

*Пелагея Глущенко*



бібліотека українського мистецтва



[uartlib.org](http://uartlib.org)

# *Пелагея Глущенко*

*АЛЬБОМ*

*Київ  
«Мистецтво»  
1977*

74С(С2)  
Г55

Автор вступної статті та упорядник  
*Борис Степанович Бутник-Сіверський*

Г  $\frac{80104-118}{M207(04)-77}$  457-77

© ВИДАВНИЦТВО «МИСТЕЦТВО», 1977

Творчий доробок Пелагеї Іванівни Глущенко — невід'ємна частка того, що створили і нині творять петриківські народні майстри. Її роботи годі уявити поза петриківською мистецькою школою. Кожен її аркуш сповнений тих місцевих традицій, спадкоємцем і продовжувачем яких вона є сама. В кожному мазку її пензля безпомилково вгадується те специфічне, що характеризує творчість не одного покоління петриківських майстринь. І все ж ми маємо всі підстави говорити про оригінальність творчості Глущенко, самотність її мистецького доробку.

Народилася П. І. Глущенко в с. Петриківці на Дніпропетровщині 10 квітня 1908 року в родині сільського столяра. По закінченні громадянської війни петриківці, як і всі радянські люди, стали до мирного будівництва. Батько Пелагеї також повернувся до старої своєї професії: майстрував скрині та віялки. Тільки скрині та віялки його були незвичайні. За місцевим звичаєм, їх розмальовували пишними квітами по соковито зеленому або вохристовому тлі. Розписи ці для Івана Глущенко робила односельчанка Тетяна Пата, вже тоді добре відома художниця, а нині прославлена українська радянська народна майстриня, заслужений майстер народної творчості УРСР. Ось там, у батька, Пелагея Глущенко й стала ученицею Тетяни Якимівни Пати. В ті ж роки Глущенко навчалась і в місцевій школі, де закінчила чотири класи. Дівчину тягло віддатися мистецтву цілком. Але на той час у с. Петриківці не було ще ані художньо-промислової артілі, яка нині відома виробами далеко за межами Радянського Союзу, ані іншого якогось підприємства, яке забезпечувало б постійний заробіток від мистецької праці. Ось чому 1933 року Глущенко виїздить до Дніпродзержинська, де й працює на швейній фабриці. Проте пристрасті до мистецтва вона не втратила.

У цей час ішла підготовка до Першої республіканської виставки народного мистецтва. Для участі в її підготовці разом з іншими народними майстрами запросили й Т. Я. Пату, яка 1936 року виїхала до Києва разом із своїми учнями.

Невдовзі тут було створено школу народних майстрів, у якій залишилася й група петриківчанок — Марфа Тимченко, Віра та Ганна Павленки, Віра Жукова, Векла Кучеренко.

1937 року Пелагея Глущенко їде до Києва, де її прийняли в школу народних майстрів. Так почався новий етап у житті молоді майстрині: їй ішов тоді 31-й рік. Для художника-професіонала було б запізно у такому віці розпочинати мистецьку науку. Але для Глущенко це була нагода цілком віддатися мистецтву.

Вона швидко стає в один ряд із своїми товаришками і невдовзі разом з народною майстринею Параскою Власенко з Переяславщини та односельчанкою Ганною Павленко дістає відрядження до Москви для розпису павільйону Української РСР на Всесоюзній сільськогосподарській виставці. Ось що дізнаємося про розписи Глущенко та Павленко із статті, вміщеної у журналі «Народна творчість», № 5, за 1940 рік:

«Сам процес виконання орнаменту у художниць Павленко і Глущенко настільки своєрідний і поетичний, що стежити за роботою неможливо без хвилювання. Перш за все це імпровізація, заздалегідь розрахована на успіх...

...Рука спокійними, легкими, плавними рухами наносить лінію такої бездоганної чистоти і пружності, що деякі імітатори народного мистецтва зіпсували б десятки аркушів кальки, перш ніж зробити щось таке, що тільки віддалено нагадувало б цю лінію».

Можна, звичайно, спростувати твердження щодо імпровізації. Втім, важливо не це, а те, що молода народна майстриня, вперше беручися за великий монументальний розпис, відразу ж досягає відчутних наслідків.

Але не тільки про це треба говорити, розглядаючи творчість Пелагеї Глущенко. Якщо одну з її співучасниць по розписах на Виставці у Москві Параску Власенко все життя тягло до монументальних робіт, то Пелагея Глущенко, продемонструвавши неабиякий хист і в цій галузі мистецтва, в багаторічній праці весь творчий запал вкладала в станкові розписи. І саме тут виявилась уся сила її таланту. Тут також немає нічого несподіваного. Становлення її хисту станковіста було зумовлено цілим рядом обставин.

Петриківські розписи здавна мали значну популярність. Найздібніших малювальниць запрошували розписувати хати в чужих селах. Але для того треба було знайти вільний час, бо ж в кожній малювальниці були і власна хата, яку слід було причепурити, і господарство. Ось тоді й народилися так звані «мальовки», роблені переважно на прозорому чи напівпрозорому папері. За розмірами, композицією та форматами «мальовки» відповідали розписам, що робилися на печі, у міжвіконних простінках, на причілковій чи запільній стіні, над дверима та вікнами. Отже придбану «мальовку» досить було тільки приліпити на відповідному місці, щоб вона заступила розпис. «Мальовки» добре були відомі Пелагеї Глущенко ще з дитячих років.

Настінні розписи, як тільки перекочували із стінки на папір, почали поволі втрачати безпосереднє функціональне призначення.

«Мальовки» все більше й більше набували ознак станкового мистецтва, а згодом їх можна було вже вивішувати на стіні на будь-якому вільному місці, як декоративну прикрасу. Такі композиції щодалі набували характеру завершеного, самостійного твору, який усе частіше виконували вже не на прозорому, а на звичайному рисувальному папері. Йшлося про перетворення «мальовки» на твір станкового мистецтва. Але сталося це саме тоді, коли народні майстри зустрілися на Республіканській виставці народного мистецтва 1936 року в Києві з художниками-професіоналами і познайомилися там з їхніми творами. Ця зустріч прискорила завершення того процесу, що визначився вже в самому народному мистецтві.

У фондах Київського державного музею українського народного мистецтва УРСР збереглося чимало творів петриківчанок: Віри та Ганни Павленко, Марфи Тимченко та інших молодих майстринь із того ж села. В їх числі малюнки П. І. Глущенко, і всі датуються 1937 роком. Що ж вони являли собою?

Це були «квіти» та «бігунці», що походили з настінних розписів і уклалися в певну сталу схему. «Квітка» йшла від розпису «комину», була невеличка за розміром і складалася з стеблинки, від якої росло три різноколірні квіточки або одна квіточка з двома досить розквітлим пуп'янками, не кажучи вже про зелене листя. Якщо така «квітка» походила від розпису на «дзеркалі» комину, то вона була більшою, часто складалася з двох-трьох переплетених стеблинок, на ній обов'язково було три різноколірні квітки, від двох до п'яти розквітлених пуп'янків або стільки ж дрібних квіточок іншого виду, а також значно більше різноманітного листя. Якщо ж говорити про «бігунці», то їхні мотиви та елементи були такі ж, як і в «квітці». Та про що б не йшлося — про «квітку» чи про «бігунець» — на одній стеблині малювалися квіти різного кольору та різної форми.

Схеми «квітки» та «бігунця» й були тими схемами, які перейшли у станкові твори петриківчан з настінних розписів та «мальовок» і лягли в основу всіх композицій. Треба тільки сказати, що коли ці схеми в творчості петриківчан знайшли подальший розвиток, ускладнювалися і часто набували таких рішень, у яких не відразу можна було побачити їхнє першоджерело, то Пелагея Глущенко протягом усього творчого шляху залишалася вірною двом згаданим схемам і майже ніколи не виходила за їхні межі, збагачуючи їх лише деталями. Поява в творчості Глущенко композицій, побудованих за схемою «букета», «килима» тощо — це буквально епізоди, та й не такі вже часті. Ось чому на перший погляд твори худож-

ниці можуть здатися одноманітними й немов застиглими на одному шаблі. Але чи такі вони насправді?

Обмеживши себе по суті єдиною композиційною схемою (використання нею схеми «бігунця» аж ніяк не можна ставити на один рівень із роботами за схемою «квітка»), Глущенко весь творчий хист спрямовує на виявлення внутрішніх можливостей композиційної схеми, а разом з тим на розроблення тих безмежних числом варіантів рослинно-орнаментальних мотивів, якими наповнено кожен її композицію.

Варіантність — ось основа творчості Пелагеї Глущенко. Саме на варіюванні орнаментальних мотивів, у їхній деталізації, в зміні кольорових співвідношень ми й простежуємо певні етапи в розвитку її суворої, емоційно стриманої творчості. Так, характеризуючи творчість Глущенко, треба разом з тим особливо наголосити на технічних особливостях її праці, які так багато важать в роботі майстрині, а часто й визначають обличчя її творів.

Про що ж говорять композиції Глущенко? Які, хоча б основні, етапи ми можемо простежити на конкретному матеріалі? Оскільки Глущенко лише зрідка датувала твори, період їхнього написання доводиться визначати умовно — часом експонування на тій чи іншій виставці або часом придбання музеєм. Глущенко також майже ніколи не давала назв своїм творам, тому ми змушені вдаватися до умовних описових назв або таких, що визначають предмет зображення. Все це утруднює наше завдання, але не позбавляє можливості спостерігати ті явища, які розкривають перед нами творчий шлях майстрині.

