектоніці поліського ансамблю домінувала горизонтальність. Її підсилювали горизонтальним ритмом вінців зрубних стін та побіленими швами між вінцями. Поліські народні майстри вільно володіли багатьма способами оформлення побілкою зрубних стін – від акцентування побілкою на тлі відкритого зрубу стіни лише віконних отворів, часткової побілки фасадної стіни в межах лише житлової частини аж до суцільної зовнішньої побілки всіх стін споруди.

Ареальної своєрідності архітектурі поліського житлового комплексу надавало розмаїття конструктивних варіантів виведення критих деревом дахів, їхня форма та способи покриття: рублені шатрово-пірамідальні, двосхилі, вивершені накотом по рублених фронтонах, двосхилі гребенево-балочної конструкції, варіанти переходових форм від дво- до чотирихилих, чотирихилі в поєднанні з різноманітними виносками даху.

Характерною композиційною ознакою північнополіського житлового комплексу була також наявність замкненої забудови двору (*оседок, окружний двір, хори, підварок*), а також цілого ряду її переходових варіантів – від периметрально замкненої до безсистемно вільної у вигляді вільно розміщених окремо одна від одної поставлених будівель. Досить поширеними були дворянні типи забудови двору і однорядні *довгі хати*.

Ансамблевість зовнішніх архітектурно-просторових прийомів стверджувала гармонійність організації внутрішнього простору житла, особливо житлової частини – хати. У характері формування її інтер'єру визначальна роль належала єдності прийомів оформлення архітектурно-просторових елементів із засобами художньої виразності численних предметів та речей хатнього начиння.

Із тлом природної сріблястої текстури зрубних стін поліського житла кольорово гармоніювали оформлені в делікатно-стриманій, витонченій манері предмети хатнього начиння: довбані дерев'яні ємності, сріблясто-чорна «димлена» кераміка, сріблясто-тональні в сіруватих, вохристих, зеленкуватих природних кольорах з дрібнорапортними узорами інтер'єрні тканини (*радюжки, постилки, радюжки* тощо). Саме тканинам належала кольорова формуюча роль в інтер'єрі поліського житла: поперечно-смугасті, лляні, льоно-конопляні, рідше – конопляні, напіввовняні рядна, – в яких світло-сіре тло, інколи в рівномірному ритмі переткане вузькими чорними спареними смужками, відповідало стриманій поліській манері організації предметного середовища. Інтер'єрний ансамбль доповнювали також картаті рядна. В їх орнаментальних полосах домінуючими були двобарвні поєднання – чорного із червоним, чорного із жовтим або зеленим чи темно-синім. Але найбільш декоративно вишуканими були однотонні рядна з рельєфною фактурою поверхні, яку створювали з дивовижних комбінацій квадратних і видовжених по вертикалі та горизонталі прямокутних площин, поєднаних зі смужками чи стовпчиками такого ж вертикального чи горизонтального спрямування<sup>10</sup>.

Лише наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. в результаті вдосконалення архаїчної конструкції курної поліської традиційної печі, коли дим почали виводити в сіни або навіть за межі житла, в інтер'єрі набув масового поширення такий символічно-знаковий ритуальний предмет, як рушник.

В оформленні християнського культового місця в хаті – покутного «святого», «червоного» кутка – рушники виконували особливу роль. Відповідно до

поліських традицій розміщення образів використовували рушники різної довжини – короткі або довгі. Якщо образи кріпили до стін, то кожен із них обрамляли коротким рушником, а якщо образи ставили в покуті на полицках, створивши своєрідний домашній іконостас, то послуговувалися довгим рушником. Центральною смугастотканою частиною такого видовженого рушника – *божника* – покривали верхній образ іконостаса, а його довгі кінці, оздоблені орнаментально тканими смугами та символічними сакральними графемами (хрест, коло, Дерево життя тощо), спадали донизу, утворюючи *божникові завіси*. Загальноетнічним принципом оформлення рушниками сакрального християнського центру української хати в поліському інтер'єрі щодо загальної стриманої його колористики був принцип контрастного кольорового акценту. Згодом первісно превалюючий символічний характер рушників набув ознак декоративно-естетичної значущості.

