



УДК 7.031.4: 75.052: 7.077(477)"19"Гоменюк
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2024.05.1249>

ПСЕВДОМОРФОЗИ МОТИВІВ ТРАДИЦІЙНИХ РОЗПИСІВ У НАЇВНОМУ МИСТЕЦТВІ ЯРИНИ ТА СОФІЇ ГОМЕНЮК

Анастасія ШВИДЮК-БОГДАН
ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-8242-6725>

аспірантка,

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури,
кафедра теорії та історії мистецтва,
Вознесенський узвіз, 20, 04053, м. Київ, Україна,
e-mail: Anastasiia.Shvydiuk@naoma.edu.ua

Anastasiia SHVIDIUK-BOHDAN
ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-8242-6725>
PhD student at the Department of Art Theory and History,
National Academy of Fine Arts and Architecture,
20, Voznesensky uzviz, 04053, Kyiv, Ukraine,
e-mail: Anastasiia.Shvydiuk@naoma.edu.ua

PSEUDO-MORPHOSIS OF TRADITIONAL MOTIFS OF HOUSE PAINTINGS IN THE NAIVE ART OF YARYNA AND SOPHIA HOMENIUK

Досліджується творчість двох наївних художниць з Уманщини — Ярини (1913—1989) та Софії Гоменюк (1921—2001) через призму традиції стінописів уманського регіону. Розписи, що існували на більшості території України протягом кінця XIX — середини XX ст. вийшли з ужитку і сьогодні ми маємо уявлення про їхній зовнішній вигляд лише завдяки натурним дослідженням тогочасних учених. До певної міри традиція продовжила своє життя в станкових творах сестер Гоменюк.

Метою дослідження є висвітлення взаємозв'язку між новаторським підходом в їхній творчості й тим традиційним середовищем, з якого вона з'явилася.

Об'єктами дослідження є специфіка хатніх розписів Уманщини та Поділля і станкових творів Я. і С. Гоменюк, їхні основні сюжети, композиційні схеми, засоби виразності.

Предметом дослідження є видозміни, що відбулися з традицією на картинах наївних художниць другої пол. XX століття.

У дослідженні застосовано методи емпіричного (опис на підставі джерел та наукової літератури) та теоретичного дослідження, зокрема порівняльний аналіз.

Ключові слова: народне мистецтво, декоративно-ужиткове мистецтво, хатні розписи, настінні розписи, стінописи, наївне мистецтво, Ярина і Софія Гоменюк.

This article explores the work of two naive artists from the Uman region, Yaryna and Sofia Homeniuk, through the prism of traditional house paintings of the Uman region. The paintings that existed on most of the territory of Ukraine in the late nineteenth and mid-twentieth centuries fell out of use, and today we have an idea of their appearance only thanks to the works of a number of scholars who conducted their field studies. To a certain extent, the tradition continued its life in the easel works of the Homeniuk sisters, and therefore, the purpose of our study is to highlight the relationship between the innovative approach in their work and the traditional environment from which it emerged. The objects of the study are the specifics of house paintings of Uman and Podillia and easel works by Y. and S. Homeniuk, their main plots, compositional schemes, and means of expression. The subject is the modifications that occurred to the tradition in the paintings of naive artists of the second half of the twentieth century. The study uses the methods of empirical (description based on sources and scientific literature) and theoretical research, including comparative analysis.

Results. After analyzing the works of Y. and S. Homeniuk, made with gouache on thick paper or cardboard, we came to the conclusion that, similar to the house paintings, their favorite motifs are floral, or rather, floral. On the canvases, one can sometimes recognize the usual «vases» and «friezes» of the folk master, which, however, become much more complicated, more diverse in terms of plasticity, and more refined in terms of painting and color. They have a plot and narrative, and plants sometimes turn into fantastic characters from fairy tales. The folklore that was inherent in folk painting is secondary here, plot-driven, subordinated to the author's individual vision and a specific artistic image.

Keywords: folk art, decorative and applied art, house paintings, wall paintings, murals, naive art, Yaryna and Sofia Homeniuk.

Вступ. Традиція хатніх розписів, поширена на більшості території України протягом кінця XIX — середини XX ст., сьогодні, фактично, канула в небуття. На відміну від інших видів народного декоративно-ужиткового мистецтва, зразки яких ми можемо бачити в музеях та приватних колекціях, жодного оригінального стінопису до нас не дійшло. Через крихкість і недовговічність матеріалів, а також, не в останню чергу, внаслідок особливого ставлення самих майстрів цієї художньої практики до своїх творінь — усі вони були знищені часом та людським чинником. Роль народного мистця змінювалася з приходом радянської влади — його творчість у нових політичних умовах набувала нового соціального значення, що призвело до змін у самій образно-стилістичній структурі народного мистецтва.