Її найдавніший малюнок, що зберігся до нашого часу, датується 1937 роком. Це така сама традиційна квітка, якою розписували комин, але техніка її виконання така, яку не можна було застосувати при розпису стінки чи печі, та й досконалість, з якою намальовано тут колюче листя, свідчить, що майстриня вже далеко відійшла від «мальовки», що для нас дуже важливо. Справа в тому, що організатори виставки 1936 року правильно оцінили творчі можливості народних майстрів, запрошених для участі на цій виставці, й реально відчували, яку роль у розвитку нашої художньої промисловості може відіграти народне мистецтво. Ось чому вже з 1936 року ряд народних майстринь, як-от: Параска Власенко, Надія Білокінь, Віра й Ганна Павленки, а згодом і Пелагея Глущенко, були запрошені до участі в оформленні книжок та у створенні ескізів для декоративних і плательних тканин. До цієї роботи народні майстрині зверталися потім неодноразово і в післявоєнні роки.



У музейних фондах зберігся цілий ряд аналогічних робіт, що належать Глущенко, — це ініціали «А» для книжки та серія заставок у вигляді «бігунців» (їх зроблено на темно-сірому тлі білим), а також серія багатокольорових ескізів для тканин, на яких намальовано дрібні квіточки, розкидані по діагональній сітці.

Малюнки для книжок, і зокрема «бігунці», цікаві не лише досконалістю виконання, філігранністю, неповторністю мотивів та їх комбінацій, а й тим, що вони, роблені не гуашшю, а яєчною темперою: мазки, накладені на темне тло натиском різної сили, надають малюнкові ту надзвичайну легкість і прозорість, що її не може дати гуаш. Найтонші відтінки білого кольору вносять у площинний рисунок ту глибину, якою відзначаються всі твори петриківчан, і зокрема Пелагеї Глущенко. Саме на цій якості ми зупинимось ще окремо.

Що ж до ескізів для тканин, то тут слід зайвий раз підкреслити, що один із таких ескізів зроблено на кольоровому тлі — брунатний малюнок на брунатному тлі. Малювати на кольоровому тлі — для петриківчан не новина. Скрині, наприклад, вони традиційно замальовували зеленим, зеленувато-синім або вохристим кольором, а вже на нього наносили найрізноманітніші квіти. Але це для розписів по дереву. Для розписів на стінах та для «мальовок» використовувалося тільки біле тло (іноді злегка підсинене на печах та стінах). Отже звернення Глущенко до кольорового тла було для неї якщо не цілковитою новиною, то в усякому разі перенесенням традиційного прийому з одного матеріалу на інший, що знайшло відгомін і у подальшій праці. Кольорове тло щодалі більш місця починає займати в її графічних композиціях. Саме на таких зразках ми переконуємося, що Глущенко не тільки майстер рисунка, а й колориту, як це ми спостережемо далі на багатьох інших прикладах. Тим часом наголосимо на ще одній вельми суттєвій особливості творів художниці.

До виставки 1949 року Глущенко створила велику серію робіт. Усе це були «квіти» однакової композиції, що йшла від традиційного розпису «дзеркала». До того ж усі вони були одного розміру та й сюжетно близькі. І, як не дивно, вони не справляли враження одноманітності, не обернулися в шаблон. Як це могло статися?

Уже згадувалося, що рослинно-орнаментальні композиції петриківчан ніколи не претендували на зображення якоїсь певної, конкретної, наявної в природі рослини. Це фантастичні квіти, які іноді якимось елементом, деталлю нагадують півонію, жоржину або маїора, вряди-годи вони асоціюються з хризантемою, айстрою чи

якоюсь іншою польовою або садовою квіткою. І все ж це квіти, яких немає в природі. І разом з тим (навіть тоді, коли ту ж саму квітку дано на одній стеблині в різних кольорах) ні в кого така квітка не викликала заперечень, бо в основі кожної такої рослини — реальна природа, а переконливість «гібрида» зумовлена лише мірою того хисту, з яким майстер творить нову квіткову форму. Ось саме в цьому відношенні «квіти» Глущенко (особливо щодо їхньої різноманітності, безмежної варіантності та неповторності) так яскраво вирізняються з-поміж аналогічних створінь інших петриківчан.

Ми не будемо тут детально розглядати кожну квітку, що народилася з-під пензля Глущенко. Звернімо увагу тільки на такі факти: на одній стеблині ростуть квіти різної форми та кольору (про це вже йшлося); квіти ці зображуються у повний фас, в три чверті та в профіль, різною мірою розквітлості; у них різної форми та різної динамічності пелюстки; одні з них майже зовсім площинні, інші, зберігаючи площинність, виглядають дещо обсягово; треті, хоч і зображені в ракурсі (іноді досить складному), все ж сприймаються як двовимірні. А крім того, хоч кожна квітка й різнобарвна, панує надзвичайна узгодженість у кольоровій гамі. Цілком казкова композиція сприймається як єдине й абсолютно реальне ціле.

Такому цілісному сприйманню допомагає й те, що в кожній композиції Глущенко завжди знаходить міру в заповненні аркуша великими та дрібними деталями. Поруч з великими квітами обов'язкові різних розмірів розквітлі чи напіврозквітлі пуп'янки, багато всякого листя й травок. Між квітами можна побачити і всяку ягоду. І хоча всі ці ягідки і травки поруч із різноманітними квітами, що ростуть з одного стебла, ще більше порушують правду, переконливість композиції від того не втрачається. Це як у чарівній казці, яку з однаковою вірою в її правдивість сприймають і дорослі й діти.

Але коли вже ми говоримо про хист, то маємо заговорити й про ті засоби, за допомогою яких майстер творить дивні композиції.

Звертаючись до засобів виразу, власне, до техніки, ми й тут, як і в композиційних схемах майстрині, побачимо, що йдеться про оперування дуже обмеженим, сталим колом прийомів.

Глущенко залишилася в межах певних традиційних технічних прийомів, які склалися в минулі десятиріччя під час роботи над настінними розписами. Ці прийоми вона перенесла зі стіни на папір, домігшись за нових умов більшого ефекту. Заслуга її в тому й полягає, що вона в повній мірі використала ці можливості в новому виді народного мистецтва.

Насамперед слід підкреслити, що Пелагея Глущенко, як і її односельчани, не користується олівцем. Вона відразу малює пензлем, не вносячи в малюнок будь-яких поправок. Майбутній твір виношується в уяві весь до останньої рисочки, до останньої цяточки. Ось чому майстер безпомилково кладе мазок за мазком не тільки певної форми та кольору, а й певної сили натиску пензля. Це зовсім не означає, що художниця в процесі роботи не вносить якихось додатків у власний твір, але робить це не для виправлень, а для доповнення, для збагачення вже виношеного в уяві образу. Звідси й надзвичайна переконливість рисунка, виняткова впевненість кожного мазка, легкість усієї композиції. Зрозуміло, що таких наслідків художник може досягти тільки за однієї умови: глибина та ясність образу при великій технічній вправності.

У чому ж сутність художньо-технічної озброєності Пелагеї Глущенко?

Ми щойно говорили про байдужість майстрині до олівця й про точність її пензля. Про пензель і йтиме далі наша розмова, бо на ньому й побудована вся праця художниці. Тут тільки згадаємо, що Глущенко звертається і до такого «інструменту», як власна пучка. Вмочивши її у фарбу, вона доторкується пучкою до паперу й залишає на ньому кругленьку пляму, трохи світлішу в центрі й неначе обведену темнішим контуром довкола. Так, поклавши ряд подібних плямочок у певному порядку, можна зобразити гроно горобини, винограду, ожини. Значно складніший «інструмент» — це навскоси зрізана невеличка лозина рогази. Вмочена у фарбу, вона так само залишає на папері смужки, темніші по краях і ясніші посередині. Покладені в ряд, а потім ряд по ряду, ці смужки дозволяють зобразити квіти майорів, айстри, грона ожини та всякі плоди «з дольками». Застосовується і такий прийом, як продряпування загостреним кінцем тріски або держальця пензля по зафарбованій масним шаром фарби на листях та на пелюстках квітки — так зображуються прожилки. Можна, нарешті, тим же кінцем держальця, вмоченим у густу фарбу, накладати невеличкі цяточки на поверхню намальованого вже листка або квітки, збагачуючи цим і рисунок, і колорит тої чи іншої рослинної форми. Такі цяточки, покладені в ряд і дещо рельєфні, виглядають, як низка намиста. Всі ці прийоми дозволяють вносити в малюнок багато цікавого. Але це, так би мовити, архаїка, і тепер це, головним чином, додаткові засоби збагачення малюнка. Основне ж належить, як зазначалося, пензлеві.

