

**ОРНАМЕНТ МОДЕРНУ В ДЕКОРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ –
ПОЧАТКУ ХХ СТ: ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ПРИНЦИПИ ФОРМОТВОРЕННЯ**

Анна СВЯТНЕНКО – кандидат історичних наук, доцент,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0001-5337-5656>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1130>
a.sviatnenko@dakkkim.edu.ua

Олена ЛЕОНТЬЄВА – доктор філософії з образотворчого мистецтва,
декоративного мистецтва, реставрації, доцент кафедри,
Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну ім. М. Бойчука, м. Київ, Україн
<https://orcid.org/0000-0002-9612-4053>
leontieva_o@kdidpamid.edu.ua

Цитування:

Святненко А., Леонтьєва О. Орнамент модерну в декоративному мистецтві України кінця ХІХ – початку ХХ ст. художньо-стильові особливості та принципи формотворення. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 133–149. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1130>

Досліджено художньо-стильові особливості орнаменту модерну в декоративному мистецтві України кінця ХІХ – початку ХХ століть. Проаналізовано основні принципи формотворення орнаментальної композиції, зокрема органічну стилізацію природних форм, ритмічну організацію мотивів та лінійну пластику. Визначено роль народної орнаментики у формуванні національної стилістики українського модерну та простежено особливості використання орнаменту в різних видах декоративного мистецтва.

Ключові слова: орнамент, модерн, декоративне мистецтво, український модерн, орнаментальна композиція, формотворення, народна орнаментика.

Постановка проблеми. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. став періодом інтенсивних трансформацій у художній культурі Європи, пов'язаних із формуванням нової естетичної парадигми модернізму. Одним із найвиразніших проявів цих процесів був стиль модерн, який охопив архітектуру, декоративно-прикладне мистецтво, графіку, книжковий дизайн, інтер'єр та інші сфери художньої діяльності. В його естетиці особливого значення набув орнамент, що перестав сприйматися лише як допоміжний декоративний елемент і перетворився на важливий чинник формотворення художнього образу. У мистецтві модерну орнамент виступає засобом декоративного оздоблення, принципом організації композиції, що визначає ритміку, пластику та структурну цілісність художнього об'єкта. Активне використання стилізованих природних форм, плавної лінійної пластики та ритмічної організації композиції формує новий тип художнього мислення, у якому декор і конструкція взаємодіють як елементи єдиного естетичного цілого.

Для українського мистецтва той період мав особливе значення, оскільки розвиток модерну відбувався у тісному зв'язку з процесами національно-культурного відродження. Українські митці активно зверталися до народної декоративної традиції, переосмислюючи її в контексті європейських художніх тенденцій. У результаті сформувалася своєрідна орнаментальна стилістика, яка поєднувала універсальні принципи модерну з етнокультурними особливостями української традиції.

Актуальність дослідження зумовлена потребою комплексного аналізу орнаменту модерну як важливого елементу декоративного мистецтва України кінця ХІХ – початку ХХ ст. У теорії мистецтва орнамент розглядається як особлива форма художньої мови, яка підпорядковується законам повтору, симетрії, ритму, стилізації та трансформації природних форм. Саме тому його дослідження є важливим для розуміння специфіки декоративного мислення та еволюції художніх стилів, сприяє глибшому розумінню процесів формування національного стилю та взаємодії професійного мистецтва з народною декоративною культурою.

Огляд останніх досліджень і публікацій. Аналіз наукових публікацій із проблематики орнаменту модерну в Україні показує, що дослідження охоплюють як теоретичні, так і прикладні прояви цього явища у різних видах декоративного мистецтва. Колективна монографія «Декоративне мистецтво України: народне і професійне, історія і сучасність, теоретичне осмислення» [1] висвітлює синтез народної орнаментики та європейських стилістичних тенденцій у формуванні національної стилістики. У семантичному та символічному аспектах дослідження цієї теми представлені працями О. Кацевич [4] та С. Оборської [9], які розглядають орнамент як систему знаків та художню мову, в якій органічна стилізація природних форм

поєднується з ритмічною організацією композиції. Значну увагу національному виміру орнаменту приділяє А. Дяченко [2], показуючи як народні мотиви інтегруються у графіку та декоративні композиції модерну. І. Фелькер [10] аналізує декоративний модерн у графіці та прикладному мистецтві. О. Марущак аналізує орнамент як особливий феномен художньої культури, що поєднує естетичні, символічні та функціональні аспекти. Особливу увагу приділено структурі орнаменту, його ритмічній організації, символіці та зв'язку з матеріалом і технікою виконання [6]. Хоча сучасних праць із цієї теми чимало, проблема дослідження українського орнаменту модерну ще не достатньо розкрита: бракує системного аналізу принципів формотворення і національно-стилістичних особливостей орнаментальної мови.

Мета статті – виявити художньо-стильових особливостей орнаменту модерну в декоративному мистецтві України кінця XIX – початку XX ст., визначити основні принципи його формотворення у різних видах художньо-декоративної практики.

Виклад основного матеріалу. Орнамент є одним із фундаментальних структурних компонентів декоративного мистецтва, що виконує естетичну, композиційну, символічну та комунікативну функції. Сучасні теоретичні підходи розглядають орнамент не як механічне прикрашання, а як складний семантичний і художній комплекс. Його структура формується з мотивів і знаків, поєднаних системою композиційних взаємозв'язків, що створюють цілісну декоративну структуру. Зміст орнаменту визначається не лише характером окремих елементів, а й способом їх поєднання, ритмічною організацією, масштабом і композиційною логікою.

Недарма Ю. Нікішенко орнамент трактує як систему повторюваних або варійованих мотивів, організованих за певними закономірностями та спрямованих на формування декоративної поверхні предмета чи архітектурної форми [8]. О. Марущак вважає орнаментальне мистецтво автономною галуззю, яка має власну систему образотворчих засобів, принципів композиції та семантичних кодів [6]. Відтак орнамент функціонує як своєрідна знакова система, здатна передавати культурні, символічні та естетичні значення. У декоративному мистецтві він виступає водночас засобом художнього оформлення, способом структуризації поверхні та формою візуального кодування культурного досвіду [4].

Історично орнамент виконував роль універсального засобу організації декоративної поверхні, забезпечуючи її ритмічну впорядкованість і художню цілісність. Його функції охоплюють заповнення площини чи об'єму, композиційне обрамлення, візуальне поєднання частин предмета, створення ритмічної структури та символічне позначення змісту або статусу об'єкта [6].

Наприкінці XIX – початку XX ст. роль орнаменту в мистецтві зазнала суттєвих змін: він перестав бути лише декоративним доповненням і став ключовим чинником формування художнього стилю. Найповніше ця тенденція проявилася у модерні, який охопив архітектуру, декоративно-прикладне мистецтво, графіку, інтер'єр і дизайн. Модерн виник як реакція на еkleктику попередніх стилів і прагнув створити цілісну художню систему, в якій усі елементи середовища утворювали єдину стилістичну цілісність.

Естетика модерну базувалася на синтезі мистецтв, органічних формах і лінійній пластичності. Орнамент у цьому стилі «вирослав» із конструкції предмета, формуючи його контури та об'єми, і водночас задавав ритм, композиційну логіку та просторову організацію. Хвилясті, текучі лінії, стилізовані природні мотиви й плавні контури створювали відчуття руху, безперервності та єдності форми й декору. Орнамент перестав бути окремим декоративним шаром і перетворився на принцип організації художньої форми. Важливим джерелом орнаментальної мови модерну стала жива природа. Рослинні, зооморфні й біоморфні форми стилізувалися та узагальнювалися, підкреслюючи органічний ріст і циклічність життя. Символістська традиція надавала мотивам додаткового значення: рослини символізували життєву силу, хвилясті лінії – енергію руху, а зооморфні мотиви – трансформацію та оновлення. Народна орнаментика, адаптована модерністами, формувала національні варіанти стилю, а історичні та східні мотиви інтегрувалися через стилізацію й творчу трансформацію.