Під впливом професійного кахлярства наприкінці ХІХ ст. змінився традиційний для чернігівського різновиду лівобережного поліського житла кахлевий убір печей. Прості, неполив'яні кахлі змінили рельєфні полив'яні, геометричну решітку яких заповнювали елементами рослинних та геометричних орнаментів<sup>11</sup>. Селянські ефектні й чепурні печі чернігівського житла почали вкривати мереживом малюнків у вигляді «квіточок, вписаних у ромби», квітами або вазонами з квітів, що контрастували із тлом чистої побіленої стіни. Гранчасті лежанки оформлювали кахлями, розписаними хвилястими лініями. Найпоширенішим та улюбленим на Чернігівщині кольором кахлевих малюнків був зелений, дуже рідко – рудуватий. Бувало, що послуговувалися двома тонами – синім із зеленим або рудуватим із зеленим. Інколи використовували й улюблену в народній кераміці триколову гаму малюнка – рудувато-зелено-жовту. До неї зрідка додавали й синій колір<sup>12</sup>.

Кольоровим контрастом у поліському інтер'єрному ансамблі звучали також сліпучо-білі ткані елементи народного вбрання, оздоблені яскравою тканою та вишитою орнаментикою червоних, синіх та чорних барв.

У межах спільної регіонально-типологічної єдності архітектурного поліського житлового комплексу на території його поширення існувало п'ять різновидів: три правобережних – волинсько-поліський, житомирський та київський і два лівобережних – чернігівський та новгород-сіверський<sup>13</sup>.

Регіональну типологічну єдність архітектурного ансамблю карпатського житлового комплексу, як і поліського, визначали зрубна техніка виведення стін і покриття дахів деревом. Але своєрідна текстура й колір високоякісного хвойного (смерекового, ялинового) і букового лісоматеріалів надавали специфічного малиново-брунатного, темно-брунатного або бурштинового кольорового звучання зрубним архітектурним карпатським житловим комплексам. Темно-коричневого кольору зрубних стін досягали мащенням їх нафтою. У деяких районах Карпат стіни фарбували перепаленою глиною, що надавало їм яскраво-коричневого кольору. А горизонтальний ритм укладених вінців зрубних стін в окремих лемківських, буковинських та закарпатських житлах підсилювали побілкою промазаних глиною швів між колодами. Така яскрава колористика відрізняла карпатські зрубні ансамблі від стриманої сріблясто-сірої поліської колористики.

На відміну від суто площинних фасадів поліського житла, карпатське вирізнялося глибокими світлотіньовими ефектами, які створювали значні спуски даху, його глибокі виноси – «піддашки», прибудовані галереї, притули та прибоки. Використання цих архітектурно-конструктивних елементів було викликане необхідністю захисту стін від частих і значних атмосферних гірських опадів.

Зовнішня декоративність зрубного карпатського житла відзначалася багатством профільованого різьблення (глухого, площинного, наскрізного), горизонтальними світлотіньовими ефектами та домінантним звучанням даху, висота якого в пропорційному відношенні до висоти стін превалювала у два-три рази.

Своєрідні принципи оздоблення житла мали і лемки, які використовували не лише загальнопоширене в Карпатах різьблення, а й побілку підсиненим вапном швів між вінцями зрубу, попередньо промазаних глиною, а також прийоми обводки вапном навколо дверей, вікон і торців зрубів. Тільки в лемків був поширений розпис відкритих зрубних стін та окремих архітектурних деталей споруди (одвірків, дверей, воріт) білою або зеленкувато-жовтою глиною. Часто їх також розмальовували геометрично-рослинним орнаментом. Символіко-семантична роль, композиція та орнаментальність лінійно-графічного лемківського розпису вирізнялися досконалістю і свідчили про їхні глибокі традиції зорово-семантичного принципу в побуті.

Зовнішній вигляд зрубних і каркасних карпатських житлових ансамблів вирізнявся прийомами оформлення стін художньо викладеними шалівками, шинглями, пікуванням.

Мальовничими, порівняно з переважно аскетичними поліськими прийомами, були і принципи оформлення інтер'єрів карпатського архітектурного житлового комплексу. Якщо нерухомі об'єкти інтер'єру (жердки, лави, мисники, піл) і меблі (стіл, скриня, колиска, стільці), виготовлені з дерева, гармонійно узгоджувалися з природним кольором зрубних стін, то керамічні і ткані вироби гармонійно контрастували. За принципом контрасту печі оздоблювали полив'яними жовтувато-зеленими мальованими кахлями, прикрашеними жанровими сценами із зображенням людей, птахів і тварин на білому тлі ангобу. Їм вторили мальовані геометризаним орнаментом полив'яні миски та глечики, виставлені в миснику, або декоровані поліхромним розписом фаянсові тарелі — «танжери».