На щастя, завдяки зарисовкам та світлинам дослідників народного мистецтва, які на власні очі бачили розписи, сьогодні ми маємо уявлення про їхній справжній вигляд — мотиви, стилістичні особливості, колір, місцезорозташування в структурі української хати, регіональні відмінності. У певному смислі традиція продовжувалась і на «станкових» полотнах наївних художників XX ст., чия творчість зростала на ґрунті народного хатнього розпису Уманщини. До таких, зокрема, належали сестри Ярина та Софія Гоменюк. Назва публікації містить поняття «псевдоморфози» не випадково, адже традиція в цьому випадку виступає поштовхом для творення образів у формах, які первинно мали дещо інші зміст і значення, відбувається певна «підміна» в смислового підходу до зображення.

Актуальність теми. Ярина та Софія Гоменюк — талановиті майстрині українського народного живопису, творчість яких за естетичним рівнем, різноманітністю сюжетів, самобутнім перетворенням традиційних форм не поступається таким відомим наївним мистцям XX ст., як М. Примаченко, К. Білокур, Т. Пата, Г. Собачко-Шостак. Однак є всі підстави вважати, що творчий та життєвий шлях сестер Гоменюк висвітлені в літературі далеко не повно — не видано жодної монографії або окремої праці, присвяченої цьому оригінальному явищу.

Методологія дослідження полягає в фокусі на традиції, що є, так би мовити, точкою відліку, першочерговим чинником, який спричинив появу станкового живопису Я. та С. Гоменюк. У дослідженні

ми розглянули основні сюжети та мотиви, композиційні схеми, засоби виразності та семантику уманських хатніх розписів, зіставили їх з цими ж категоріями в творах наївних художників. Звісно, таке порівняння є досить умовним, зважаючи на той ступінь індивідуальності та новаторства, що був привнесений майстринями. Однак воно, безсумнівно, допомогло нам глибше проникнути в саму сутність їхнього мистецтва, зробити припущення щодо причин вибору тієї чи іншої теми, кольорової гами, витоків окремих елементів, а також визначити, які саме зміни в свідомості та підході до зображення відбулися у наївних мисткинь, в порівнянні з народними.

Основна частина. Через недовговічність матеріалів, особливо поверхні стін, на які наносилися малюнки, їхнє тривале збереження було майже неможливим. Велика кількість пам'яток могла бути безповоротно втраченою, якби не зарисовки, фотографії, кальки та свідчення вчених, які досліджували розписи під час експедицій по Уманщині та сусідньому Поділлі в першій половині XX ст., зокрема Василя Кричевського (1872—1952), Вадима Щербаківського (1876—1957), Данила Щербаківського (1877—1927), Всеволода Бушена (1880—1963), Євгенію Берченко (1884—після 1934), Костянтина Широцького (або Шероцького, 1886—1919), Володимира Гагенмейстера (1887—1938), Аркадія Зарембського (1888—1941), Афанасія Бежковича (1892—1977), Костянтина Кржемінського (1893—1937), Марії Щепотьєвої (1893—1974), Єлизавети Левитської (1899—1933), Петра Юрченка (1900—1972), Бориса Бутника-Сіверського (1901—1983), Віктора Самойловича (1911—2000). У наступному поколінні виділяється постать Олександра Найдена, який систематизував матеріали збирачів минулого, глибоко та різнобічно проаналізував їх і доповнив новими даними.

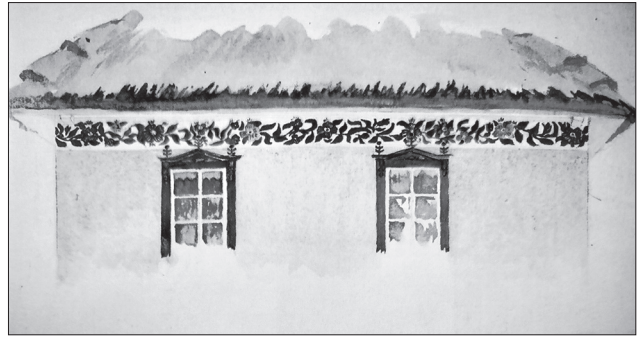
Дослідники вказують на те, що традиція розписування хат була поширена не скрізь — її побутування було пов'язане з матеріалами, з яких було побудоване житло. Саме тому найбільшого поширення розпис набув у південних, степових областях країни, де будинки були зроблені з саману, обмазані глиною та побілені. На жаль, за браком матеріальної бази, точно визначити джерело походження українських настінних розписів дослідники не можуть. Мистецтвознавці першої половини XX ст. виявляли різні погляди щодо похо-