Формування нової концепції орнаменту в модерні було тісно пов'язане з переосмисленням його ролі у структурі художнього твору. Орнамент модерну постає як складна художня система, у якій поєднуються декоративна функція, символічний зміст і формотворча роль, утворюючи цілісну мову художнього вираження, інтегровану в конструкцію та образ предмета.

Український модерн розвивався в умовах загальноєвропейського процесу: стиль ар-нуво прагнув подолати історизм і створити універсальну художню мову, засновану на органічних формах, ритмічній лінії та декоративності. У Європі існували численні національні варіанти модерну, кожен з яких адаптувався до місцевих культурних традицій. Українські митці активно засвоювали формальні принципи цього стилю, одночасно надаючи їм етнокультурного змісту.

Важливим джерелом для українських модерністів стало народне мистецтво, яке розглядалося як носій національної ідентичності. Народна орнаментика піддавалася художній інтерпретації, стилізації та

композиційному переосмисленню відповідно до естетики модерну. Національно-культурне відродження сприяло систематичному вивченню фольклору, декоративно-ужиткового мистецтва та традиційного орнаменту, що надало йому статусу важливого символу національної культури. Він почав відігравати важливу роль у формуванні національної ідентичності та художнього мислення, став універсальною мовою візуальної комунікації, здатною передавати глибинні світоглядні уявлення суспільства [6]. Активна взаємодія професійного мистецтва з народними традиціями забезпечила модерну багатий орнаментальний матеріал. Професійні митці застосовували принципи композиційної цілісності, ритмічної організації та стилізації, інтегруючи орнамент у архітектуру, інтер'єр, книжкову графіку та декоративно-ужиткове мистецтво. Такий підхід відповідав європейській концепції гармонійного художнього середовища, де декоративність стає одним із принципів формотворення. У результаті взаємодії народної традиції та професійної культури сформувалася оригінальна орнаментальна система українського модерну, яка поєднувала органічність європейського стилю з етнокультурною символікою. Цей синтез визначив специфіку українського модерну і відокремив його від інших національних варіантів стилю. Характерною рисою цього процесу була стилізація природних форм, поєднана з ритмічною організацією композиції та декоративною узагальненістю мотивів. У результаті сформувалася своєрідна пластична мова, у якій органічність модерну поєднувалася зі структурною чіткістю традиційної орнаментики українського народного мистецтва [7].

Відтак історико-культурні передумови розвитку орнаменту модерну в Україні включали соціокультурну модернізацію, поширення європейських художніх тенденцій, національно-культурне відродження та активну взаємодію професійного мистецтва з народною декоративною спадщиною.

Однією з провідних ознак орнаменту модерну є домінування флоральних мотивів, які становлять основу декоративної композиції. Рослинні форми – стебла, листя, бутони, квіти – зазнають значної стилізації та подаються у вигляді плавних текучих ліній, які формують ритмічну структуру орнаменту. Така лінійна пластика відповідає загальноєвропейській тенденції модерну, заснованій на принципі «живої лінії», що імітує природний рух органічних форм [9].

У декоративному мистецтві України флоральні мотиви модерну часто поєднувалися з традиційними елементами народної орнаментики. Зокрема, у кераміці Опішні та Косова кінця XIX – початку XX ст. простежується трансформація традиційних рослинних мотивів у більш динамічні хвилясті композиції, характерні для естетики модерну. Водночас стилізовані квіти, листя та гілки зберігали притаманну народному мистецтву символічну образність, набуваючи нової декоративної інтерпретації [11]. Важливою ознакою орнаменту модерну є ритмічна організація композиції, що ґрунтується на повторенні та варіюванні мотивів. Ритм може будуватися як на симетричних, так і на асиметричних принципах, створюючи відчуття безперервного руху. Значну роль у цьому відіграє характерна для Art Nouveau «батогова лінія» (whiplash line), яка формує хвилясті контури й об'єднує елементи орнаменту в цілісну пластичну систему [2].

У творах декоративно-ужиткового мистецтва ця лінія нерідко визначає не лише характер орнаменту, а й силует предмета. У художньому металі початку XX століття – декоративних решітках, світильниках, елементах інтер'єру – орнаментальні лінії переходять у конструктивні елементи виробу, створюючи єдність форми та декору. Подібний принцип спостерігається і в меблевому мистецтві модерну, де контури спинок і ніжок повторюють хвилясті орнаментальні мотиви.

Ще однією характерною рисою орнаменту модерну є площинно-декоративний характер композиції. Незважаючи на органічну природу мотивів, він підпорядковується принципу декоративної узагальненості: форми спрощуються, контури підкреслюються, а деталі стилізуються. Це сприяє створенню цілісної декоративної поверхні, у якій усі елементи підпорядковані загальному ритму та композиційній логіці [10].

У текстильному мистецтві, зокрема у вишивці та ткацтві початку XX ст., модерн проявився у трансформації традиційних орнаментальних схем. Геометричні мотиви народної вишивки поєднувалися з новими рослинними композиціями, що вирізнялися більшою пластичністю та динамікою. У результаті формувалися складні орнаментальні структури, у яких традиційні мотиви інтегрувалися в модерністичну систему декоративної організації [3].

Важливу роль у формуванні орнаментальної стилістики українського модерну відіграла книжкова та декоративна графіка початку XX ст. Стилізовані рослинні орнаменти використовувалися для оформлення титульних аркушів, сторінкових рамок та ілюстрацій, виконуючи декоративну та композиційну функцію організації сторінки [5].

Одним із провідних принципів формотворення орнаменту модерну є органічність, що виявляється у зверненні до природних форм та їх художній стилізації. Митці прагнули передати закономірності розвитку природних структур – рослинних пагонів, квітів, листя, гілок – трансформуючи їх у декоративні композиції, підпорядковані ритму та площинній організації. У наукових дослідженнях підкреслюється, що стилізація природних мотивів у модерні передбачає не буквальне відтворення форми, а її узагальнення, ритмізацію та

декоративну трансформацію відповідно до композиційних завдань [9]. У контексті українського мистецтва кінця XIX – початку XX ст. цей принцип поєднувався з традиціями народної орнаментики. Як зазначає І. Мельник, звернення до народних мотивів стало одним із шляхів формування національного стилю: «способом самоідентифікації митців із національною мистецькою традицією» [7].

Прикладом органічної стилізації природних форм є декоративне оздоблення будівлі Полтавського губернського земства у творчості В. Кричевського, коли мотиви рослинної орнаментики та народної вишивки трансформовано в модерністську декоративну систему.

Важливою конструктивною основою орнаменту модерну є ритмічна організація композиції. Ритм у декоративному мистецтві реалізується через повтор і варіювання мотивів, забезпечуючи цілісність орнаментальної структури. Закономірне чергування елементів створює відчуття руху та безперервності композиції – принцип, характерний як для народного мистецтва, так і для модерністської декоративної системи [10]. У творчості українських митців модерну ритмічна організація часто ґрунтується на чергуванні стилізованих рослинних або геометризаних мотивів. Подібний принцип простежується у графіці Г. Нарбута, коли орнамент виконує структурну функцію у композиції книжкової сторінки, поєднуючи текст, шрифт і декоративні елементи.

Формотворення орнаменту модерну ґрунтується також на поєднанні декоративності та конструктивності. Орнамент у цьому стилі органічно пов'язаний зі структурою предмета або архітектурної форми, підкреслюючи її композиційну логіку. Недарма дослідники українського модерну зазначають, що декоративні елементи нерідко виконують структурну функцію, організовуючи архітектурну композицію [11]. Саме тому орнамент інтегрується в конструктивні частини будівлі – фризи, карнизи, портали та віконні обрамлення. Подібний синтез декоративності й конструктивності простежується у творчості О. Сластіона, в якій орнаментальні мотиви виконують естетичну й структурну роль у формуванні фасадів та інтер'єрів.