Так само контрастували завдяки яскравим барвам й інтер'єрні тканини. Гуцульські поперечно-смугасті безузорні та дрібноузорні «писані» покривала *верети* вирізнялися різноманітними композиціями та барвистістю. На білому тлі різнокольорові смужки червоного, оранжевого, вишневого, жовтого забарвлення поєднані із зеленими або синіми чи фіолетовими. Феєрична вишуканість кольорових тональних градацій інтер'єрних виробів гуцульських народних майстрів ткацтва надавала інтер'єрові чаруючої краси. Вони вміло підсилювали емоційне звучання нюансних колірних співвідношень теплих або холодних відтінків шляхом домінування червоної барви<sup>14</sup>.

До своєрідних ознак оформлення інтер'єрів житла Карпатського ареалу слід віднести надання християнського культового сакрального місця торцевій стіні, протилежній до вхідних дверей. До цієї стіни в один або два ряди кріпили образи, які не покривали рушниками. Яскраві відкриті кольори писаних на дереві або на склі образів, обрамлених поліхромно розмальованими великодніми *писанками*, *галунками* й у деяких районах мальованими тарелями, створювали мажорний життєствердний настрій.

Широким спектром обрядово-магічного символізму складових частин житла, його архітектурно-конструктивних елементів та всього предметного середовища були позначені монументально-декоративні принципи формування карпатського архітектурного житлового ансамблю. На тлі регіональної типологічної спільності виокремлені шість його різновидів — лемківський, бойківський, гуцульський, покутський, буковинський та закарпатський.

Формування ансамблю житлового комплексу українського лісостепу визначав відмінний від поліської просторово-об'ємної графічної горизонтальності принцип пластичної мальовничої виразності.

Пріоритетному впровадженню цього принципу в архітектоніку зовнішнього вигляду лісостепового житлового комплексу сприяло превалююче використання у зведенні стін каркасної техніки в умовах відсутності достатньої кількості будівельної деревини. Покрита шаром глини й побілена поверхня цих стін набула значення загальноетнічного, загальноукраїнського символу. Хату українців почали асоціювати з так званою «білою українською хатою». Наявність великих рівних площ білих стін стимулювала широке використання поліхромного принципу їхнього оформлення. Традиція поліхромного розпису стала одним із провідних мальовничих прийомів архітектоніки лісостепових житлових комплексів.

У житлі лісостепового ареалу (завдяки влаштуванню півкурних печей, дим від яких виходив не в хату, а в сіни) уже в ХІХ ст. з'явилася можливість декорування чистих стін та їх оздоблення рушниками. Ця тенденція набула особливого поширення в лівобережних районах Лісостепового ареалу і степових районах Півдня України (на Полтавщині, Слобожанщині, Центральному й Нижньому Подніпров'ї, у Таврії, Дністровсько-Дунайському межиріччі, у Криму).

Відмінність в історичних долях правобережної та лівобережної частин українського Лісостепу виявилася у своєрідності архітектурних традицій на землях кожної з них, зумовивши виникнення двох регіональних підтипів – лівобережного та правобережного.

Основою архітектурних традицій лівобережних майстрів став досвід українців, які освоювали ці землі на правах вільної «займанщини», зводячи житло згідно зі своїми віковими уявленнями, водночас переосмислюючи традиції своїх північносхідних сусідів – білорусів і росіян. Це знайшло вияв у застосуванні не лише каркасної, а й зрубної техніки виведення стін, у способах покриття солом'яних дахів розстеленою чи «м'ятою» соломою, іноді навіть приливою зверху рідким глиняним розчином. М'який абрис даху, позбавлений пластичної розробки, врівноважував активні світлотіньові ефекти пластичних фасадних архітектурних елементів – підострішних брусів, колонок галерей та ганків.