Але якому? Звичайно, не плоскій щіточці. Вона непридатна для малювання нею тонких вибагливих ліній та для накладання різно-

натискової плями. Годиться звичайний акварельний пензель, але його вживання обмежене, особливо коли йдеться про потребу покласти мазок, типовий саме для петриківської графіки. Вся робота лягає на так званий «котиковий пензель» (термін петриківських майстрів). Роблять його з котячої шерсті, яку складають в пучечок і ниткою прив'язують до держальця. Чому зупиняються на такому саморобному струменті? А лише тому, що такий пензлик, вмочений у фарбу, зовсім мокрий, зразу ж випростується, як тільки припиняється натиск і його відривають від поверхні паперу, чого не знає навіть колонковий акварельний пензель. А це, і саме це, важить дуже багато. Адже завдяки такій властивості «котикового пензля» майстер може вести лінію чи мазок бажаного натиску скільки йому потрібно і в процесі роботи, не відриваючи пензля від паперу, міняти силу натиску, міняти напрямок мазка, а разом з цим і його ширину.

Більше того. За допомогою «котикового пензля» майстер може накладати на папір такого роду мазки, без яких немислима петриківська графіка.

Мазків цих обмаль — лише чотири, але тільки досконале володіння ними й забезпечує народному майстрові можливість творити неповторні речі. Одною з видатних майстринь роботи «котиковим пензлем» та найбільш вправним володарем цих чотирьох видів мазка і є Пелагея Глущенко. Звісно, не їй належить відкриття цієї техніки, але володіє нею вона віртуозно. Ось чому, аналізуючи її твори не тільки щодо їхнього змісту, тематики, а й техніки виконання, ми ще краще й глибше проникаємо в саму суть творчого процесу, в лабораторію майстра.

Отже, переходимо до лабораторії.

Уважно розглядаючи композиції майстрині, ми не можемо не дивуватися безмежній різноманітності тих елементів, із яких складається кожна її рослина, кожна її квітка. А втім, зіставлення всіх цих елементів приводить до цілком несподіваного висновку про надзвичайну кількісну обмеженість тих елементів, коли будемо розглядати їх з боку техніки виконання. Майстриня оперує лише чотирма типами чи видами мазка, які мають традиційні назви: «гребінчики», «зернятка», «горішки» та «перехідний мазок». Це і весь її арсенал. Що ж являють собою ці мазки, чим вони відрізняються один від одного? Що вони дають митцеві?

За технікою накладання фарби на папір в арсеналі Глущенко та її соратниць бачимо тільки два типи. Мазок, що починається з натиску й закінчується тоненьким вусиком (найпоширеніший у

роботі петриківчан), зветься «гребінчиком». Кілька таких мазків, покладених поруч, зверху зливаються в хвилясту смугу, а знизу тоненькі вусики лягають рівнобіжно як зубчики гребінки, звідки й назва самого мазка. Такі мазки, покладені довколо круглої плямочки вусиками до центру, творять розетку найпростішої розгорненої квітки. Якщо такі ж мазки по тій же схемі накладаються парами, то виходить квітка, подібна до шипшини. Ці ж мазки, покладені симетрично вздовж тоненької стеблинки, нагадують складний лист білої акації. Гребінчиковий мазок може бути і коротким, майже круглим, і видовженим. Ось чому за допомогою «гребінчикового мазка» малюються не тільки пелюстки та листя, а й трави, які в петриківській рослинно-орнаментальній композиції посідають помітне місце. Можна сказати, що гребінчиковому мазкові в творах Глущенко належить провідне місце і що цей мазок у вмілих руках майстрині набуває такої різноманітності, в такій буквально необмеженій кількості варіантів, що не відразу вгадаєш, що все це лише віртуозні модифікації одного й того ж мазка.

Другий мазок — це цілковита протилежність «гребінчикові». Він зветься «зернятком», і накладається він від найлегшого дотику до найбільшого натиску. Покладений по обидва боки стеблини вістрям назовні, він нагадує колосок. Звідси й назва — «зернятко». Коли такі «зернятка» накладаються довколо ланцетовидного листка вістрям назовні, то виходить листок, подібний до кропив'яного. Мазок цей не має такого широкого застосування, як гребінчиковий. Його вживають лише як додаток до всякої форми, виконаної гребінчиком або третім видом мазка, що має назву «горішка».

«Горішок» — це до певної міри той же гребінчик, тільки складається він обов'язково з двох гребінчикових мазків, вигнутих півлунками й поставлених один проти одного так, що твориться форма, подібна до підкови. Якщо порожнє місце між цими півлунками заповнюється ще одним гребінчиком або двома-трьома зернятками, то виходить форма, дуже подібна до ліщини — лісового горіха, звідки й його назва. Горішки звичайно використовуються для зображення зав'язі, пуп'янка чи квітки. Без горішка не можна навіть уявити собі будь-яку композицію Глущенко.

Знаючи ці три мазки, ми можемо самі побачити, на якому, так би мовити, «будівельному» матеріалі конструюється кожен твір майстрині. Але це ще не все. Нам уже доводилося на самому початку, розглядаючи бігунці роботи Глущенко, виконані білою темперою на сірому тлі, звернути увагу на те, що фарбу вона клала не щільною плямою, а мазком із різною силою натиску, завдяки чому

малюнок набував легкості, прозорості і навіть до певної міри обсяговості, хоча ніякого моделювання тут не було.

Це явище ми спостерігаємо і в кольорових малюнках Глущенко, де до того ж не тільки просвічуються, але й якимсь дивним чином неначе перемішуються одна фарба з другою, не творячи, однак, іншого кольору. Вся справа в тому, що тут діє вже четвертий, так званий «перехідний мазок». Незвичайність цього мазка полягає в тому, що накладають його одночасно одним пензлем, але двома фарбами. Для того фарби розмішуються до густоти сметани, потім сухий пензель до самого держальця вмочується в одну фарбу (наприклад, у зелену), а потім у другу (наприклад, у червону). Ось таким пензлем, на якому два шари різних фарб, і накладається мазок. Першим на папері залишається слід від червоної фарби, потім з-під неї з продовженням мазка починає проглядати зелена фарба, а закінчується мазок тільки зеленим кольором, в якому можуть проглядати окремі тоненькі прожилки червоної фарби. Фарби, як бачимо, не зливаються (бо вони ж не рідкі, а на яйці), тому-то вони лише проглядають одна з-під одної. Це й дає ті дивовижно тонкі переходи від одного кольору до другого, яких не можна досягнути жодним іншим технічним прийомом.

І нарешті остання таємниця, якою так добре володіє Глущенко. Значну частину фантастичних квітів вона малює на кольоровому тлі, головним чином на традиційному зеленому чи синьо-зеленому або ж вохристовому. Особливо часто до кольорового тла вона звертається в останні роки. Робота ця досить складна. Насамперед малювати вогкою фарбою по мальованому тлу небезпечно, бо фарба, накладена зверху, може розмити фарбу тла і втратити чистоту, а мазок — форму. Щоб запобігти цьому, Глущенко спочатку розводить крохмаль, потім у півсклянці води розводить фарбу потрібного кольору та консистенції й до цього розчину додає третину склянки з розведеним уже крохмалем. Підготовлену фарбу вона накладає широкою щіточкою по всьому аркушу спочатку згори вниз, а потім уперек. Такий кольоровий ґрунт добре втягує вологу покладеної зверху фарби малюнка й застерігає її від розпливу та змішування з фарбою тла.

І все ж малюнок, зроблений на кольоровому тлі, певною мірою втрачає дзвінкість барв, бо яєчна темпера дещо прозора й пропускає крізь себе колір тла. І все ж у ряді творів Глущенко із кольоровим тлом нас вражає те, що окремі деталі малюнка виглядають так, ніби на них упав промінь сонця або ж вони світяться зсередини. Подібного відчуття не викликає у нас жоден її малюнок, вико-

наний на білому тлі. В чому ж справа? Як майстер досягає такого ефекту?

Уже велася мова про те, що Глущенко, як і всі кращі майстри петриківських розписів, не знає ні етюдів, ні ескізів, а виношує свій задум в уяві й лише після цього без контура, без рисунка переносить його на папір. Вона абсолютно точно знає, де саме, на якому місці буде намальовано ту чи ту квітку чи якусь іншу деталь композиції, яку б їй хотілося особливо виділити, увиразнити. Ось чому майстриня, як кольорове тло вже добре просохло, перш ніж малювати квіти, в певних місцях накладає білилом плями певної конфігурації, а вже поверх них малює потрібні їй листки, пелюстки, цяточки тощо. Саме так намальовані деталі або й цілі мотиви поверх білих плям і перетворюють композицію на твір, у якому кольори починають грати з надзвичайною силою.

Що ж до цього можна ще додати?

Переглядаючи твір за твором, ми переконуємось не лише в тому, що Глущенко блискуче володіє технікою свого мистецтва, і не лише в тому, що техніка в неї весь час зростає і вдосконалюється, а й у тому, що безперервне зростання технічної вмілості відкриває перед майстринею все ширші й ширші творчі можливості. Техніка для Глущенко — це не тільки засіб виразу, а й невичерпне джерело для збагачення творчих задумів, для відкриття в навколишньому світі все більших і більших глибин справжньої краси.

Пелагея Глущенко досконало володіє прийомами декоративної графіки. Тут відіграють неабияку роль і особисті нахили майстрині. Але треба врахувати ще один дуже важливий чинник. Пелагея Іванівна Глущенко ще в довоєнні роки розпочала працювати в школі народних майстрів як педагог і саме там, де накреслився новий етап її творчого життя, — в Києві. Вона навчала там мистецьку молодь свого мистецтва. Залишилася вона на цій роботі і тоді, коли школу було реорганізовано в технікум декоративно-прикладного мистецтва. На цій роботі вона працювала понад 25 років, а одночасно з роботою в технікумі вона взяла на себе обов'язки художника-керівника студією декоративного мистецтва при Київському обласному Будинку народної творчості, де працює й досі з самодіяльними художниками.