Важливим чинником формотворення орнаменту є матеріал і техніка виконання. Художники модерну враховували властивості дерева, кераміки, металу й текстилю, підпорядковуючи орнаментальні форми їхній пластичній природі. У декоративно-прикладному мистецтві України це проявлялося у використанні традиційних технік – різьблення по дереву, художньої кераміки, вишивки та ткацтва. Орнаментальна форма в таких випадках визначається можливостями матеріалу і технології виконання [2]. Зокрема, у керамічному мистецтві осередків Полтавщини та Галичини початку XX ст. орнамент модерну набував специфічної пластичності, зумовленої технологією гончарства та особливостями глазурованої поверхні.

У мистецтві модерну орнамент виступає не лише декоративним елементом, а важливою складовою художньої системи твору, формуючи цілісну візуальну структуру, що поєднує архітектуру, інтер'єр та предметне середовище. Орнамент повторюється в різних елементах інтер'єру – меблях, текстилі, настінному розписі, кераміці – утворюючи єдиний художній ансамбль. У практиці українського модерну цей принцип реалізувався у творчості митців кола В. Кричевського, які прагнули створити синтетичне мистецьке середовище, в якому архітектура, декоративні елементи та предметний дизайн формували гармонійну композиційну систему.

Оскільки декоративне мистецтво охоплює широкий спектр художніх практик, орнамент модерну реалізується у різних видах мистецької діяльності. Його композиційні принципи та образні мотиви набувають специфічних форм залежно від функціонального призначення предмета, властивостей матеріалу й технології виконання.

У художній кераміці орнамент відіграє важливу роль у формуванні декоративної структури предмета, підкреслюючи його пластичну форму та функціональне призначення. Орнаментальні мотиви поєднують стилізовані рослинні, геометричні та зооморфні елементи, які розміщуються відповідно до конструкції посудини або декоративного об'єкта. У традиційних осередках українського гончарства, зокрема в Опішні, Дибинцях і Барі, орнамент формувався на основі поєднання народних декоративних мотивів із технологічними можливостями матеріалу. Дослідники наголошують, що розвиток української художньої кераміки відбувався у синтезі народної традиції та професійного мистецтва, а орнаментация відіграла важливу роль у формуванні національної стилістики керамічних виробів [1].

Текстиль і вишивка належать до найдавніших видів декоративного мистецтва, у яких орнамент є основним засобом формування композиції. Українська вишивка характеризується широким використанням геометричних, рослинних і символічних мотивів, що мають семантичне значення. Орнаментальні структури вибудовуються за принципами симетрії, ритмічного повтору та варіативності елементів, утворюючи цілісну декоративну систему. У наукових дослідженнях підкреслюється, що орнамент українського текстилю є носієм культурної пам'яті та символічної традиції, у якій відображено світоглядні уявлення народу й особливості регіональної культури.

У виробках художнього металу та ювелірного мистецтва орнамент поєднує декоративну та

конструктивну функції. Орнаментальні мотиви часто інтегруються у форму предмета (прикрас, побутових чи культових речей) підкреслюючи їхню пластичну структуру. Для українського ювелірного мистецтва характерні рослинні та геометризовані мотиви, виконані у техніках гравіювання, карбування, філіграні або емалі. Подібні орнаментальні системи формувалися під впливом народної орнаментики та водночас відображали стилеві тенденції різних історичних епох декоративного мистецтва [3].

У меблевому мистецтві та оформленні інтер'єру орнамент виконує важливу композиційну роль, організовуючи декоративну структуру предметного середовища. Орнаментальні мотиви застосовуються у різьбленні по дереву, інкрустації, розписі або текстильному оздобленні інтер'єру. У традиційному українському житлі орнамент використовувався для прикрашання меблів, сволоків, скринь та інших предметів побуту, формуючи єдину декоративну систему інтер'єру. Дослідники зазначають, що такі елементи створювали цілісний художній ансамбль житлового простору та підкреслювали естетичну виразність предметного середовища [1].

У графічному та прикладному дизайні орнамент виконує не лише декоративну, а й комунікативну функцію, формуючи візуальну ідентичність художнього твору. Наприкінці XIX – початку XX ст. українські художники активно інтегрували мотиви народної орнаментики у книжкову графіку, плакат, декоративну графіку та прикладний дизайн. У наукових дослідженнях підкреслюється, що звернення до народних орнаментальних мотивів стало важливим чинником формування так званого «українського стилю» та засобом культурної самоідентифікації митців [7].

Висновки. Орнамент у декоративному мистецтві України кінця XIX – початку XX ст. набуває принципово нового значення, трансформуючись із допоміжного декоративного елемента у важливий чинник формотворення художнього образу. Характерною особливістю українського модерну є поєднання загальноєвропейських художніх тенденцій із національною декоративною традицією. Народна орнаментика стала важливим джерелом формування орнаментальної стилістики, що проявилось у творчому переосмисленні традиційних рослинних і геометричних мотивів відповідно до принципів модерністської стилізації. Тому орнамент модерну в декоративному мистецтві України кінця XIX – початку XX ст. постає як цілісна художня система, що поєднує естетичні, символічні та конструктивні функції. Така трансформація безпосередньо пов'язана з естетикою модерну, для якої характерне прагнення до органічного синтезу форми й декору. Орнаментальна система модерну ґрунтується на поєднанні кількох ключових художніх принципів: органічної стилізації природних форм, лінійної пластики, ритмічної організації композиції та декоративної узагальненості мотивів. Важливу роль у формуванні орнаментальної мови відіграє так звана «жива», або «батоґова», лінія, що створює динаміку декоративної композиції та забезпечує її пластичну цілісність. Формотворення орнаменту модерну відбувається через взаємодію декоративності та конструктивності. Орнамент органічно інтегрується у структуру предмета або архітектурної форми, підкреслюючи її пластичні особливості та водночас організовуючи композиційну логіку об'єкта. У зв'язку з цим орнаментальна система тісно пов'язана з матеріалом і технікою виконання, що особливо виразно проявляється у кераміці, текстилі, художньому металі, меблевому мистецтві та графічному дизайні.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим вивченням дослідженням рецепції модерну в сучасному дизайні та візуальній культурі.

Список використаної літератури

1. Декоративне мистецтво України: народне і професійне, історія і сучасність, теоретичне осмислення: моногр. / Голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2025. 238 с.
2. Дяченко А. Естетичні складники українського національного стилю формотворення та декорування. Українська акад. мистецтв. 2023. № 34. С. 85–91.
3. Кара-Васильєва Т. Стиль модерн в Україні. Київ, 2021. 216 с.
4. Кацевич О. В. Орнамент як символічна форма культури. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв.* 2023. № 1. С.115–119.
5. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. Київ, 2006. 240 с.
6. Марущак О. В. Орнаментальне мистецтво як самостійна складна галузь художньої творчості. *Проектування змісту і технологій художньо-графічної підготовки та художньо-творчої діяльності здобувачів вищої освіти (студентів) і молодих учених.* Вінниця, 2024. Вип. 3. С. 67–70.
7. Мельник І. Роль українського народного орнаменту в графіці модерну: теоретичний і прикладний аспекти. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв.* 2019. Вип. 41. С. 11–18.
8. Нікіщенко Ю. І. Структура орнаменту в його семантиці. *Наук. зап. НаУКМА.* 2006. Т. 49. С. 15–20.
9. Оборська С. Специфіка орнаментальної стилізації декору стилю модерн. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв.* 2020 № 1. С.85–89.
10. Фелькер І. Декоративний модерн в Україні: проблеми стилю, символіки та художньої інтерпретації орнаменту. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв.* 2025. № 4. С.239–244.