Так, глибокутінь на фасаді створювали широкі напуски стріхи – *піддашки*, які підтримували винесені на поперечні балки та прогони брусами (*підострішники*, *підострішини*), підперті колонками (*сішки*). Мальовничий світлотіньовий ефект мали підострішні бруси, майстерно мережані різьбленою лиштвою, випуски балок (*дармовіси*) і верхні вінці зрубу (*ощепини*), прикрашені профільним різьбленням. Функціональне призначення різних приміщень житла (житлового – *хати*, *сіней* і господарського – *комори*) у межах площі фасадної стіни підсилювали різними конструктивно-тональними прийомами, асиметричність яких позбавляла фасад одноманітності.

Мальовничий ефект створювала значна варіативність різьблених орнаментальних мотивів оформлення архітектурних елементів (кронштейни, виносні балки, стовпчики), які підтримували стріху. Суттєвим архітектурним прийомом зовнішнього оформлення були галереї. У різноманітності місць їхнього розміщення (лише перед коморою чи перед входом у житло, чи вздовж усього чільного фасаду, чи вздовж двох-трьох, чи навіть усіх чотирьох фасадів) та в їхніх архітектурних елементах (колонки круглого профілю, своєрідні капітелі), архітектурних профілях (фронтони ганків, віконні наличники) проглядався відчутний вплив ампірного архітектурного стилю. Такі галереї надавали монументальності житловим спорудам, одночасно збагачуючи їх мальовничим ефектом глибокої падаючої тіні на вертикальну площу білої стіни. Мальовничість і художню довершеність зовнішнього вигляду підсилювали також



різноманітними прийомами різьблення (контурний, профільний, нігтьовий, наскрізний тощо), якими артистично оперували місцеві народні майстри.

Віконниці, різьблене обрамлення вікон (*налишники*) і двері малювали глиною різних кольорів або олійними фарбами, переважно охристих тонів, та прикрашали квітковим мальованим орнаментом – *цвітками, ружами, півоніями* або кольоровими *крапками*.

Окрім покуті – найсакральнішого місця, в інтер'єрі лівобережного житла, починаючи з кінця ХІХ ст., рушниками почали прикрашати міжвіконні простінки чільної стіни, а також рами з портретами господарів дому та членів їхньої родини.

У межах цього регіонального типу сформувалися два його різновиди – полтавський і слобожанський, а також лівобережна частина середньоподніпровського.

Традиції Правобережжя, історичним підґрунтям яких була висока культура однієї з наймогутніших держав середньовічної Європи – Київської Русі, виникли на основі освоєння та перетворення в горнилі власної культури багатовікових виявів архітектурно-будівельних традицій країн Західної Європи. Так, про європейську традицію свідчили такі конструктивні елементи виведення каркасних стін, як підкоси головних стовпів – *крижбанти*, відкритий каркас або розпис на тлі білої стіни.

В інтенсивно підсиненому тлі блакитних стін правобережного житла з нанесеними на них малюнками пишних гірлянд рослинно-квітового орнаменту, в обрамленнях цими гірляндами вікон та дверей, у широкому застосуванні вазонних мотивів також простежується збагачення вікової праукраїнської традиції елементами та прийомами високих європейських стильових напрямів ХVІІ–ХVІІІ ст. – бароко і рококо.

Прямі аналогії з традиціями європейських народів виявляла мальовнича пластичність солом'яної стріхи. Такого декоративного ефекту досягли способами викладення солом'яного даху зв'язаними снопами, коли «роги» даху, а іноді й увесь схил мали розвинуту пластику порядово укладених «сходінками» снопів. Аналогічно до європейського житла в українців Правобережжя був спосіб виведення високого гребеня даху «під кізлинами».

Західноєвропейська традиція простежується також у формі правобережного типу комина печі.

В інтер'єрах правобережного житла образи здебільшого кріпили до стін у покутному *святому (червоному)* кутку і, відповідно, кожен з образів оформлювали вишитим рушником.

Застосування в інтер'єрі правобережного житла рухомих меблів (лавки-скрині, засклені мисники, орнаментовано-різьблені шафи, точені столи й стільці) свідчило про мальовничі барокові ознаки, характерні для житла європейських народів.

За спільної єдності в межах правобережного регіонального варіанта архітектурного житлового комплексу водночас існували чотири його різновиди: волинський, галицький, опільський, подільський і перехідний – середньо-подніпровський.