Увесь час, із року в рік вона розповідала й показувала учням, як треба малювати, вона навчала їх техніки, засобів малювання за принципами, за традиціями петриківської школи. Від зустрічі до зустрічі з учнями вона удосконалювала паралельно і власну майстерність.

У неї, як і в кожного народного майстра-педагога, не було і не могло бути сталої писаної навчальної програми. Для неї, як і для кожного народного митця-педагога, завжди була ясна доконечна мета — довести учнів до того найвищого рівня, на якому вона сама стояла. Але в неї не було в цьому «стелі», бо, творчо працюючи, вона щодень приходила до учнів з чимсь новим і цим самим ставила перед ними все нові й нові вимоги. Для неї, як для педагога, ніколи не міг настати момент, коли б вона сказала вихованцям: «Тепер я навчила вас усього, чого треба було навчити», бо вона сама як художник, для якого творча праця не знає «стелі», ніколи не могла і не може сказати собі: «Як художник я досягла всього».

Ось чому, розглядаючи створене Глущенко майже за сорок років, ми сприймаємо її твори водночас як давно нам знайоме (в цьому виявляється вірність майстрині художнім традиціям петриківської школи) і як щось зовсім нове. Наше замилювання всім новим у її творах — новими мотивами, елементами, новими кольоровими поєднаннями, новими суто технічними досягненнями, що зросли на міцному ґрунті стародавніх традицій народного мистецтва, цілком зрозуміле. Адже перед нами твори майстрині, для якої здобутки минулого та потреби нинішнього дня становлять єдине нерозривне ціле.

І останнє. Знаючи техніку, за допомогою якої Пелагея Іванівна Глущенко здійснює творчі задуми, ми маємо змогу не тільки бачити, що зроблено майстринею, а й збагнути, як творилася кожна композиція. Саме це й дозволяє нам «прочитувати» кожен її твір, і цим самим хоча б певною мірою стати свідками того, як твориться краса.



Пелагея Ивановна Глущенко — одна из замечательных художниц петриковской школы народной декоративной графики. Уроженка села, где настенные росписи являлись неотъемлемыми элементами народного быта, она начала творческий путь еще подростком. Формированию ее художественного вкуса и навыков способствовало то, что с ранних лет она стала ученицей выдающейся петриковской народной мастерицы Татьяны Паты.

В 1936 году в Киеве открывается Первая республиканская выставка украинского народного искусства. Для участия в ее организации в Киев со всей Украины прибывают народные мастера разных специальностей. В их числе была и Татьяна Пата со своими ученицами из Петриковки. В 1937 году переезжает в Киев и Пелагея Глущенко, жившая тогда в Днепродзержинске. Здесь народные мастера встречаются и работают в тесном контакте с художниками-профессионалами, что ускорило окончательное превращение «малевок» в новый вид украинского народного искусства. Пелагея Глущенко, как и ее сверстницы, в своем творчестве шла от уже сложившихся местных художественных традиций. Вот почему в ее графических произведениях мы прежде всего видим те растительно-орнаментальные мотивы, которые характеризовали петриковские настенные росписи и отдельные композиционные схемы этих росписей, в частности схемы росписей печного «кóмина». Это — типичный «цветок», у которого от одного стебля растет три обязательных распутившихся цветка, причем каждый из них относится к разным видам и имеет свой цвет. Эта схема дополняется некоторым количеством бутонов, листьев, ягод или мелких цветочков, отличных от трех основных.

Несмотря на то, что почти все композиции Глущенко построены по одной схеме, они не производят впечатления одинаковости, так как каждая из них отличается исключительным разнообразием растительных мотивов. Скорее здесь следует говорить о вариантности как основе творчества художницы. Такому восприятию ее произведений способствует удивительная их ритмичность. Большую роль в композициях Глущенко играет очень богатый и выразительный колорит, придающий каждому рисунку свою эмоциональную окраску.

Важное место в творческом процессе Глущенко отводится технике письма. Она использует и такие приемы, как нанесение на бумагу пятен пальцем, опущенным в краску, как наложение цветowych пятен и полос при помощи наискось срезанного стебля рогозы, как процарапывание по сырой краске прожилок на лепестках и листьях при помощи заостренной палочки. Кончиком такой же палочки, опущенной предварительно в густой раствор краски, она украшает свои растения

рядами выпуклых пятнышек подобно нанизанным бисеринкам. Но основным инструментом в ее работе является все же кисть, сделанная из кошачьей шерсти, которая позволяет накладывать мазок любой силы нажима и изменять этот нажим, не отрывая кисть от поверхности бумаги. Учитывая то обстоятельство, что все петриковчане, в том числе и Глушенко, работают яичной темперой, обладающей прозрачностью, обращение к «котиковой» кисти позволяет, изменяя нажим, накладывать мазок различной плотности, придавая таким образом разные оттенки одному цвету, что чрезвычайно обогащает рисунок и по тону, и в цветовом отношении.

Пользуясь «котиковой» кистью, Глушенко обращается обычно к четырем традиционным в петриковской графике мазкам — «гребенчику» (для изображения цветов, листьев и «травки», имеющей округлые формы); противоположному ему «зернятку» (для изображения листьев с колючими краями, вроде крапивных); «горишку» — разновидности «гребенчика» (для изображения завязи цветка или бутона). Необычным по своей эффективности является четвертый — так называемый «переходной мазок». Для исполнения такого мазка сначала кисть опускается в краску одного цвета, а затем в другую. Благодаря густоте красок, они не смешиваются на кисти, и на бумаге мазок начинается сначала с одного цвета, а потом переходит в другой. Этот прием применяется при изображении лепестков цветка и особенно листьев.

И последнее. В работе над растительными композициями Глушенко часто, особенно в последние годы, обращается к цветному фону, который, безусловно, оживляет ее произведения. Однако относительная прозрачность темперы приводит к тому, что цветной фон в какой-то степени гасит краски нанесенного сверху рисунка. Вот почему Глушенко прибегает к наложению в некоторых местах поверх фона ряда пятен белилами определенной конфигурации, а по ним уже рисует цветок, бутон или листок, благодаря чему такие части рисунка выделяются в цветовом отношении, они будто светятся изнутри. Это старинный прием, известный в украинском искусстве еще с XVII—XVIII ст.

Следует еще добавить, что весь рисунок от начала и до конца наносится на бумагу сразу же кистью без какого-либо предварительного контура карандашом. Глушенко не пользуется ни этюдами, ни эскизами. Свой творческий замысел до малейших деталей вынашивает в воображении, и когда он окончательно созреет, тогда и начинается его воплощение в материале, воплощение безошибочное, не допускающее никаких поправок или переделок. Именно в этом и проявляется высокое мастерство народной художницы П. И. Глушенко, чье творчество радует и обогащает зрителя.

## SUMMARY

Pelaheya Hlushchenko is one of the most talented artists of the Petrikivka school of decorative folk art. Born in a small village where wall painting on whitewashed cottage walls was an inherent part of the people's domestic life, she began her career as a creative artist as a teenager. She was then a pupil of the outstanding Petrikivka folk craftsman, Tetyana Pata, and this greatly influenced the development of her artistic discernment and talent.

In 1936, the First Republican Exhibition of Ukrainian Folk Art was held in Kiev. Specialists in the various crafts came from all parts of the Ukraine to participate, and one of them was Tetyana Pata — with her pupils. In 1937 Pelaheya Hlushchenko moved from Dniprodzerzhinsk to Kiev where she began working in close contact with professional artists. The end result was that her skill in decorative wall painting was soon channelled into a new form of Ukrainian folk art.

Working now on paper, like other young artists, Hlushchenko still retained local artistic traditions, but in a refined and more advanced medium. Therefore, we cannot help but trace in Hlushchenko's decorative paintings the same ornamental floral motifs so typical of the Petrikivka wall paintings and of their specific compositional forms found mainly in the decorative designs on plastered country stoves in Ukraine. A typical example of this is the floral motif which definitely calls for three entwined flowers springing from a single stalk, each flower being reminiscent of different flowers and having its own unique coloring. The pattern is complemented with additional buds, foliage and berries or with tiny flowers differing from the three forming the basic composition.

Despite the fact that almost all Hlushchenko's works are developed from the one main pattern, the impression they make is far from monotonous. Each composition presents completely different variations of floral motifs. Indeed, versatility is an essential feature of the artist's creative talent. And this view is further supported by their remarkably rhythmic verve and the rich, graphic palette used to give every painting a uniquely emotional color.

Hlushchenko's approach and painting technique for textural effects are decidedly unusual. She uses certain fingerpainting and other methods: applying splotches or stripes of color with a finger dipped in paint or with a slantwise cut stalk, or scratching the veining of petal and leaf on fresh paint with a sharply pointed stock. The latter has another use: first dipped in thick paint, the artist ornaments her stylized verdure with rows of bulging dots that resemble strings of beads.