11. Romaniuk N. Art Nouveau Ukrainian Architecture in a Global Context. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 2019. Vol. 6. P. 137–148.

References

1. Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy: narodne i profesiine, istoriia i suchasnist, teoretychne osmyslennia: monohr. /holov. red. H. Skrypnyk. Kyiv, 2025. 238 s.
2. Diachenko A. Estetychni skladnyky ukrainskoho natsionalnogo styliu formotvorennia ta dekoruvannia. *Ukrainska akad. mystetstv*. 2023. № 34. S. 85–91.
3. Kara-Vasylieva T. Styl modern v Ukraini. Kyiv, 2021. 216 s.
4. Katsevych O. V. Ornament yak symvolichna forma kultury. *Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2023. № 1. S.115–119.
5. Lahutenko O. Ukrainska hrafika pershoi tretyny XX stolittia. Kyiv, 2006. 240 s.
6. Marushchak O. V. Ornamentalne mystetstvo yak samostiina skladna haluz khudozhnoi tvorchosti. Proiektuvannia zmistu i tekhnologii khudozhno-hrafichnoi pidhotovky ta khudozhno-tvorchoi diialnosti zdobuvachiv vyshchoi osvity (studentiv) i molodykh uchenykh. Vinnytsia, 2024. Vyp. 3. S. 67–70.
7. Melnyk I. Rol ukrainskoho narodnogo ornamentu v hrafitsi modernu: teoretychnyi i prykladnyi aspekty. *Visnyk Lviv. nats. akad. mystetstv*. 2019. Vyp. 41. S. 11–18.
8. Nikishenko Yu. I. Struktura ornamentu v yoho semantytsi. *Nauk. zap. NaUKMA*. 2006. T. 49. S. 15–20.
9. Oborska S. Spetsyfika ornamentalnoi stylizatsii dekoru styliu modern. *Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2020 № 1. S.85–89.
10. Felker I. Dekoratyvnyi modern v Ukraini: problemy styliu, symvoliky ta khudozhnoi interpretatsii ornamentu. *Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2025. № 4. S.239–244.
11. Romaniuk N. Art Nouveau Ukrainian Architecture in a Global Context. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 2019. Vol. 6. P. 137–148.

UDC 745/749(477) «18/19»:7.012

ORNAMENT OF ART NOUVEAU IN THE DECORATIVE ART OF UKRAINE AT THE END OF THE 19TH – THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY : ARTISTIC AND STYLISTIC FEATURES AND PRINCIPLES OF FORM-MAKING

Anna SVIATNENKO – PhD in Historical Sciences, Associate Professor,
National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv;

Olena LEONTIEVA – Doctor of Philosophy, Associate Professor,
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative-Applied Arts and Design (Kyiv, Ukraine)

The purpose of the article is to identify the artistic and stylistic features of the Art Nouveau ornament in the decorative art of Ukraine of the late 19 th – early 20 th centuries, to determine the main principles of its formation in various types of artistic and decorative practice. *The scientific novelty* of the study lies in the clarification of the principles of formation of ornamental compositions, among which the leading ones are linearity, dynamic rhythm, asymmetry, stylization of natural forms and symbolic saturation of images. The study also expands the understanding of the regional features of the development of Art Nouveau in Ukraine and their interaction with pan-European trends.

The methodological basis of the study is an interdisciplinary approach that combines methods of art history, culturology and historical analysis, in particular: historical – to study the evolution of the Art Nouveau ornament in the context of cultural processes of the late 19 th – early 20 th centuries; formal and stylistic analysis – to determine the artistic features of the ornament, compositional principles and means of expression; systemic – for considering the ornament as a complex integral structure. *Conclusions*. Ornament in the decorative art of Ukraine of the late 19th – early 20th centuries. acquires a fundamentally new meaning, transforming from an auxiliary decorative element into an important factor in the formation of an artistic image. The ornamental system of modernism is based on a combination of several key artistic principles: organic stylization of natural forms, linear plasticity, rhythmic organization of composition and decorative generalization of motifs. The formation of the ornament of modernism occurs through the interaction of decorativeness and constructivity. The ornament is organically integrated into the structure of an object or architectural form, emphasizing its plastic features and at the same time organizing the compositional logic of the object. In this regard, the ornamental system is closely related to the material and technique of execution, which is especially clearly manifested in ceramics, textiles, artistic metal, furniture art and graphic design. A characteristic feature of Ukrainian modernism is the combination of pan-European artistic trends with national decorative tradition. Folk ornamentation became an important source of ornamental stylistics, which was manifested in the creative rethinking of traditional floral and geometric motifs in accordance with the principles of modernist stylization. *The practical significance* of the results obtained lies in the possibility of their use in restoration activities and the preservation of cultural heritage, and will also contribute to the actualization of national ornamental traditions in the modern visual environment.

Key words: ornament, modern, decorative art, Ukrainian modern, ornamental composition, form formation, folk ornamentation.

Стаття отримана 15.01.2026

Стаття прийнята 26.02.2026

Стаття опублікована 28.05.2026

ТИПОЛОГІЯ ЖІНОЧИХ ЮВЕЛІРНИХ ПРИКРАС ІЗ КОЛЕКЦІЇ ДЕРЖАВНОГО МУЗЕЮ ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА УЗБЕКИСТАНУ

Наталія ДМИТРЕНКО – доктор філософії, доцент кафедри образотворчого мистецтва,
Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-1223-8935>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1131>
nata_heavy@ukr.net

Цитування:

Дмитренко Н. Типологія жіночих ювелірних прикрас із колекції державного музею прикладного мистецтва Узбекистану. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 139–149. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1131>

Стаття присвячена дослідженню типології жіночих ювелірних прикрас з колекції Державного музею прикладного мистецтва Узбекистану в Ташкенті як важливого джерела вивчення традиційного художнього металу Центральної Азії. Особлива увага зосереджена на класифікації прикрас за функціональними, морфологічними та регіональними ознаками, а також їх ролі у формуванні жіночого традиційного костюма та соціокультурної ідентичності. Розглянуто художні особливості виробів, технології виготовлення, символічне значення декоративних мотивів і взаємодію локальних ремісничих традицій, що сформувалися в умовах міжкультурних контактів Великого шовкового шляху. Колекція музею постає не лише як зібрання мистецьких артефактів, а й як цілісне свідчення розвитку ювелірного мистецтва Узбекистану, що відображає історичну спадкоємність, регіональне різноманіття та культурний синтез народів Центральної Азії.

Ключові слова: іконографія, традиція, композиція, образотворче та декоративно-прикладне мистецтво, художня культура, стиль, мистецькі технології, орнамент, форма, синтез мистецтв.

Постановка проблеми. У сучасному мистецтвознавстві Центральної Азії залишається актуальним питання систематизації та наукового осмислення традиційного ювелірного мистецтва як важливої складової матеріальної культури регіону. Незважаючи на значну кількість музейних колекцій, жіночі ювелірні прикраси Узбекистану досі недостатньо досліджені з позицій комплексної типології, що ускладнює цілісне розуміння еволюції форм, функцій і символічних значень прикрас у контексті розвитку традиційного костюма та соціокультурних практик. Особливої уваги потребують музейні зібрання, які зберігають автентичні зразки регіональних ювелірних шкіл, зокрема колекція Державного музею прикладного мистецтва Узбекистану в Ташкенті, що репрезентує багатство художніх традицій різних історико-культурних центрів країни.

Методологія дослідження. В основу методології покладено міждисциплінарний підхід, у межах якого застосовано історико-культурний, мистецтвознавчий, типологічний, порівняльний, іконографічний та контекстуальний методи. Аналітичний метод використано для систематизації музейних експонатів за морфологічними та функціональними ознаками, тоді як крос-культурний підхід дозволив простежити взаємовпливи художніх традицій народів Центральної Азії в умовах історичних контактів Великого шовкового шляху.