У південноукраїнському регіональному архітектурному житловому комплексі виявилися не лише різнорегіональні традиції українців, а й інонаціональні архітектурно-будівельні прийоми. Цей комплекс яскраво виявив товарно-зерновий характер господарства населення ареалу, своєрідність умов заселення безлісних степових земель вихідцями з різних районів України та їхнього співжиття з іноетнічним населенням, яке на пільгових умовах колонізувало вільні землі неспокоїного краю. Характерною ознакою цього ареального житлового комплексу був відкритий тип двору з одно- або дворядно з'єднаними або окремо поставленими будівлями, з вільно або периметрально поставленими спорудами.

Відсутність лісоматеріалів і природне багатство покладів глини сприяло масовому поширенню глиносолом'яних стін із наступною їх побілкою, підводкою глиною

різних кольорів та поліхромним розписом. Для покривання дахів поряд із соломою використовували черепицю й очерет, дернове покриття (по земляному насипу висівали траву або покривали дах дерном).

Степовий архітектурний житловий комплекс виокремлено домінуванням висоти сліпучо-білих стін (майже в півтора—два рази в пропорційному їх співвідношенні до висоти даху). «Амбразурне» заглиблення в товщу широких стін віконних рам та дверних полотен створювало світлотіньові ефекти на фасадах, а наявність пластичних елементів у декорі низьких трикутних фронтонів двосхилих дахів і поліхромний розпис стін підсилювали мальовниче сприйняття цього регіонального архітектурного комплексу.

У межах поширення південностепоного ареального типу існувало шість його різновидів: буджацький, одеський, нижньо-подніпровський, таврійський, приазовський і кримський.

Таким чином, на тлі загальнонаціональної однотипності в організації та формуванні предметного простору, щоденного та ритуально-святкового його використання, традиційний архітектурний житловий комплекс українців яскраво демонстрував регіональне розмаїття — багатство варіативних проявів української традиції.

Упродовж ХІХ та на початку ХХ ст. широкий спектр регіонально фіксованих формоутворювальних прийомів (традиційних та професійних) зумовив виникнення не лише чотирьох зональних архітектурних житлових ансамблів, а й значну кількість їхніх варіативних реалізацій.

Народна архітектура творилася не індивідуальним талантом професійних архітекторів відповідно до панівних стилістичних напрямів, а власноруч народними майстрами, згідно з віковими традиційними світоглядними уявленнями народу та виробленими ним канонами. Вони передавалися від покоління до покоління прийомами організації штучно створеного простору (функціонально та світоглядно необхідного для життєдіяльності) у вигляді житлових комплексів. Форми «свого» простору, як протипага зовнішньому «чужому», формували відповідно до власних світоглядних уявлень, гармонійного поєднання та використання екологічних можливостей навколишнього середовища (особливо його природних ресурсів). Народна архітектура утверджувалася традиціями, спадкоємними обрядово-ритуальними діями, які матеріалізувалися в ній прийомами спорудження, опорядження, освячення і обживання. Як вагомий та довговічний пам'ятник традиційної культури, народна архітектура є історично значимою джерельною основою культурної спадщини народу, засвідчивши мистецтво ансамблевого творення предметного середовища.

Регіональність художньо-образної системи (сюжетність, колорит, художні прийоми і способи декорування) архітектурних ансамблів окремих історико-етнографічних регіонів України, що переважала над загальноетнічними ознаками, наприкінці ХІХ ст. почала змінюватися в бік загальноетнічного узагальнення, нейтралізації регіонально-виразних ознак за рахунок збагачення новаційними архітектурно-конструктивними рішеннями та декоративно-художніми прийомами, що мали повсюдне поширення в культурній традиції українців.

Після тривалого періоду пролетарського інтернаціоналізму сучасна суспільна свідомість дедалі частіше спрямовується до відродження патріотичної ідеї. Привабливими цінностями для людей різних вікових категорій стали ідентичність та національна культура. Орієнтація на традиційну народну культуру й рівень сформованості на її основі естетичної культури сучасної особистості нині набувають значної ваги. Особлива роль у цьому процесі належить знавцям національної культури — дослідникам і науковцям, а також носіям етнічних ідентифікаційних ознак культури — народним майстрам, здатним формувати в

представників різних суспільних сфер практичні навички володіння і творчого переосмислення її в сучасному культурному житті.

<sup>1</sup> *Гримич М.* Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців (Когнітивна антропологія). – К., 2000. – С. 7, 31–40; *Гримич М.* Світоглядні уявлення українців // Українська етнологія: Навч. пос. для студентів вищих навч. закладів. – К., 2007. – С. 372.