дження хатнього розпису. Наприклад, К. Широцький вважав селянські настінні малювання породженням монументального живопису XVIII—XIX ст. [1, с. 25]. На думку вченого поширення розписів у другій половині XIX ст. було відповіддю на естетичні потреби селян, при цьому не виключаючи впливу стародавніх вірувань. К. Кржемінський [2, с. 10], Л. Левитська [3, с. 25—26], й А. Зарембський [4, с. 13] загалом поділяли таку концепцію, пов'язуючи традицію розпису з обрядовою символікою. На думку Є. Берченко настінний розпис виник пізніше за інші види декоративно-ужиткового мистецтва, а причиною його поширення та розвитку в першій третині XX ст. був потяг до барвистості, а також поступове відмирання виробництва декорованих побутових предметів під впливом економічних умов [5, с. 9].

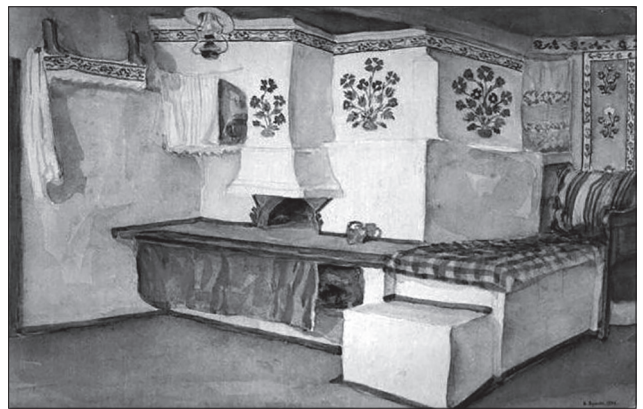
Б. Бутник-Сіверський вбачав причини виникнення настінного розпису в інтенсивному процесі збідніння сільського населення наприкінці XIX ст. Саме в цей період з'являються орнаментальні композиції на стінах, які імітують рушники, килими, шпалери, кахлі [6, с. 118]. Однак О. Найдена не погоджується з таким однозначним поясненням масового поширення настінного розпису, вказуючи на періодичність появи малюнків на стінах у зв'язку зі зміною сезонів або приходом свят; уніфікований характер зображень, а також повсюдне використання одних і тих же мотивів; колективно-традиційну та фольклорну природу розписів [7, с. 23].

Розвиток хатніх розписів Поділля Т. Косміна пов'язує зі збільшенням висоти житлового приміщення через удосконалення технології дахового покриття, що зумовило зміну пропорційного зіставлення основних мас, внаслідок чого домінуюча роль стала належати стінам. Це привело до потреби переходу в декорі житлових будівель від пластики стріхи до пластичного вирішення площі стін. Гончарство і ткацтво сприяли освоєнню кольорових глин і рослинних фарб, створили прийоми для орнаментального заповнення площини, які згодом з використанням інших масштабів і засобів виразності, були використані на стіні [8, с. 110].

Сучасна дослідниця подільських розписів Н. Студенець вважає розписи відтворенням переконань і духовних цінностей народу, його естетичних схильностей, що визначаються історичними, політичними, соціальними, культурними контекстами існування етносу. Виникнення стінописів, на думку Студенець,



Іл. 1. Всеволод Бушен. Замальовка деталі стіни хати Гордія Савченка з с. Війтівка, 1945—1946. Ілюстрація з книги Найдена О., Ходак І. Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини XX століття. Історія, семантика, образи. Київ: Стило, 2013. 304 с.



Іл. 2. Всеволод Бушен. Замальовка інтер'єру хати Харитини Когут з с. Війтівка, 1945—1946. Ілюстрація з книги Найдена О., Ходак І. Квітка на комині

пов'язано з сакральною сферою, практична ж і естетична функції є вторинними [9, с. 41].

На думку О. Найдена, одним із основних зовнішніх чинників розвитку хатнього малювання стали шпалери стилю модерн, поширені як у провінційних містечках, так і в окремих будинках заможних селян. Саме візерунки зі шпалер намагались імітувати селяни у своїх хатах, однак, не копіюючи їх, але намагаючись передати свої враження від побаченого.

Декорування житла малюнками виконувалося як зовні, так і зсередини. Головними елементами зовнішніх розписів будинків і господарських споруд були орнаментальні смуги під стріхою вздовж чільної стіни, декоративне оздоблення навколо дверей і вікон на фасаді, а також, у деяких регіонах, зображення квітів на простінках між вікнами (іл. 1).