Наукова новизна. На сьогодні відсутні узагальнюючі наукові дослідження, присвячені комплексному мистецтвознавчому аналізу жіночих ювелірних прикрас із колекції Державного музею прикладного мистецтва Узбекистану в Ташкенті. Наявні публікації здебільшого обмежуються загальними описами традиційного ювелірного мистецтва або популяризаторськими оглядами музейних фондів без системної типологізації виробів. У статті вперше здійснено класифікацію прикрас за функціональною локалізацією, конструктивними особливостями та художньо-стилістичними характеристиками, а також визначено роль ювелірного мистецтва у формуванні образу жіночого традиційного костюма. Додатково проведено порівняльний аналіз регіональних особливостей прикрас Ташкента, Бухари, Самарканда, Хорезму, Каракалпакстану та Ферганської долини з урахуванням технологічних і декоративних відмінностей.

Мета статті полягає у дослідженні типології жіночих ювелірних прикрас із колекції Державного музею прикладного мистецтва Узбекистану в Ташкенті та визначенні їх художніх, функціональних і культурно-символічних особливостей у контексті розвитку традиційного мистецтва Центральної Азії.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Сучасні дослідження ювелірного та декоративно-прикладного мистецтва Центральної Азії й ісламського світу формують історіографічну традицію, у межах якої поєднуються регіональні та емпіричні підходи. Суттєвим компонентом джерельної бази є матеріали польових досліджень, проведених Н. Дмитренко у лютому 2026 року під час наукової поїздки

до Узбекистану (Ташкент, Самарканд), що забезпечили залучення первинних емпіричних даних, зокрема візуальної фіксації та безпосереднього аналізу музейних колекцій.

Фундаментальний теоретичний контекст дослідження формують праці з історії ісламського мистецтва, у яких ювелірні вироби розглядаються як складова цілісної художньої системи ісламської цивілізації. У роботі С. Блер і Дж. Блум (1994 р.) здійснено комплексний аналіз мистецтва ісламського світу у період 1250–1800 рр., де акцент зроблено на інтеграції декоративних практик у ширші соціокультурні процеси [3]. Подібний підхід розвивається у дослідженні Р. Етінггаузена, О. Грабара та М. Дженкінс-Мадіні (2001 р.), у якому простежується еволюція форм і стилів ісламського мистецтва від раннього періоду до середньовіччя з наголосом на символічних та функціональних аспектах художніх виробів [5].

Особливе значення для регіонального контексту мають праці з мистецтва Центральної Азії. Дослідження Г. Пугаченкової (1992 р.) є одним із базових узагальнень художньої спадщини регіону, у якому декоративно-прикладне мистецтво розглядається як результат багатовікових культурних взаємодій між осілими та кочовими традиціями [8]. У цьому ж контексті С. Кюен (2011 р.) аналізує трансрегіональні мотиви, зокрема символіку в християнському та ісламському мистецтві, що дозволяє виявити механізми міжкультурного перенесення орнаментальних і міфологічних образів [7].

Дослідження Л. С. Діби та М. Ехтіяр (1998 р.) репрезентує підхід до аналізу декоративного мистецтва крізь призму придворної художньої культури Ірану епохи Каджарів, де ювелірні та прикладні вироби розглядаються як носії політичної репрезентації та естетики влади. Цей напрям є важливим для розуміння ширшого ірансько-центральноазійського художнього контексту, у межах якого формувалися стилістичні та іконографічні паралелі [4]. Окрему групу становлять узагальнюючі праці, присвячені мистецтву ісламського світу як цілісній системі. Зокрема, дослідження Дж. М. Роджерса (2010 р.), який досліджує різноманітність художніх форм і технік, підкреслюючи значення ювелірного мистецтва як одного з ключових компонентів матеріальної культури ісламської цивілізації [11].

Вагомим напрямом сучасних досліджень є інтерпретація декоративних практик через їх символічні та функціональні аспекти. У статті «*Amulet as Jewel, Jewel as Amulet...*» (2022 р.) ювелірні вироби розглядаються як носії апотропейних значень, що поєднують естетичну та сакральну функції [2]. У працях У. С. Рахматуллаєвої та співавторів (2021 р.) акцентовано на семантиці орнаменту та його регіональних варіаціях у традиційному декоративному мистецтві [9; 10]. Водночас ці дослідження лише частково охоплюють проблематику системної типологізації ювелірних прикрас.

Водночас, незважаючи на наявність значної кількості досліджень, присвячених окремим аспектам ювелірного мистецтва, на сьогодні відсутні комплексні праці, у яких було б здійснено системний мистецтвознавчий аналіз та типологізацію жіночих ювелірних прикрас на основі музейних колекцій, зокрема зібрання Державного музею прикладного мистецтва Узбекистану в Ташкенті.

Виклад основного матеріалу. Типологічна характеристика жіночих ювелірних прикрас (за матеріалами музейної експозиції). Важливу частину дослідження становить аналіз конкретних зразків жіночих ювелірних прикрас, представлених у колекції Державного музею прикладного мистецтва Узбекистану в Ташкенті. Розглянуті експонати демонструють характерні типи традиційних прикрас Центральної Азії, що дозволяє здійснити їх класифікацію за функціональною локалізацією, конструктивними особливостями та художньо-стилістичними ознаками.

До групи вушних прикрас належать сережки «кафасі», «кашгарі» та «халкаї ойнадор», виконані з мельхіору із застосуванням коралів і бірюзи. Сережки типу «кафасі» характеризуються складною підвісною конструкцією з численними рухомими елементами, що створюють динамічний декоративний ефект. Використання коралів у їх оздобленні має не лише естетичне, але й апотропейне значення, що пов'язане з традиційними уявленнями про захисні властивості матеріалів.

Сережки «кашгарі» відображають міжрегіональні культурні контакти, зокрема впливи традицій Східного Туркестану, що простежується як у формі, так і в принципах добору матеріалів. Водночас сережки «халкаї ойнадор» вирізняються кільцеподібною формою та використанням блискучих або дзеркальних елементів, що підсилюють їх візуальну виразність і символічну функцію захисту.

Прикраси для рук представлені браслетами, зокрема виробом із коралами та браслетами типу «анор». Останні вирізняються не лише декоративною насиченістю, але й символічним змістом, оскільки назва пов'язана з образом граната – традиційного символу родючості, достатку та життєвої сили. Масивність форм і поєднання кольорових вставок (коралів і бірюзи) свідчать про їх статусний характер та використання у святковому або обрядовому контексті.

Окрему групу становлять прикраси, серед яких особливе місце посідають «кошитилло» або «тілла-кош» та «нозигардон». Виріб типу кошитилло є складним декоративним елементом, який, ймовірно, входив до складу більшого ювелірного ансамблю та виконував як декоративну, так і амулетну функцію. Натомість нозигардон виступає як центральна нагрудна прикраса, що формує

композиційний центр жіночого костюма. Його конструкція, як правило, включає підвісні елементи, що підсилюють динаміку форми та водночас виконують захисну функцію [6].

Загалом розглянуті зразки демонструють характерну для традиційного ювелірного мистецтва Центральної Азії єдність декоративних, статусних і магічно-захисних функцій. Використання мельхіору як основного матеріалу у поєднанні з коралами та бірюзою зумовлює не лише художню виразність виробів, але й їх символічний зміст. Представлені прикраси утворюють цілісну систему, що відповідає структурі традиційного жіночого костюма та відображає глибинні культурні уявлення, пов'язані з естетикою, соціальним статусом і віруваннями народів регіону (рис. 1).



Рис. 1. Експозиція Державного музею прикладного мистецтва Узбекистану, Ташкент. Фото: Дмитренко Н. В., лютий 2026 р. [1].