However, her preferred tool is the brush — a cat's hair brush. This easily applies

paint and permits any change of pressure without lifting the brush from the paper. Keeping in mind that all folk artists of the Petrikivka school — including Hlushchenko — work with egg tempera having a certain transparency, the use of a cat's hair brush permits light and heavy strokes as well as thick and thin paint textures by which the same hue assumes a variety of tints. The painting is thus given a greater range of both tone and color.

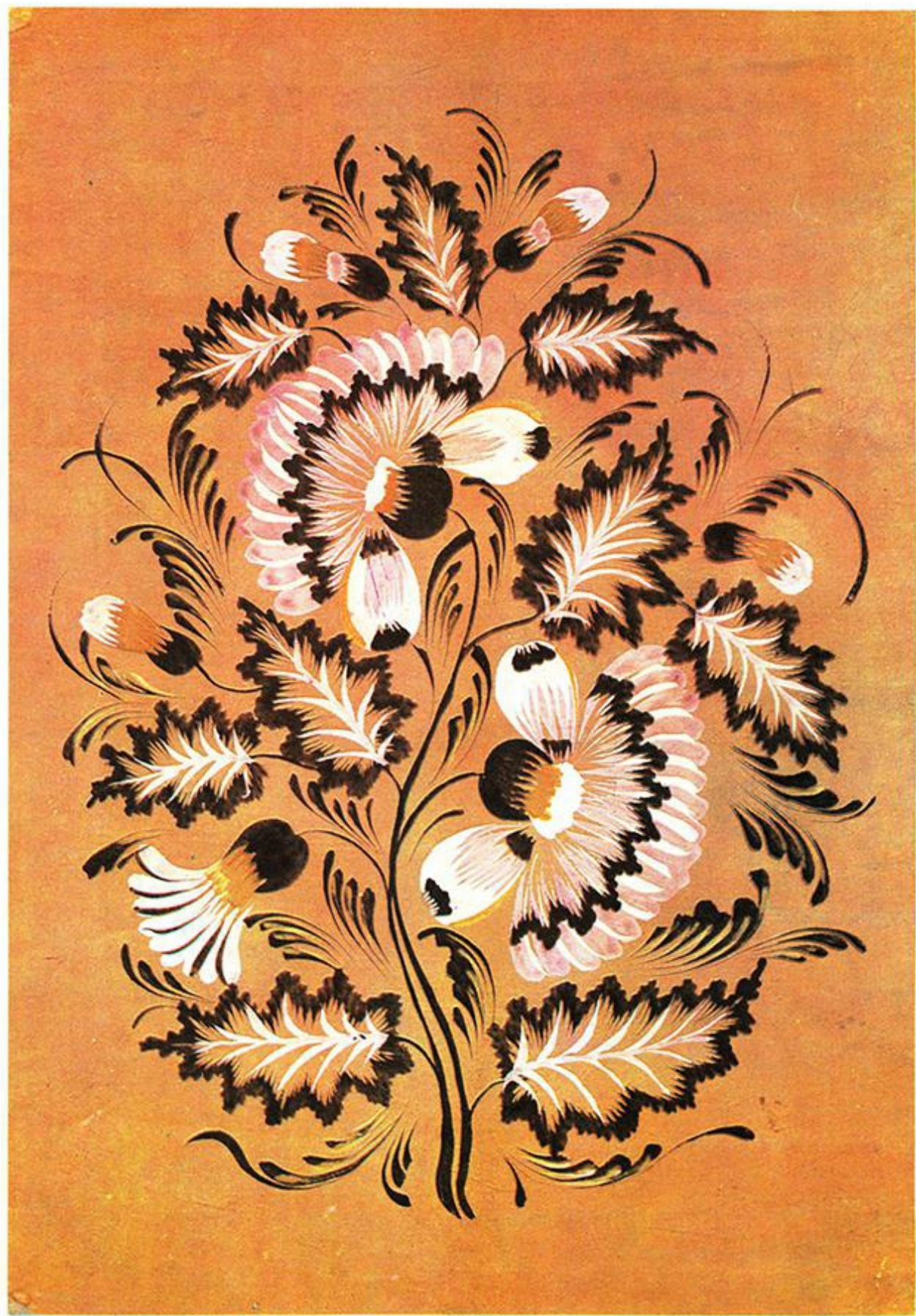
With the cat's hair brush, Hlushchenko usually uses the four brushstrokes traditional to the Petrikivka school of drawing: 1) the *hrebichik* (comb) stroke, for depicting flowers, leaves and stylized grasses with rounded forms; in contrast, 2) the *zernyatko* (grain) stroke, for leaves with jagged edges such as those of the nettle; 3) the *horishok* (nut) stroke, a variation of the *hrebichik* stroke, to depict the pistils of bud or flower. The fourth, or the so-called "transition" stroke, is incomparably effective. The brush is first dipped in one color and then in another and, as the paint is quite thick, the colors do not run together on the brush. Thus, on paper, the stroke lays down the first hue and then, almost imperceptibly changing, the second — all in a single operation. This method is used in painting flower petals, and especially leaves, producing tonal shading.

In the last few years, Hlushchenko often uses a vividly colorful background for her floral compositions, which certainly gives them more verve. However, due to the somewhat transparent quality of the tempera colors, such backgrounds tend to reduce the color values of the painting. To counteract this, therefore, Hlushchenko introduces a number of white washes to conform with her design and provide a lighter background in this area for the flowers, buds and leaves — due to this method they actually seem to glow with an inner light. This treatment is not new; actually, it was used in Ukrainian art right from the seventeenth and eighteenth century.

It should also be pointed out that the painting from the beginning to its completion is put directly on blank paper with the brush, without any charcoal outline to follow; neither does Hlushchenko use earlier studies or drawings. Her creative ideas, down to the smallest details, mature in her mind's eye and when the composition is fully ripe she then begins her painting, and carries it through without mistakes or false starts so that no corrections need be made, nothing has to be redone. It is precisely this accurate mental vision that inspires the exceptional talent of folk artist Pelaheya Hlushchenko to produce works of graphic art which viewers delight in and greatly respect.



1. Бігунці. 1937.



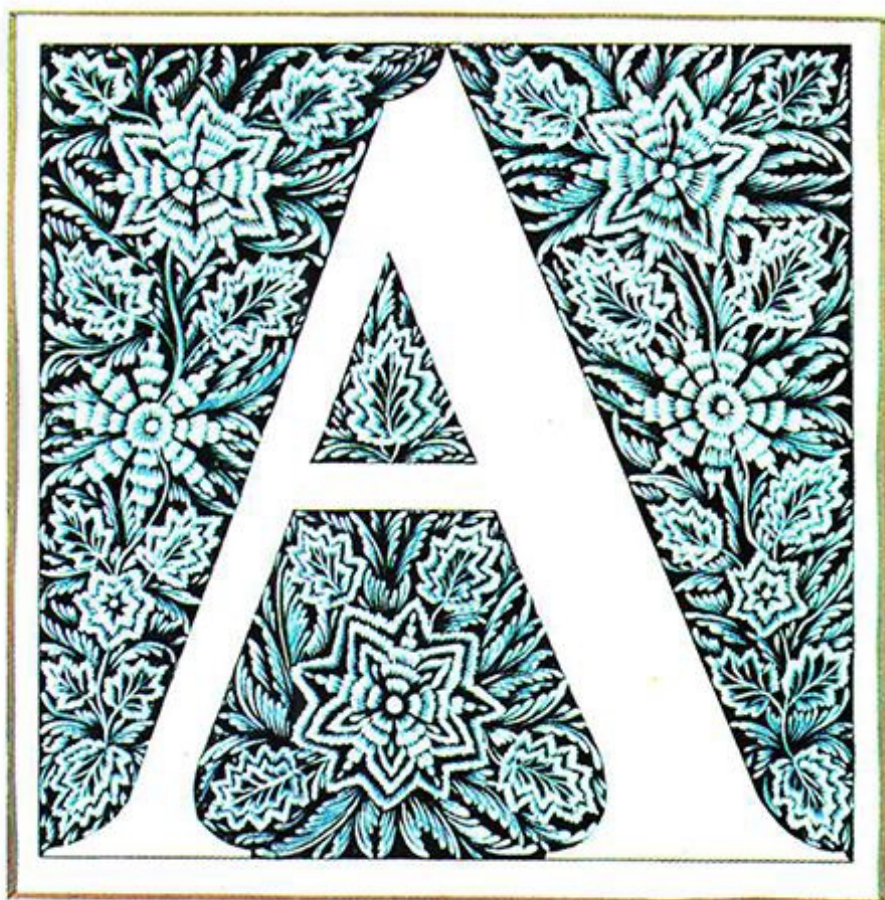
2. Брунатна квітка. 1944.



3. Квітка. 1937.



4. Птах у квітах. 1937.