Розписи інтер'єрів зазвичай були багатші та різноманітніші, ніж зовнішні. Головним місцем для розписів був комин, друге за значенням місце займала



Іл. 3. Микола Горбачевський. Замальовка «вазону» з с. Війтівка, 1921—1923. Ілюстрація з книги Найдена О., Ходак І. Квітка на комині



Іл. 4. Костянтин Кржемінський або учні. Замальовка «фризу» на печі з с. Війтівка, 1918—1923. Ілюстрація з книги Найдена О., Ходак І. Квітка на комині



Іл. 5. Микола Горбачевський. Замальовка стіни в хаті над ліжком «під килим» з с. Війтівка, 1921—1923. Ілюстрація з книги Найдена О., Ходак І. Квітка на комині

запільна стіна, де розміщувалася композиція, подібна до килима. Також зазвичай розмальовувалися сволоки, стінки між вікнами на чільній стіні, іноді

на обох стінах — чільній та причілковій — розташовувався фриз (іл. 2). Композиції розписів переважно залежали від форми площини яку вони заповнювали і за цим принципом їх умовно поділяють на три групи.

До першої відноситься велика квітка, або «вазон», довкола якої могли компонуватися дрібніші орнаментальні мотиви; цей елемент найчастіше розташовувався на комині (іл. 3). До другої — горизонтальний або вертикальний орнамент, яким оздоблювалися фризи стін, сволоки, пілястри, двері або вікна, що в залежності від орієнтації мав різні назви: «бігунець» або «кривулька» (горизонтальний), «хмелик» (іл. 4). Третю групу складали розписи, побудовані за принципом килимової композиції або орнаменти, подібні до шпалер [6] (іл. 5). Окремо слід виділити мотив «віночка» — рослинний орнамент, що обрамляє якийсь об'єкт на стіні, наприклад фотографію, та має розвинену композицію з обох боків (іл. 6).

Варто відзначити, що улюбленими мотивами настінних розписів був геометричний або рослинний орнамент, в той час як мотиви тваринного світу зустрічалися досить рідко. Однією з основних форм орнаменту був «вазон» — умовне, стилізоване, площинне зображення рослини, що виходить з невеликого горщика.

Найден зауважує, що вже в 1930-х хатні розписи Уманщини відрізнялися від тих, що ми можемо спостерігати на копіях, виконаних на початку століття. «Вазони» втратили притаманний їм лінійно-конструктивний характер внаслідок наближення в зображенні до форм, притаманних реальним рослинам. Загалом розписи втрачають свою традиційну основу, а художньо-естетичне начало починає переважати над функціонально-смысловим. Це відбувається зі зміною соціально-політичних умов, де творчість селян набуває нового громадського значення. «В результаті вазони втратили колишню виразність і лаконічність, багатство пластичних і варійованих елементів, стриманість кольорів, вивірену і логічно виправдану стрункість композиції» [7, с. 121].

У повоєнні роки традиційний розпис перетворюється на явище декоративно-монументального станкового живопису, що знаходить широке розповсюдження. Як приклад Найден наводить творчість майстринь з Уманщини Ярини та Софії Гоменюк, чії роботи хоч і зберігають колективно-традиційні

форми розписів, але несуть яскраво виражене індивідуальне начало і тяжіють до станкового живопису. «В їх роботах, виконаних гуашшю на картоні чи цупкому папері, особливо починаючи з 1960-х рр., традиційні «вазони» й «фризи» значно ускладнюються, стають більш різноманітними за пластикою, більш вишуканими за живописно-колеристичним рішенням; в них з'являється певна оповідність, сюжетність і фабульність; рослини часто зображуються у фантастичному світлі — як персонажі казок і легенд...» [7, с. 121]. Отже, хоч їхнє мистецтво також фольклорне, але ця фольклорність має інший характер, ніж та, що була притаманна настінним розписам, а фольклорність вторинна, сюжетна, що підкорена індивідуальному баченню автора і конкретно-художньому образу.

Як ми знаємо із нарисів мистецтвознавця і художника Нардіса Кочережка «Сонячні барви», по суті єдиного джерела біографії сестер Ярини та Софії Гоменюк, поштовхом до творчості для них була саме традиція хатніх розписів, що була звичним явищем на батьківщині сестер, Уманщині [10]. Отже, їх творчість пройшла певну технічну і стилістичну «еволюцію», від розписів на стінах хати, що були нерозривно пов'язані із архітектурною формою до так званих «мальовок» на папері, що вже не мали прикладного значення. У цій частині ми приділимо увагу еволюційному аспекту творчості мисткинь на основі аналізу їхніх станкових творів. Дослідимо, як народні традиції переломились через індивідуальний творчий погляд художниць, проаналізуємо стилістичні особливості творів.