Типологічні особливості прикрас голови, вушних та нагрудних елементів (за матеріалами експозиції). Вагоме значення для дослідження традиційного ювелірного мистецтва Центральної Азії має аналіз прикрас, пов'язаних з оформленням голови, вух, грудей та поясної зони, представлених у музейній експозиції. Розглянуті зразки репрезентують локальні традиції Хорезму, Хіви та Каракалпақстану кінця XIX – початку XX ст. та дозволяють простежити особливості формотворення, матеріалів і функціонального призначення виробів.

До групи скроневиx прикрас належать зульф і бутунтирнок, що є характерними елементами жіночого головного убору. Зульф, виконаний зі срібла з використанням бірюзи, коралів і кольорового скла, має підвісну конструкцію та розміщувався в зоні скронець, створюючи рухливий декоративний ефект. Водночас бутунтирнок, виготовлений із жовтого металу з кольоровими каменями із застосуванням технік штампування, скані та зерні, вирізняється складнішою композиційною

побудовою, що свідчить про його належність до святкових або обрядових прикрас. Обидва типи виконували не лише декоративну, але й апотропеїчну функцію, пов'язану з віруваннями у захисні властивості матеріалів.

Окрему підгрупу становлять вушні прикраси, представлені сережками типу зірак. Ці вироби, характерні для Хорезмського регіону, виконані зі срібла з використанням емалі, коралів, бірюзи та кольорового скла. Поєднання різних технік декорування забезпечує багатство колористичного рішення та підкреслює високий рівень ювелірної майстерності. Підвісні елементи надають сережкам динамічності, а використання традиційних матеріалів зумовлює їх символічну функцію, пов'язану із захистом і соціальною репрезентацією.

До прикрас голови також належить шаукаля, виготовлена зі срібла із застосуванням позолоти та коралів. Вона виступає важливим елементом композиції головного убору або самостійною прикрасою, що підкреслює статус власниці. Поєднання металевого блиску із яскравими кольоровими вставками формує виразний декоративний образ, характерний для ювелірних виробів початку ХХ ст. [2; 27–51].

Особливу групу становлять функціонально-декоративні прикраси поясної зони, зокрема калитбог – підвіска для ключів. Цей виріб поєднує утилітарне призначення з високими декоративними якостями. Виконаний зі срібла з позолотою, оздоблений коралами, бірюзою та кольоровим склом, він слугував не лише для кріплення ключів, але й як важливий елемент жіночого костюма, що відображав соціальний статус та виконував захисну функцію.

До нагрудних прикрас належить буйинтумор – амулетний виріб, характерний для Каракалпастану. Виконаний зі срібла з використанням сердоліку та коралів, він доповнений нитяними елементами, що підсилюють його декоративність. Водночас буйинтумор виступає важливим елементом традиційного ювелірного ансамблю, поєднуючи символічне й естетичне значення.

Типологічна характеристика амулетних, носових, поясних та ручних прикрас (за матеріалами музейної експозиції). Важливим аспектом дослідження є аналіз прикрас, що виконують не лише декоративну, але й функціонально-утилітарну роль у структурі традиційного жіночого костюма. Розглянуті зразки, що походять переважно з Каракалпастану, Джамбау та Туркменії, репрезентують різноманіття типів прикрас кінця ХІХ – початку ХХ ст. та дозволяють простежити специфіку їх формотворення і символічного наповнення.

До групи нагрудних та амулетних прикрас належить шартуйме, характерний для Каракалпастану. Виготовлений з металу з використанням сердоліку, цей виріб вирізняється лаконічністю форми та виразною матеріальною символікою. Сердолік, традиційно пов'язаний із захисними та життєствердними властивостями, підсилює апотропеїчну функцію прикраси, що дозволяє розглядати її як важливий елемент сакральної складової жіночого костюма.

Особливу категорію становлять носові прикраси, зокрема арабек – сережка в ніс, виготовлена зі срібла з коралами та бірюзою. Такий тип прикрас є характерним для окремих етнокультурних традицій Центральної Азії та виконує як декоративну, так і маркерну функцію, пов'язану з ідентифікацією соціального та вікового статусу. Використання кольорових вставок підсилює візуальну виразність виробу та водночас зберігає його символічне значення.

До нагрудних прикрас із підвісними елементами належить хайкель, виконаний зі срібла з сердоліком. Наявність підвісок зумовлює кінетичний характер виробу, що посилює його декоративну привабливість. Аналогічну функціонально-семантичну групу репрезентує хайкель, який, хоча і позбавлений розвиненої підвісної системи, зберігає основні риси амулетних прикрас Каракалпастану, зокрема використання сердоліку як ключового символічного матеріалу.

Окрему групу становлять елементи поясного ансамблю, серед яких виділяється калит – пряжка, виготовлена з міді з використанням сердоліку. Цей виріб поєднує утилітарну функцію (закріплення поясу) із декоративною та статусною, виступаючи важливим елементом композиційної організації костюма. Використання металу та каменю забезпечує як міцність конструкції, так і художню виразність.

До прикрас рук належить туркменський браслет, виконаний зі срібла із застосуванням позолоти та сердоліку. Для цього типу виробів характерна масивність форм, чіткість геометричних контурів і насиченість декоративного вирішення. Браслет виступає не лише елементом оздоблення, але й важливим маркером соціального статусу, а також носієм захисної символіки [12].

Аналіз розглянутих зразків жіночих прикрас Узбекистану дозволяє окреслити їх у ширшому контексті художніх взаємодій Центральної Азії з іранським та, опосередковано, візантійським культурними ареалами. Іранський вплив, що має глибоке історичне підґрунтя, простежується

насамперед у матеріально-технологічних і декоративних характеристиках виробів, зокрема у переважанні срібла, використанні бірюзи та коралів, а також у поширенні амулетних форм прикрас (туморів), пов'язаних із захисною символікою. Окремі техніки засвідчують типологічну спорідненість із ювелірними практиками іранського світу, хоча в регіоні вони набувають локальних варіацій. Візантійський вплив має менш безпосередній характер і може розглядатися на рівні загальних принципів поліхромності, символічного навантаження прикрас та композиційної ролі підвісних елементів. Водночас наявні паралелі доцільно трактувати не як безпосередні запозичення, а як результат тривалих міжкультурних контактів і адаптацій, у процесі яких сформувався самобутній комплекс художніх особливостей місцевої ювелірної традиції [9; 65–72].

Таким чином, розглянуті прикраси демонструють широкий спектр типологічних груп – від носових і нагрудних амулетів до поясних елементів і браслетів, що відображає складну систему взаємодії декоративних, утилітарних і сакральних функцій у традиційному ювелірному мистецтві Центральної Азії. Їх аналіз дозволяє глибше зрозуміти не лише художні особливості виробів, але й культурно-семіотичні механізми, що визначали їх місце у структурі традиційного костюма.

Типологічні особливості скроневиx, вушних і нагрудних прикрас (Самарканд, Бухара, Сирдар'їнський регіон). Важливим етапом дослідження є аналіз прикрас, що походять із Самарканда, Бухари та Сирдар'їнського регіону, що демонструють специфіку локальних художніх традицій кінця XIX – початку XX ст. Розглянуті вироби охоплюють основні типологічні групи – вушні, скроневі та нагрудні прикраси – і дозволяють простежити особливості їх формотворення, матеріальної основи та функціонального призначення.

До групи вушних прикрас належать парні сережки з Сирдар'їнської області, датовані як XIX, так і початком XX ст. Виготовлені зі срібла з використанням коралів, бірюзи та скла, вони характеризуються традиційною підвісною конструкцією, що забезпечує рухливість декоративних елементів. У більш ранніх зразках XIX ст. простежується виваженіше використання матеріалів, обмежене сріблом і коралами, тоді як пізніші вироби демонструють ускладнення композиції та розширення колористичної палітри за рахунок бірюзи та скла.