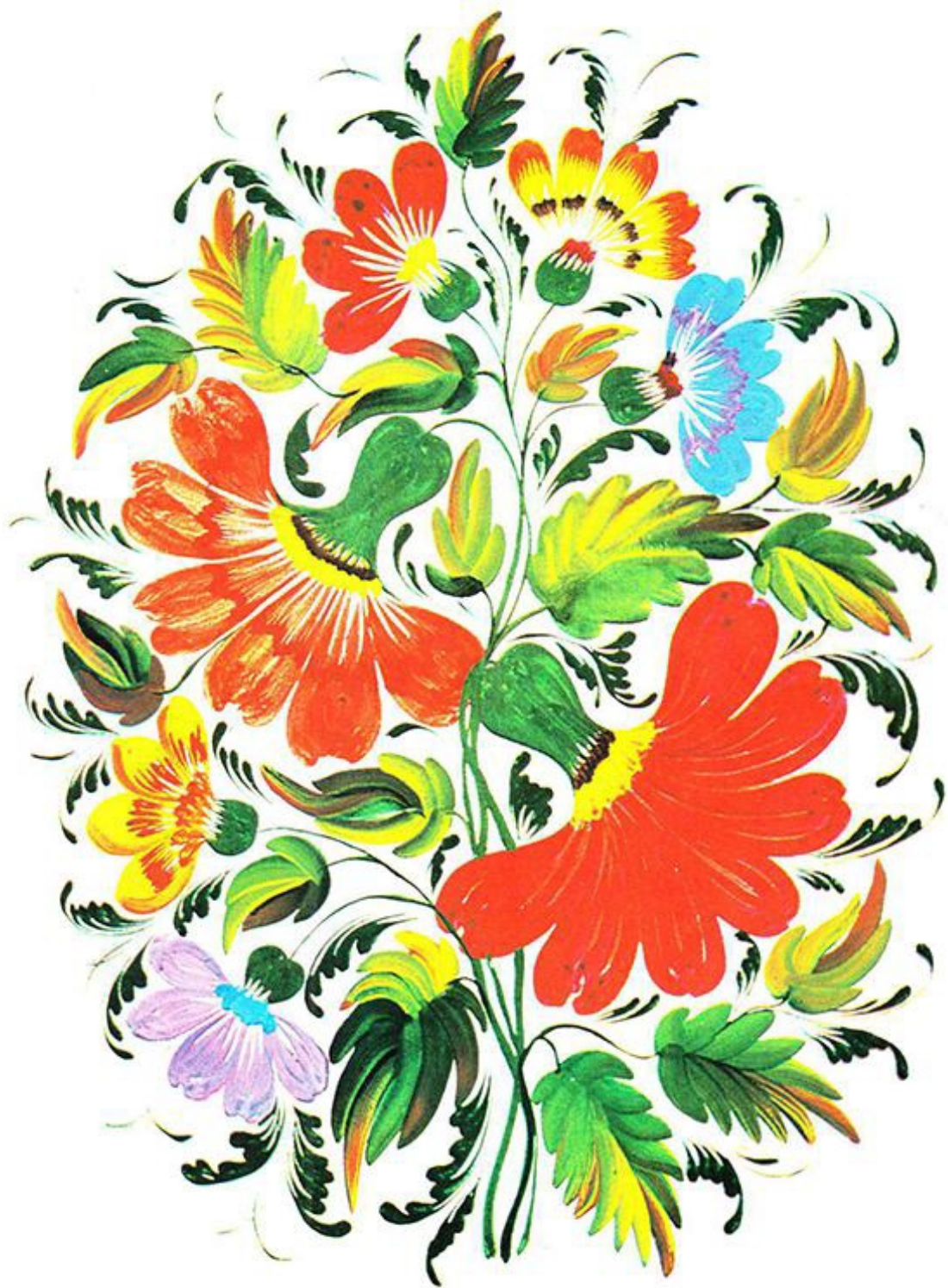


5. «А» — ініціал для книжки. 1946.

6. Квітучий горошок. 1946.







7. Квітка. 1946.



8. Квітка. 1946





9, 10. Букет. 1946.



11, 12. Квітка. 1946.





13. Квітка з ягодами. 1946.





14. Квітка. 1946.



15. Квітка. 1946.



16. Квітка. 1946.



17. Квітка. 1946.



18. Квітка. 1949.



19. Букет у кошану. 1918.





21. Айстри. 1946.





22. Квітка у глечику. 1947.



23. Квітка. 1949.



24. Квітка. 1949.



25. Квітка. 1949.



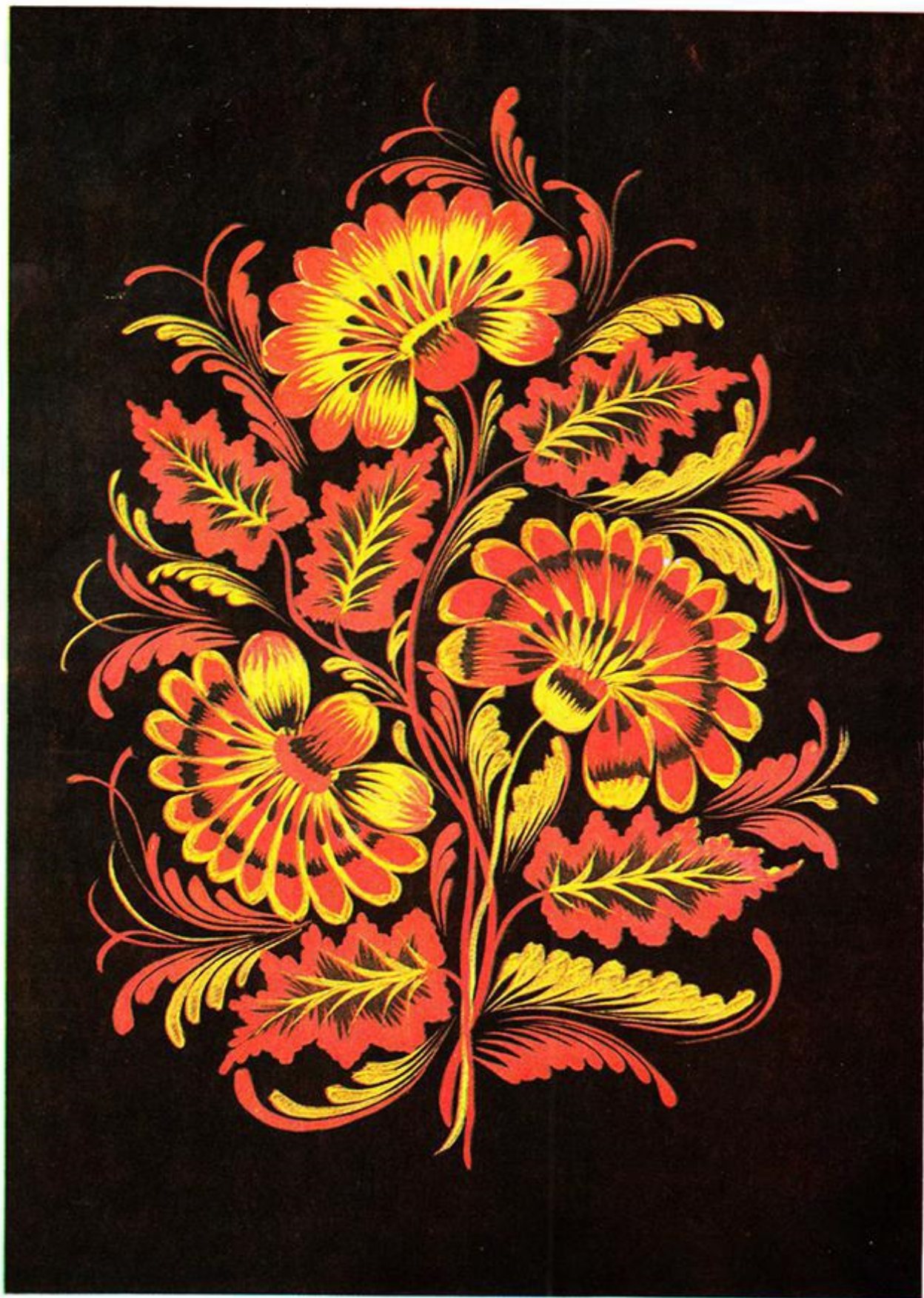
26, 27. Майору. 1946.





28. Червоні  
квіти. 1949.

29. Квітка. 1949.







30. Ескіз для тканини. 1949.



31. Ескіз для тканини. 1949.

32. Бігунці. 1958.



33. Букет. 1958.





34. Квітка. 1960.



35. Квітка на блакитному тлі. 1960.