Творчу спадщину сестер Гоменюк нині зберігають музеї України, а також приватні колекції. Основою для нашого дослідження послужили натурні обстеження фондів та експозицій цих музеїв: Українського центру народної культури «Музею Івана Гончара», Національного музею декоративного мистецтва України, Національного музею народної архітектури та побуту України, Уманського краєзнавчого музею, Уманської картинної галереї.

Більшість робіт сестер Гоменюк, що нам довелося бачити — виконані гуашшю на папері або картоні, фанері. Проте цими матеріалами вони користувалися не завжди. Звертаючись знову до «Сонячних барв» Кочережка, ми можемо дізнатися про те, що Ярина та Софія Гоменюк родом із села Війтів-



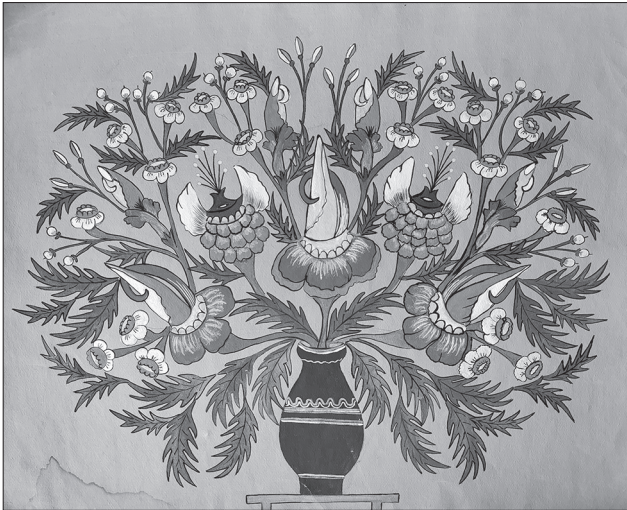
Іл. 6. Микола Горбачевський. Замальовка віночка навколо люстєрка в хаті на простінку між вікнами, с. Війтівка, 1921—1923. Ілюстрація з книги Найдена О., Ходак І. Квітка на комині

ка (нині Родниківка), що біля Умані на Черкащині. Родина Гоменюків була сім'єю багатодітною. Ярина народилася в 1913 р., а Софія — в 1921-му. Батько Остап Гоменюк був різьбярем, мати — ткала килими, а побілівши хату, прикрашала її розписами. Саме завдяки матері старша сестра Ярина вперше зіткнулася із народними традиціями, тому вже у дитинстві мала можливість спробувати себе у мистецтві.

Проте недовго вона тішилася батьківською турботою, адже через голодомор батьки померли, коли Яринці було 10 років, а Софійці — всього 2. Ярина стала в хаті господинею, а Софію забрали до дитячого будинку. Отже, можна припустити, що Софія Гоменюк познайомилася із мистецькими традиціями свого краю значно пізніше [10].

Коли Ярині виповнилося 20 років, вона вийшла заміж. Працювала у колгоспі із чоловіком, а у вільний від роботи час займалася розписами вдома і розписувала хати односельчан. Також вона мала змогу спілкуватися з відомою майстринею розписів Катериною Шелепко, що була її землячкою. Отже, за той час Ярина Остапівна здобула великий багаж вмінь і мала можливість розкрити свій творчий потенціал. Вірогідно, що після того, як Софія вийшла з інтернату «за віком», вона мала більше можливості спілкуватися із сестрою, а також бачити її творчість і надихатися нею. Софія невдовзі вийшла заміж і переїхала в село Кузьмина Гребля, що неподалік від Умані [10].

Однак в житті не тільки сестер, але й усієї країни настали важкі часи — Друга світова війна. На



Іл. 7. Ярина Гоменюк. Веснянка, 1973. Папір, гуаш. Національний музей народної архітектури та побуту України

фронті гине чоловік Ярини. Пovoєнні клопоти зупинили руку майстрині на цілих 20 років, аж поки не відбулася знаменна зустріч, що усе змінила. Нарцiс Кочережко, мандруючи Уманщиною, випадково потрапив на сестер Гоменюк. Побачивши їхні розписи, став їх щирим шанувальником і надихнув сестер продовжувати творити на папері. Саме йому ми зараз і завдячуємо можливість бачити станкову творчість майстринь [10].