Скроневі прикраси представлені виробами типу «мохі-тилло» та «тіллабаргак», що походять із Самарканда та Самаркандсько-Бухарського регіону. «Мохі-тилло», виготовлений зі срібла з коралами, бірюзою та склом, характеризується витонченою підвісною структурою та багатством декоративних елементів, що формують складну композицію в зоні скронь. Назва прикраси, пов'язана з образом «місяця» (мохі), вказує на її символічний зміст, що може бути пов'язаний із космогонічними уявленнями. «Тіллабаргак» (у поданому випадку – парний або комплектний елемент) вирізняється складнішою конструкцією та поєднанням різних матеріалів: срібла, позолоти, коралів, бірюзи та кольорового скла. Така прикраса відзначається високим рівнем декоративної насиченості та, ймовірно, входила до складу урочистого або весільного ансамблю.

Особливу групу становлять вироби бухарської ювелірної традиції, представлені прикрасами «гаджак» та «нозигардон». «Гаджак», виготовлений із золота з використанням перлів, мастики та чорного металу, демонструє характерну для Бухари витонченість і технічну складність. Використання дорогоцінних матеріалів і складних декоративних прийомів свідчить про належність виробу до елітарного середовища та його зв'язок із придворною культурою. Натомість «нозигардон» – нагрудна прикраса зі срібла, оздоблена коралами із застосуванням техніки філіграні – виступає як центральний елемент жіночого ювелірного ансамблю. Його композиція передбачає розвинену систему декоративних елементів, що формують візуальний центр костюма, поєднуючи естетичну та апотропеїчну функції.

Таким чином, аналіз представлених прикрас дозволяє виявити характерні особливості регіональних ювелірних традицій. Вироби Сирдар'їнського регіону демонструють поступову еволюцію форм і матеріалів, самаркандські прикраси вирізняються композиційною складністю та символічною насиченістю, тоді як бухарські зразки відзначаються високим рівнем технічної майстерності та орієнтацією на елітарні художні зразки. У сукупності вони формують цілісне уявлення про різноманіття форм і функцій жіночих ювелірних прикрас Центральної Азії [5; 143–145].

Типологічні особливості налобних, плечових, вушних та нагрудних прикрас (Самарканд, Сурхандар'я, Сирдар'їнський регіон, Бухара). Аналіз представлених ювелірних виробів дозволяє розширити уявлення про структурну організацію жіночого традиційного костюма Центральної Азії, зокрема його верхньої частини – голови, плечей і грудей. Розглянуті прикраси, що походять із Самарканда, Сурхандар'ї, Сирдар'їнського регіону та Бухари, репрезентують широкий спектр типологічних груп і демонструють різноманіття формотворчих і декоративних рішень кінця XIX – початку XX ст.

До прикрас голови належить коштитилло – налобна прикраса, характерна для Самарканда початку XX ст. Виготовлений зі срібла із застосуванням позолоти, коралів, бірюзи та кольорового скла, цей виріб вирізняється складною композицією та багатством декоративних елементів. Розміщуючись у фронтальній частині голови, він виконував функцію композиційного центру всього ювелірного ансамблю, поєднуючи естетичне та статусне значення [12].

Вушні прикраси представлені кількома типами сережок, що походять із різних регіонів. Сережки із Сурхандар'ї, виконані зі срібла з коралами та бісером, характеризуються декоративною легкістю та використанням дрібних елементів, що створюють мерехтливий ефект. Водночас парні сережки з Сирдар'їнської області XIX ст., виготовлені виключно зі срібла, демонструють більш стриману композицію, що може свідчити про ранніші етапи формування типу. Обидва варіанти виконували як декоративну, так і символічно-захисну функцію.

До групи прикрас верхньої частини тіла належать наплічні прикраси типу енкепті, характерні для Сурхандар'ї. Виготовлені зі срібла з використанням скла, бісеру та пасти, вони формували складну декоративну систему, що охоплювала плечову зону. Такі прикраси вирізняються багатокомпонентною структурою та виконували важливу роль у формуванні цілісного образу жіночого костюма, поєднуючи декоративні та обрядові функції.

Амулетні прикраси представлені виробом із Самарканда кінця XIX ст., виконаним зі срібла із застосуванням позолоти та кольорового скла. Цей тип прикрас має чітко виражене апотропеїчне значення, що відображається як у формі, так і у використанні матеріалів. Амулети виступали важливими носіями сакрального змісту та були невід'ємною частиною традиційної культури.

Прикраси рук репрезентовані браслетами, датованими XIX–XX ст., виготовленими зі срібла та жовтого металу з використанням бірюзи, мастики, коралів і позолоти. Вони вирізняються різноманіттям форм і декоративних рішень – від масивних до більш витончених. Браслети виконували як естетичну, так і статусну функцію, виступаючи важливим елементом соціальної репрезентації.

Центральне місце серед нагрудних прикрас посідає пешовуз – виріб, характерний для бухарської традиції кінця XIX – початку XX ст. Виконаний зі срібла з використанням чорного металу, коралів і бірюзи, він має складну композицію та виступає як домінуючий елемент у структурі костюма. Його функції поєднують декоративну та статусну складові, що підкреслює багатощаровість символічного змісту прикраси.

Таким чином, розглянуті вироби демонструють високий рівень розвитку ювелірного мистецтва Центральної Азії, у якому простежується чітка типологічна диференціація прикрас за локалізацією на тілі, матеріалами та функціональним призначенням. Вони відображають складну систему художніх і культурних уявлень, що формували традиційний жіночий костюм як цілісний естетико-семіотичний комплекс.

У складі колекції Державного музею декоративно-прикладного мистецтва Узбекистану в Ташкенті особливий інтерес становить група жіночих ювелірних прикрас кінця XIX – початку XX століття, що репрезентує розвинену систему традиційного ювелірного ансамблю міського осередку. Одним із ключових елементів є коштитилло – жіноча налобна прикраса з Ташкента, виконана зі срібла з позолотою, декорована емаллю, коралами, перлами та кольоровим склом. Вона є центральним акцентом головного убору та виконує як декоративну, так і статусно-ритуальну функцію [10; 72–80].

До групи головних прикрас також належить гаджак (кінець XIX – початок XX ст.), виготовлений зі срібла з інкрустацією бірюзи, перламутру та кольорового скла. Його композиційна структура демонструє поєднання пластичної виразності та орнаментальної насиченості, характерної для ташкентської ювелірної школи.

Важливе місце в жіночому ансамблі займає нагрудна прикраса зебигардон (початок XX ст.), виконана зі срібла з використанням бірюзи, коралів, перламутру та кольорового скла. Вона формує центральну вертикальну вісь костюма, підкреслюючи сакрально-захисний та естетичний характер прикраси.

Окрему функціональну групу становлять амулетні вироби, зокрема тумор-амулет (початок XX ст.), виготовлений зі срібла з бірюзовими вставками. Його призначення пов'язане з апотропеїчною традицією, що відображає уявлення про захист жінки в межах сімейного та соціального простору.

До складних комбінованих прикрас належить парна композиція сочпопук-найча (початок XX ст.), виконана зі срібла з використанням бірюзи, коралів, монет та пасти. Дана прикраса демонструє поєднання декоративної функції з рухомими елементами, що створюють звуковий і візуальний ефект, підсилюючи ритуально-оберегове значення виробу. Загалом представлена група артефактів свідчить про високий рівень розвитку ташкентської ювелірної традиції, в якій поєднуються дорогоцінні

матеріали, складні техніки обробки металу та багатошарова символіка жіночого образу.

До групи жіночих прикрас Центральної Азії кінця XIX – початку XX ст. належать різноманітні типи браслетів, амулетів, сережок та комплектних прикрас, виконаних переважно зі срібла з використанням декоративних вставок із коралів, бірюзи, скла та перламутру. Серед них вирізняються браслети з ансамблю «Мохі-Нав» (Таджикистан, 1985 р.), виготовлені з мельхіору та оздоблені коралами, що репрезентують пізні локальні традиції ювелірного мистецтва регіону [9; 298–291].