36. *Виноград. 1960.*



37. *Бігунець. 1964.*

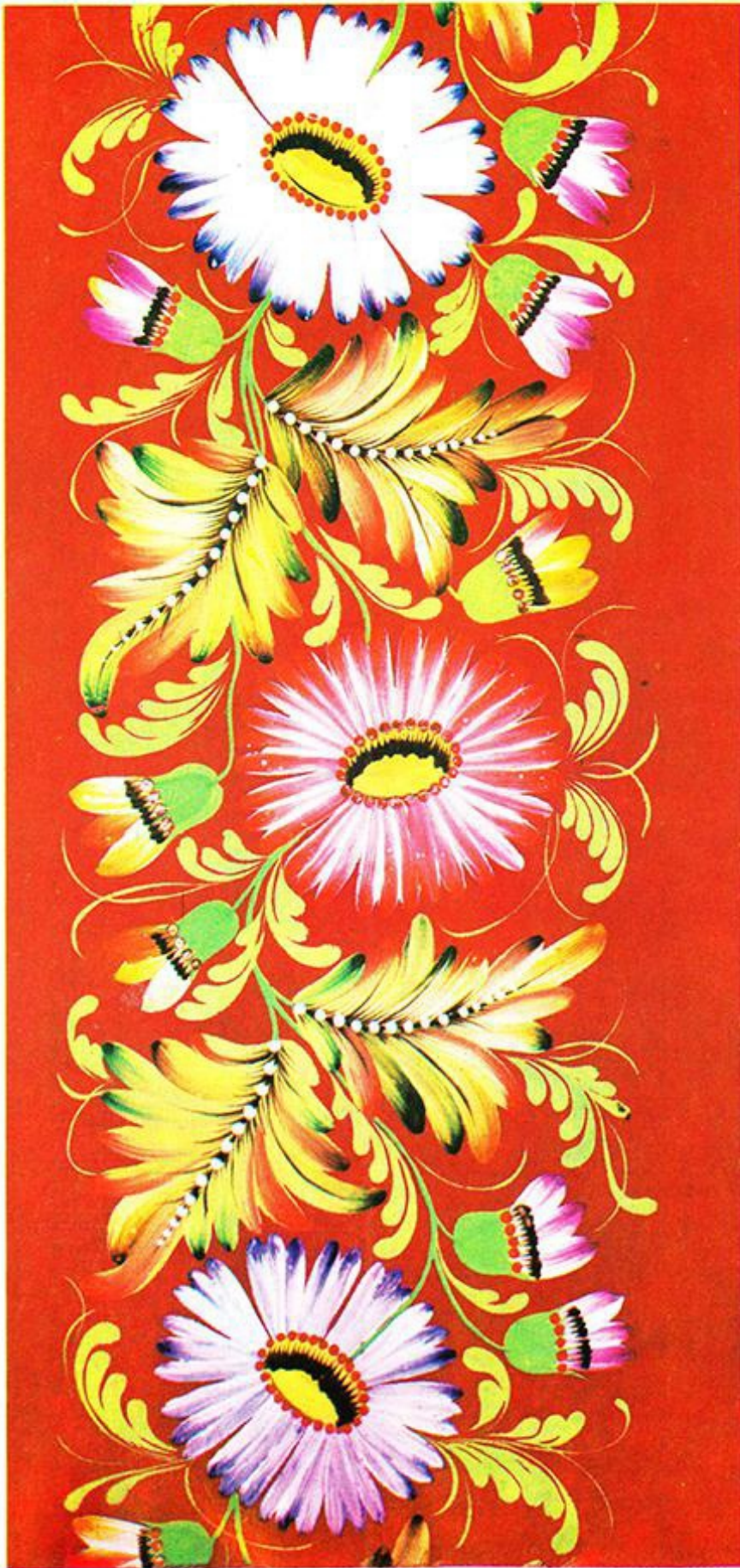




38. *Квітка. 1960.*



39. *Бігунець. 1960.*



40. Бігунець на червоному тлі.  
1963.

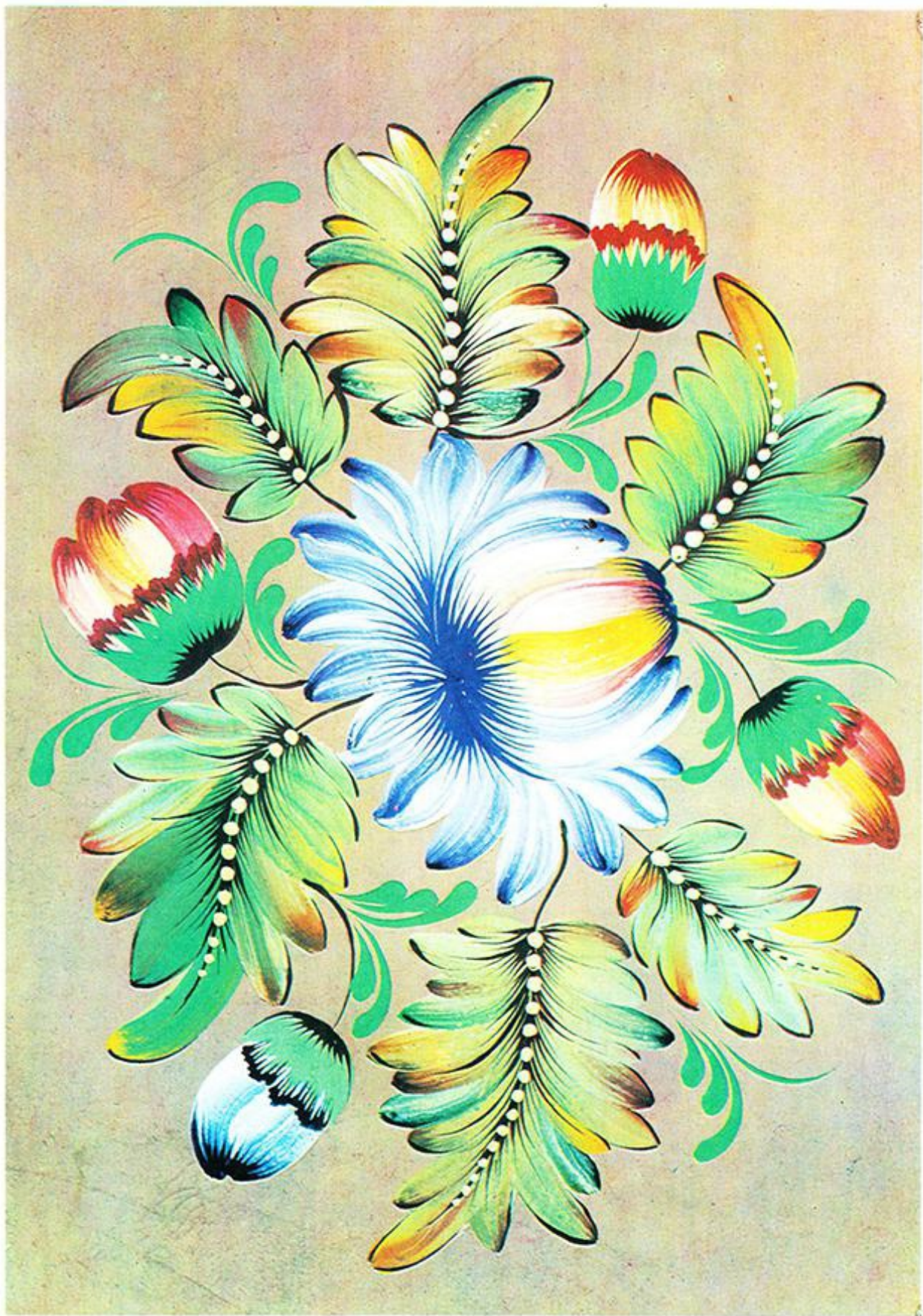
41. Гвоздики. 1963.





42, 43. Килим. 1965.







44. Квітка. 1964.

45. Квітка. 1969.







46. Квітка. 1964.

47. Квітка. 1964.



48, 49. Квітка. 1968.





50. Виноград. 1970.



51. Бігунець. 1964.



52, 53. Букет. 1969.





54. Квітка. 1969.



## ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. *Бігунці*. 1937. Гуаш. ДМУНДМ\*.
2. *Брунатна квітка*. 1944. Темпера. ДМУНДМ.
3. *Квітка*. 1937. Темпера. ДМУНДМ.
4. *Птах у квітах*. 1937. Темпера. ДМУНДМ.
5. «А»—ініціал для книжки. 1946. Гуаш. ДМУНДМ.
6. *Квітучий горошок*. 1946. Темпера. ДМУНДМ.
7. *Квітка*. 1946. Темпера. ДМУНДМ.
8. *Квітка*. 1946. Темпера. ДМУНДМ.
- 9—10. *Букет*. 1946. Темпера. ДМУНДМ.
- 11—12. *Квітка*. 1946. Темпера. ДМУНДМ.
13. *Квітка з ягодами*. 1946. Темпера. ДМУНДМ.
14. *Квітка*. 1946. Темпера. ДМУНДМ.
15. *Квітка*. 1946. Темпера. ДМУНДМ.
16. *Квітка*. 1946. Темпера. ДМУНДМ.
17. *Квітка*. 1946. Темпера. ДМУНДМ.
18. *Квітка*. 1949. Темпера. ДМУНДМ.
19. *Букет у кошику*. 1948. Темпера. ДМУНДМ.
20. *Квітка*. 1948. Темпера. ДМУНДМ.
21. *Айстри*. 1946. Темпера. ДМУНДМ.
22. *Квіти у глечку*. 1947. Темпера. ДМУНДМ.
23. *Квітка*. 1949. Темпера. ДМУНДМ.
24. *Квітка*. 1949. Темпера. ДМУНДМ.
25. *Квітка*. 1949. Темпера. ДМУНДМ.
- 26—27. *Майори*. 1946. Темпера. ДМУНДМ.
28. *Червоні квіти*. 1949. Темпера. ДМУНДМ.
29. *Квітка*. 1949. Темпера. ДМУНДМ.
30. *Ескіз для тканини*. 1949. Темпера. ДМУНДМ.
31. *Ескіз для тканини*. 1949. Темпера. ДМУНДМ.
32. *Бігунці*. 1958. Темпера. ДМУНДМ.
33. *Букет*. 1958. Темпера. ДМУНДМ.
34. *Квітка*. 1960. Темпера. ДМУНДМ.
35. *Квітка на синьому тлі*. 1960. Темпера. ДМУНДМ.
36. *Виноград*. 1960. Темпера. ДМУНДМ.
37. *Бігунець*. 1964. Темпера. Власність авторки.
38. *Квітка*. 1960. Темпера. ДМУНДМ.
39. *Бігунець*. 1960. Темпера. ДМУНДМ.
40. *Бігунець на червоному тлі*. 1963. Темпера. ДМУНДМ.
41. *Гвоздики*. 1963. Темпера. ДМУНДМ.
- 42—43. *Килим*. 1965. Темпера. ДМУНДМ.
44. *Квітка*. 1964. Темпера. Власність авторки.
45. *Квітка*. 1969. Темпера. ДМУНДМ.
46. *Квітка*. 1964. Темпера. Власність авторки.
47. *Квітка*. 1964. Темпера. Власність авторки.
- 48—49. *Квітка*. 1968. Темпера. ДМУНДМ.
50. *Виноград*. 1970. Темпера. ДМУНДМ.
51. *Бігунець*. 1964. Темпера. Власність авторки.
- 52—53. *Букет*. 1969. Темпера. ДМУНДМ.
54. *Квітка*. 1969. Темпера. Власність авторки.