Він детально описує матеріали, якими користувалися сестри Гоменюк — пензлики були саморобні — із котячої шерсті або певних видів рослин. Фарбами була глина та сік рослин — їхнього листя, квіток або плодів. Факт використання народними майстринями для розписів саме таких матеріалів ми знаходимо на сторінках дослідження Т. Косміної «Сільське житло Поділля кінець 19—20 ст.» [8]. Нарцiс Кочережко привіз із Києва і запропонував художницям гуаш. За різноманіттям відтінків кольору та легкістю у використанні ця фарба прийшла їм до смаку. Те саме можна сказати і судячи з їхньої творчої спадщини.

Станковiзація і нові матеріали спричинилися до трансформації творчості сестер Гоменюк, що стосується як засобів виразності, так і композиційних рішень. Основним елементом у творах Гоменюк, так само як і в настінних розписах, є квітка. Цей елемент, безперечно, є результатом натхнення багатою уманською природою, проте художниці відмовилися від її наслідування. Їхні квіти стилізовані, пропущені через індивідуальне естетичне бачення і представляють образ квітів. Форма деяких квітів фантастична, проте

вони викликають у глядача масу асоціацій з реальними формами. Цей елемент у творчості художниць дуже різноманітний і майже ніколи не повторюється.

У своїх роботах Ярина і Софія Гоменюк використовують декілька основних видів мотивів, що походять з традиції хатніх розписів, один із них — це «вазон». Архетипом цього мотиву, на думку дослідників, є Світове дерево, або Дерево життя. За версією О. Найдена, у спрощено-схематизованому вигляді він становить початкову основу орнаменту взагалі — орнаментальний первообраз, першомотив. Міфологічний образ Світового дерева присутній і в первісних уявленнях чи не всіх племен і народів, що коли-небудь населяли Землю. Світове дерево уособлює єдність всього світу, воно є «космологічною знаковою системою світоустрою» [7, с. 64—65].

«Вазон» має вертикальну схему побудови. У ній чітко визначена центральна вісь (стовбур) і трьохмірність побудови — основа, середня частина, наконечник у вигляді певного елемента, «розетки». Мотиви такого типу частіше за інші трапляються в народному мистецтві, а їх основою зазвичай є прості геометричні форми, такі як ромб, прямокутник або овал. Квіткові елементи найчастіше мають симетричне розташування. Мотив «вазон», ймовірно, став основою для появи інших орнаментальних мотивів, таких як «віночок», «букет», «квітуча гілка» та багато інших, які є варіаціями цього образу.

У кожному окремому регіоні, районі, а іноді й селі, існує свій набір таких мотивів з локальними назвами та особливостями. У роботах Гоменюк ми зустрічаємо цей мотив десь майже «класичним», зі збереженням майже повної симетрії, а іноді і дуже видозміненим. Часом складається враження, що «вазон» був лише поштовхом для створення складних композицій, але від цього мотиву залишилося прагнення до вписування композиції у певну правильну геометричну фігуру (іл. 7).

Можна припустити, що у зв'язку із появою у житті сестер Гоменюк промислової фарби гуаші, колорит у їхніх роботах значно збагатився, адже, як ми знаємо, для створення фарб художниці використовували підручні речі, такі як різні види глини і рослин. Проте, навіть використовуючи широку палітру кольорів мисткині не зловживають ними. Кольорова гама творів яскрава і водночас дуже вишукана, частіше за все вони обмежуються трьома-чотирма кольорами та

їхніми відтінками в одній роботі. Найулюбленіші — червоний, помаранчевий, рожевий, жовтий, зелений тощо. Можна зробити висновок, що хоча асортимент кольорів і розширився, але майстрині до певної міри залишилися вірними традиціям.

Виводячи витoki творчості Ярини і Софії Гоменюк із настінних розписів, варто звернути увагу на те, яким у їхніх роботах виступає тло. Стіни хат були майже завжди білими, зрідка підсиненими. Розглядаючи творчу спадщину майстринь можна знайти підтвердження тісного зв'язку із традиціями, адже тло у них так само частіше за все біле або світло-синє, але зрідка трапляються й кольорові варіанти — червоне, коричневе, жовте тощо.

В орнаментальних композиціях майстрині на інтуїтивному рівні за допомогою різноманітних засобів виразності досягають надзвичайного відчуття ритму і руху, що також є одним із здобутків народного мистецтва, який майстрині добре засвоїли. У творчій спадщині Ярини Гоменюк зустрічається мотив, що можна умовно означити як «танцюючі квіти». Про це говорять не лише назви робіт, а й те неповторне відчуття від ритму, що присутній у роботі, і яке можна ідентифікувати не інакше, як ритм танцю. У роботі «Танцюючі квіти» (1966) (іл. 8) цей рух відчутний, завдяки протиставленню ритмічних дрібних мазків зеленого кольору, що направлені вгору і розходяться у різні боки, крупним помаранчевим квітам, які нагадують дзвоники з опущеними голівками. У цих голівках дзвоників також вгадуються жіночі спіднички, що крутяться в танці.