<sup>2</sup> *Чубинский П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в западнорусский край: В 7 т. – С.Пб., 1872–1878. – Т. VII. – С. 391; *Волков Ф.* Этнографические особенности украинского народа // Украинский народ в его прошлом и настоящем: В 2 т. – Петроград, 1916. – Т. 2. – С. 531; *Косміна Т.* Традиції та інновації в архітектурі народного житла Києва та Київщини // Етнографія Києва та Київщини. Традиції й сучасність. – К., 1986. – С. 182; *Косміна Т.* Сільське житло Поділля. Кінець XIX – XX ст. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1980. – С. 159, 160.

<sup>3</sup> *Косміна Т.* Еволюція розписів житла українців: від ідеограм до графемної орнаменталії // Символ, миф, обряд: традиції і сучасність. Матеріали міжнародної наукової конференції 30.XI–2.XII. – К., 2000. – Ч. 2. – С. 28, 29.

<sup>4</sup> *Шероцкий К.* Художественное убранство дома в прошлом и настоящем // Очерки по истории декоративного искусства Украины. – К., 1914; *Reinfuss R.* Meblarstwo ludowe w Polsce. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1977. – S. 45–61; *Станкевич М.* Українське художнє дерево. – Л., 2002. – С. 323–354.

<sup>5</sup> *Матейко К.* Народна кераміка західних областей Української РСР. Історико-етнографічне дослідження. – К., 1959; *Мусієнко П.* Українська кахля // НТЕ. – 1968. – № 3. – С. 80; *Лашук Ю.* Народная керамика украинских Карпат // Карпатский сборник. – М., 1976. – С. 87; *Косміна Т.* Сільське житло Поділля. – С. 178–180.

<sup>6</sup> *Добрянська І.* Хатні розписи українців Західних Карпат // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1954. – Вип. 1. – С. 46–55; *Уманцев Ф.* Народні розписи // Історія українського мистецтва. – К., 1970. – С. 297–301; *Косміна Т.* Сільське житло Поділля. – С. 160–170; *Косміна Т.* Інтер'єр жилого дома // Украинцы. – М., 2000. – С. 186–190.

<sup>7</sup> *Косміна Т.* Сільське житло Поділля. – С. 178; *Станкевич М.* Українська витинанка. – К., 1986.

<sup>8</sup> *Мусієнко П.* Українська кахля.

<sup>9</sup> *Косміна Т., Косміна О.* Регіональні типи // Українці: Історико-етнографічна монографія: у 2 т. – К., 2005. – Т. 2. – С. 140–148; Історико-етнографічне районування України (кін. XIX – поч. XX ст.) // *Косміна О.* Українське народне вбрання. – К., 2006. – С. 12, 13; *Косміна Т., Косміна О.* Україна. Етнографічні регіони // Україна та українці. Галичина. Буковина. Історико-етнографічний мистецький альбом Івана Гончара. – К., 2007. – С. 299.

<sup>10</sup> *Никорак О.* Українська народна тканина. – Л., 2004. – С. 250, 251.

<sup>11</sup> *Мусієнко П.* Українська кахля. – С. 86, 87.

<sup>12</sup> *Спаська Є.* Кахлі Чернігівщини. Попереднє звітлення. Відбиток зі збірника «Український Музей». – К., 1927. – С. 12.

<sup>13</sup> *Косміна Т., Косміна О.* Регіональні типи // Українці. – Т. 2. – С. 140–148; Історико-етнографічне районування України... – С. 12, 13; *Косміна Т., Косміна О.* Україна. – С. 299.

<sup>14</sup> *Никорак О.* Українська народна тканина. – С. 230.

**Олена Клименко**

## **УКРАЇНЬСКА НАРОДНА КЕРАМІКА В АНСАМБЛІ ТРАДИЦІЙНОГО ЖИТЛА: МАЛЬОВАНА МИСКА**

Комплексне дослідження художнього ансамблю в народному мистецтві розпочалося кілька десятиліть тому, однак ця проблема й дотепер залишається поза увагою мистецтвознавців. Цікаві роздуми щодо цього питання авторів колективної монографії «Искусство ансамбля. Художественный предмет – интерьер – архитектура – среда» (1988)<sup>1</sup>, на жаль, майже не були розвинуті дослідниками народного мистецтва.