\* Державний музей українського народного декоративного мистецтва УРСР.

## ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. *Бегунцы*. 1937. Гуашь. ГМУНДИ \*.
2. *Коричневый цветок*. 1944. Темпера. ГМУНДИ.
3. *Цветок*. 1937. Темпера. ГМУНДИ.
4. *Птица в цветах*. 1937. Темпера. ГМУНДИ.
5. «А» — инициал для книги. 1946. Гуашь. ГМУНДИ.
6. *Цветущий горошек*. 1946. Темпера. ГМУНДИ.
7. *Цветок*. 1946. Темпера. ГМУНДИ.
8. *Цветок*. 1946. Темпера. ГМУНДИ.
- 9—10. *Букет*. 1946. Темпера. ГМУНДИ.
- 11—12. *Цветок*. 1946. Темпера. ГМУНДИ.
13. *Цветок с ягодами*. 1946. Темпера. ГМУНДИ.
14. *Цветок*. 1946. Темпера. ГМУНДИ.
15. *Цветок*. 1946. Темпера. ГМУНДИ.
16. *Цветок*. 1946. Темпера. ГМУНДИ.
17. *Цветок*. 1946. Темпера. ГМУНДИ.
18. *Цветок*. 1949. Темпера. ГМУНДИ.
19. *Букет в корзине*. 1948. Темпера. ГМУНДИ.
20. *Цветок*. 1948. Темпера. ГМУНДИ.
21. *Астры*. 1946. Темпера. ГМУНДИ.
22. *Цветы в кувшине*. 1947. Темпера. ГМУНДИ.
23. *Цветок*. 1949. Темпера. ГМУНДИ.
24. *Цветок*. 1949. Темпера. ГМУНДИ.
25. *Цветок*. 1949. Темпера. ГМУНДИ.
- 26—27. *Цинии*. 1946. Темпера. ГМУНДИ.
28. *Красные цветы*. 1949. Темпера. ГМУНДИ.
29. *Цветок*. 1949. Темпера. ГМУНДИ.
30. *Эскиз для ткани*. 1949. Темпера. ГМУНДИ.
31. *Эскиз для ткани*. 1949. Темпера. ГМУНДИ.
32. *Бегунцы*. 1958. Темпера. ГМУНДИ.
33. *Букет*. 1958. Темпера. ГМУНДИ.
34. *Цветок*. 1960. Темпера. ГМУНДИ.
35. *Цветок на синем фоне*. 1960. Темпера. ГМУНДИ.
36. *Виноград*. 1960. Темпера. ГМУНДИ.
37. *Бегунец*. 1964. Темпера. Собственность автора.
38. *Цветок*. 1960. Темпера. ГМУНДИ.
39. *Бегунец*. 1960. Темпера. ГМУНДИ.
40. *Бегунец на красном фоне*. 1963. Темпера. ГМУНДИ.
41. *Гвоздики*. 1963. Темпера. ГМУНДИ.
- 42—43. *Ковер*. 1965. Темпера. ГМУНДИ.
44. *Цветок*. 1964. Темпера. Собственность автора.
45. *Цветок*. 1969. Темпера. ГМУНДИ.
46. *Цветок*. 1964. Темпера. Собственность автора.
47. *Цветок*. 1964. Темпера. Собственность автора.
- 48—49. *Цветок*. 1968. Темпера. ГМУНДИ.
50. *Виноград*. 1970. Темпера. ГМУНДИ.
51. *Бегунец*. 1964. Темпера. Собственность автора.
- 52—53. *Букет*. 1969. Темпера. ГМУНДИ.
54. *Цветок*. 1969. Темпера. Собственность автора.

\* Государственный музей украинского народного декоративного искусства УССР

## LIST OF ILLUSTRATIONS

1. *Floral patterns*. 1937. Gouache. SMUFDA \*
2. *Brown Flower*. 1944. Tempera. SMUFDA
3. *Flower*. 1937. Tempera. SMUFDA
4. *Bird Among Flowers*. 1937. Tempera. SMUFDA
5. "A", *initial for a book*. 1946. Gouache. SMUFDA
6. *Peas in Blossom*. 1946. Tempera. SMUFDA
7. *Flower*. 1946. Tempera. SMUFDA
8. *Flower*. 1946. Tempera. SMUFDA
- 9—10. *Bouquet*. 1946. Tempera. SMUFDA
- 11—12. *Flower*. 1946. Tempera. SMUFDA
13. *Flower with Berries*. 1946. Tempera. SMUFDA
14. *Flower*. 1946. Tempera. SMUFDA
15. *Flower*. 1946. Tempera. SMUFDA
16. *Flower*. 1946. Tempera. SMUFDA
17. *Flower*. 1946. Tempera. SMUFDA
18. *Flower*. 1949. Tempera. SMUFDA
19. *Bouquet in a Basket*. 1948. Tempera. SMUFDA
20. *Flower*. 1948. Tempera. SMUFDA
21. *Asters*. 1946. Tempera. SMUFDA
22. *Flowers in a Pot*. 1947. Tempera. SMUFDA
23. *Flower*. 1949. Tempera. SMUFDA
24. *Flower*. 1949. Tempera. SMUFDA
25. *Flower*. 1949. Tempera. SMUFDA
- 26—27. *Zinnia*. 1946. Tempera. SMUFDA
28. *Red Flowers*. 1949. Tempera. SMUFDA
29. *Flower*. 1949. Tempera. SMUFDA
30. *Design for a fabric*. 1949. Tempera. SMUFDA
31. *Design for a fabric*. 1949. Tempera. SMUFDA
32. *Floral patterns*. 1958. Tempera. SMUFDA
33. *Bouquet*. 1958. Tempera. SMUFDA
34. *Flower*. 1960. Tempera. SMUFDA
35. *Flower Against the Blue Background*. 1960. Tempera. SMUFDA
36. *Grapes*. 1960. Tempera. SMUFDA
37. *Floral Pattern*. 1964. Tempera. From the author's private collection
38. *Flower*. 1960. Tempera. SMUFDA
39. *Floral Pattern*. 1960. Tempera. SMUFDA
40. *Floral Pattern Against the Red Background*. 1963. Tempera. SMUFDA
41. *Carnations*. 1963. Tempera. SMUFDA
- 42—43. *Rug Floral Design*. 1965. Tempera. SMUFDA
44. *Flower*. 1964. Tempera. From the author's private collection
45. *Flower*. 1969. Tempera. SMUFDA
46. *Flower*. 1964. Tempera. From the author's private collection
47. *Flower*. 1964. Tempera. From the author's private collection
- 48—49. *Flower*. 1968. Tempera. SMUFDA
50. *Grapes*. 1970. Tempera. SMUFDA
51. *Floral Pattern*. 1964. Tempera. From the author's private collection
- 52—53. *Bouquet*. 1969. Tempera. SMUFDA
54. *Flower*. 1969. Tempera. From the author's private collection.

---

\* SMUFDA — State Museum of Ukrainian Folk Decorative Art

## **ПЕЛАГЕЯ ГЛУЩЕНКО**

### **АЛЬБОМ**

*(На українском языке,  
резюме — на русском, английском языках)*

Київ, издательство «Мистецтво», 1977

**Автор-составитель Борис Степанович  
Бутник-Сиверский**

Художник *О. М. Зайцев*  
Художній редактор *М. М. Ессаулова*  
Редактор українського та російського текстів  
*М. Ф. Кагарлицький*  
Редактор англійського тексту *В. С. Котолупов*  
Технічний редактор *Н. Г. Орлова*  
Коректори *А. А. Магалецька, О. Б. Гурвич*

ІБ № 57.

БФ 29781. Темплан 1977 р. № 457. Здано до набору 17/VI 1975 р. Підписано до друку 2/III 1977 р. Формат 70×84<sup>1/16</sup>. Папір крейдяний. Фіз. друк. арк. 5,0. Умовн. друк. арк. 5,45. Облік.-вид. арк. 4,73. Тираж 10 000. Зам. 5—1992. Ціна 1 крб. 60 коп.

Видавництво «Мистецтво», Київ, Свердлова, 19.

Головне підприємство республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Держкомвидаву УРСР, Київ, Довженка, 3.

1 крб. 60 коп.