Народні декоративні розписи близькі до графіки, оскільки лінія відіграє ключову роль серед засобів виразності, а кольорова гама доволі обмежена. Важко точно визначити, до якого виду мистецтва належить творча спадщина сестер Гоменюк. Це одночасно і живописна графіка, і графічний живопис. Майстрині вміло поєднують елементи обох: лінію і точку з кольором та фактурним мазком. Проте в різних роботах переважає той чи інший засіб.

Творча спадщина сестер Гоменюк — різноманітний квітковий світ, де рослинні елементи майже ніколи не повторюються. Природно, що улюбленим мотивом українців-землеробів є квітка. Для селянина цвітіння — найважливіша пора, бо саме вона визначить, чи зав'яжеться плід на квітці, а чи зів'яти їй пустоцвітом [11, с. 173]. Квіткові елементи у ро-



Іл. 8. Ярина Гоменюк. Танцюючі квіти, 1966. Фанера, олія. Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара»



Іл. 9. Софія Гоменюк-Мельник. Килим серйозний, 1967. Картон, гуаш. Національний музей народної архітектури та побуту України

ботах художниць подекуди пізнавані, мають характерні риси реальних рослин, але інколи трапляються зовсім небачені за формою квіти.

Зустрічається також у творчій спадщині Гоменюк тип композиції, що нагадує килим. Принцип розташування рослинних елементів у ньому підкоряється не основній осі, як у «вазоні» чи «хмелику», а самому формату аркуша. При цьому орнамент рівномірно заповнює площину і майже не залишає «пустих» місць (іл. 9).

Не менш численним у творчості сестер Гоменюк є «хмелик», що найчастіше використовувався у фри-



Іл. 10. Ярина Гоменюк. Фриз Ромашка, 1965. Картон, гуаш. Національний музей декоративного мистецтва України



Іл. 11. Софія Гоменюк-Мельник. Квіти — три товариші, 1984. Папір, гуаш. Національний музей декоративного мистецтва України



Іл. 12. Ярина Гоменюк. Декоративне панно «Українська хата і двір», 1967. Картон, гуаш. Національний музей декоративного мистецтва України

зових розписах знадвору під стріхою, у середині під стелею, а також в оформленні вікон і пілястр. Цей мотив іще називають у різних регіонах «бігунцем», «вужиком», «гадючкою», «змійкою», «кривулькою», «сосонкою» тощо — візерунки, побудовані на основі зигзага, ламаної чи хвилястої лінії. Додаткові елементи обабіч — листки, квітки, гачки різної форми [11, с. 326]. На папері видовженого формату він представляє собою ніби фрагмент того фризу, який міг огинати хату знадвору чи всередині (іл. 10). Подекуди трапляються й поодинокі квіти, які можна ідентифікувати як мотив «квітучої гілки» — «Квіти — три товариші» (1984) (іл. 11) Софії Гоменюк-Мельник.

Варто також звернути увагу на ще один різновид станкового живопису Ярини і Софії Гоменюк — панно-картина. Це своєрідна наївна спроба відтворити той чи інший сюжет із детальним зображенням середовища, у якому він відбувається. До таких паннокартин можна віднести, наприклад «Українську хату і двір» (1967) Ярини Гоменюк (іл. 12). Користуючись термінологією, призначеною для академічного мистецтва, їх можна зіставити з жанровими або побутовими сценками. Появу такого жанру в творчості народних майстрів можна вважати результатом загальної станковізації декоративного мистецтва. Воно вже не слугує прикрасою, невід'ємною від архітектурних форм, але стає самоцінним, як наслідок — підвищується змістовність станкових творів.

У панно «Українська хата і двір» можемо бачити досить умовне відтворення простору сільського подвір'я. Художниця-самоук не прагне передати перспективу, тому всі зображені об'єкти виглядають досить умовними. Спостерігаємо тут постійні атрибути селянського побуту: типову хату з солом'яною стріхою і підсиненими стінами, карниз прикрашений фризовим орнаментом, поряд — лавку під деревом, колодязь і грядки з квітами. Усі предмети на панно,

мають рівне значення, адже це не зображення селянського дворика, але його збірний образ, переданий через ці об'єкти. Без хоча б одного із них образ вже був би іншим. Навіть у такій побутовій сцені із посиланням на реальне середовище орнаментальні традиції все ще грають велику роль: у декоративному фризі на стіні хати, що міг би бути і самостійним елементом; у квітах на грядці ми вгадуємо той самий мотив фризу, скомпонований із «вазонів».

Висновки. Використання станкових технік і нових матеріалів стали причиною змін у творчості сестер Гоменюк як у засобах виразності, так і в композиційних рішеннях. Подібно до народних художників, квітка займає у творах мисткинь чільне місце, їй приділена головна увага і вся творча енергія. Однак внаслідок творчих експериментів відбувається певна трансформація в самій свідомості майстринь, а як результат — у смисловому підході до зображення.

Станкові твори Гоменюк становлять ніби «псевдоморфози» традиційних розписів, адже від звичного, безпосередньо прив'язаного до поверхні стіни, досить умовного і схематичного зображення типу «вазона» або «фриза» лишається небагато — основна композиційна структура, прагнення до симетрії, бажання до певної міри вписати сюжет у формат аркуша тощо. Але оскільки саме зображення вже не осмислюється, як функціональна частина середовища в художниць з'являється більше свободи в самовираженні. Квіткові композиції стають самоціллю, набуваючи при цьому самодостатності, декоративності, різноманітності.

Усе в творах сестер підпорядковується образу квітки — і навіть простір у панно-картинах. Як результат — твори Гоменюк є унікальними серед інших наївних митців за такою кількістю і різноманітністю квіткових елементів, від найпростіших, до найхимерніших. А бездоганне відчуття ритму, гармонії форми і висока колористична культура, що присутні в роботах мисткинь — свідчать про нерозривність зв'язку із традицією хатніх розписів.

1. Шероцький К. *Очерки по истории декоративного искусства Украины*. Киев: Тип. «С.В. Кульженко», 1914. 141 с.
2. Кржемінський К. *Стінні розписи Уманщини: мотиви орнаменту*. Кам'янець-Подільський: Вид. Кам'янець-Подільської худ.-промислової профшколи, 1926. 96 с.

3. Левитська Л. *Селянський розпис на Поділлі*. Київ, 1928. 46 с.
4. Зарембский А. *Народное искусство подольских украинцев*. Ленинград: Издание государственного Русского музея, 1928. 48 с.
5. Берченко Є. *Настінне мальовання українських хат та господарських будівель при них. Зошит 1. Дніпропетровщина*. Харків; Київ: Держ. вид-во України, 1930. 41 с.
6. Бутник-Сіверський Б. *Українське радянське народне мистецтво*. Київ: Наукова думка, 1966. 220 с.
7. Найден О. *Орнамент українського народного розпису*. Київ: Наукова думка, 1989. 134 с.
8. Косміна Т. *Сільське житло Поділля кінця XIX—XX ст.* Київ: Наукова думка, 1980. 189 с.
9. Студенець Н. *Традиційний стінопис Поділля кінця XIX — першої половини XX ст.* Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського, 2010. 224 с.
10. Кочережко Н. *Сонячні барви*. Київ: Веселка, 1978. С. 7—24.
11. Селівачов М. *Лексикон української орнаментики*. 3-є вид. Київ: Ант; Фенікс, 2013. 416 с.

REFERENCES

- Sherotskyi, K. (1914). *Essays on the history of decorative art of Ukraine*. Kyiv: Typ. «S.V. Kulzhenko» [in Russian].
- Krzeminsky, K. (1926). *Wall paintings of Uman region: motifs of ornament*. Kamianets-Podilskyi: Kamianets-Podilskyi Art and Industrial Vocational School [in Ukrainian].
- Levytska, L. (1928). *Peasant painting in Podillia*. Kyiv [in Ukrainian].
- Zaremskyi, A. (1928). *Folk art of Podillia Ukrainians*. Leningrad: Publication of the State Russian Museum [in Russian].
- Berchenko, E. (1930). *Wall paintings of Ukrainian houses and outbuildings at them. Dnipropetrovsk region (Notebook 1)*. Kharkiv; Kyiv: State Publishing House of Ukraine [in Ukrainian].
- Butnyk-Siverskyi, B. (1966). *Ukrainian Soviet folk art*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Naiden, O. (1989). *Ornament of Ukrainian folk painting*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kosmina, T. (1980). *Rural housing of Podillia in the late nineteenth and twentieth centuries*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Studenets, N. (2010). *Traditional mural painting of Podillia in the late nineteenth and early twentieth centuries*. Kyiv: Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].
- Kocherezhko, N. (1978). *Solar colors*. Kyiv: Veselka [in Ukrainian].
- Selivachov, M. (2013). *Lexicon of Ukrainian ornamentation*. 3rd edition. Kyiv: Ant; Phoenix [in Ukrainian].