Особливу групу становлять амулетні прикраси. До них належить кулуктурмор-амулет із Ташкентської області (XIX ст.), виконаний зі срібла з позолотою та інкрустаціями з бірюзи, кольорового скла та перламутру, а також куштумор-амулет того ж регіону й періоду, оздоблений сріблом, позолотою, перламутром і скляними вставками. Okремо представлені парні прикраси – чоч-попук (Ташкент, початок XX ст.), виконані зі срібла із застосуванням шовкових ниток, що відображають локальні традиції комбінування металу й текстилю в жіночому вбранні.

До категорії сережок належать як прості, так і ускладнені за композицією вироби. Зокрема, сережки кінця XIX – початку XX ст., виготовлені зі срібла з коралами та бірюзою, декоровані штампом і філігранню, демонструють високий рівень ювелірної техніки. Okремо виділяються сережки «Халкаї Гуза» (Таджикистан, початок XX ст.), виконані зі срібла з кораловими вставками, що продовжують традицію кільцеподібних форм і мінімалістичного декору.

Порівняльна характеристика ювелірних прикрас різних регіонів. Таким чином, розглянуті прикраси демонструють багатство форм і типів жіночого ювелірного мистецтва Центральної Азії, у якому поєднуються декоративні, статусні, обрядові та захисні функції. Вони відображають локальні художні традиції та водночас формують цілісну систему елементів, що забезпечують композиційну завершеність жіночого костюма. Регіональна диференціація традиційного ювелірного мистецтва Центральної Азії зумовлена складним комплексом історико-культурних, соціально-економічних і етноконфесійних чинників, що формувалися в умовах інтенсивних міжкультурних контактів у зоні Великого шовкового шляху. У межах означеного ареалу простежується низка локальних художніх шкіл, серед яких особливого значення набувають традиції Хорезму, Бухари, Самарканда, Ферганської долини та Каракалпақстану, кожна з яких сформувала специфічну систему формотворення, декору та функціонального призначення прикрас.

Ювелірні вироби Хорезмського регіону вирізняються підкресленою монументальністю форм, композиційною насиченістю та поліхромністю декоративного вирішення. Характерною ознакою є активне використання підвісних елементів, що створюють кінетичний ефект. Матеріальна складова представлена переважно сріблом у поєднанні з коралами, бірюзою та кольоровим склом, що формує виразний колористичний контраст. У цьому контексті ювелірні прикраси постають не лише як естетичні об'єкти, але й як носії сакральних-захисних значень, інтегрованих у структуру традиційного світогляду [13].

На противагу цьому, бухарська ювелірна школа демонструє тяжіння до витонченості форм і технічної досконалості виконання. Вироби характеризуються складною філігранною обробкою, використанням коштовного каміння та більш стриманою, врівноваженою композицією. Декоративність досягається не стільки за рахунок поліхромії, скільки через ювелірну віртуозність і детальність опрацювання. Така специфіка зумовлена розвитком придворної культури та високим рівнем ремесла, що сприяло формуванню елітарного характеру виробів.

Самаркандська традиція посідає проміжне положення, поєднуючи риси різних регіональних шкіл. У місцевих прикрасах спостерігається гармонійне співвідношення декоративної виразності та конструктивної впорядкованості. Використання бірюзи та інших кольорових каменів поєднується з різноманітними техніками обробки металу, що свідчить про синтетичний характер художньої мови, сформованої під впливом багатовікових культурних взаємодій [3; 49–50].

Ювелірне мистецтво Ферганської долини вирізняється тенденцією до полегшення форм і зменшення масивності конструкцій. Прикраси цього регіону характеризуються більш витонченим силуетом і стриманішою композицією, що супроводжується збереженням традиційної орнаментальної системи. Така трансформація форм може бути пов'язана як із локальними естетичними уподобаннями, так і з особливостями соціокультурного середовища.

Okрему групу становить ювелірна традиція Каракалпақстану, для якої визначальним є поєднання декоративної та апотропеїчної функцій із чітко вираженим сакральним змістом. Характерною рисою є використання амулетних форм, зокрема нагрудних прикрас типу «тумор», що виконують захисну функцію та безпосередньо пов'язані з традиційними віруваннями. Вироби часто поєднують металеві та текстильні елементи, що підсилює їх символічну насиченість і функціональну багатошаровість.

Таким чином, порівняльний аналіз регіональних традицій дозволяє виявити як спільні типологічні риси, притаманні ювелірному мистецтву Центральної Азії – зокрема домінування срібла як основного матеріалу, активне використання кольорових вставок та поєднання декоративних і захисних функцій, так і виразні локальні відмінності, що проявляються у характері формотворення, технічних прийомах і композиційних принципах. Це свідчить про складну систему художніх взаємозв'язків і водночас про збереження самотності окремих регіональних шкіл у межах єдиного культурного простору Центральної Азії (таб. 1).

Термін, назва	Тип (локалізація)	Функція та значення	Регіон	Матеріали
Кафасі	Сережки (вушні)	Декоративн, апотропеїчна	Узбекистан	Мельхіор, корали, бірюза
Кашгарі	Сережки (вушні)	Декоративна міжкультурні впливи	Східний Туркестан / Узбекистан	Мельхіор, камені
Халкаї ойнадор	Сережки (вушні)	Декоративна захисна	Центральна Азія	Метал, дзеркальні елементи
Анор	Браслет	Статусна, символ родючості	Узбекистан	Метал, корали, бірюза
Кошитилло (тілла-кош)	Налобнана прикраса	Центральна, статусна	Самарканд, Ташкент	Срібло, позолота, корали
Нозигардон	Нагрудна	Центральна, захисна	Бухара	Срібло, корали
Зульф	Скронева	Декоративна, апотропеїчна	Хорезм	Срібло, бірюза, корали
Бутунтирнок	Скронева	Обрядова, статусна	Хорезм	Метал, камені
Зірак	Сережки	Декоративна, статусна	Хорезм	Срібло, емаль, корали
Шаукаля	Головна прикраса	Статусна	Центральна Азія	Срібло, позолота, корали
Калитбог	Поясна підвіска	Утилітарна, статусна	Центральна Азія	Срібло, камені
Буйинтумор	Амулет (нагрудний)	Захисна	Каракалпакстан	Срібло, сердолік
Арабек	Носова прикраса	Декоративна, маркерна	Центральна Азія	Срібло, корали
Хайкель	Нагрудна	Амулетна	Каракалпакстан	Срібло, сердолік
Калийт	Пряжка	Утилітарна, статусна	Центральна Азія	Мідь, сердолік
Енкепті	Наплічна	Декоративна, обрядова	Сурхандар'я	Срібло, скло, бісер
Пешовуз	Нагрудна	Домінантна, статусна	Бухара	Срібло, корали, бірюза
Зебигардон	Нагрудна	Сакральна, декоративна	Ташкент	Срібло, бірюза, корали
Тумор	Амулет	Захисна	Центральна Азія	Срібло, бірюза
Сочпопук-найча	Комплексна прикраса	Ритуальна, декоративна	Ташкент	Срібло, монети, паста
Култуктумор	Амулет	Апотропеїчна	Ташкентська обл.	Срібло, позолота
Чоч-попук	Парна прикраса	Декоративна	Ташкент	Срібло, текстиль
Шартуйме	Головний убір	Декоративна, статусна	Ташкент	Срібло, підвіски, декоративні вставки
Мохі-тилло	Лоб, головний	Декоративна,	Ташкент	Срібло, позолота,

	убір	символічна		каміння
Тіллабаргак	Лоб, скронева зона	Декоративна, ритуальна	Ташкент	Срібло, позолота
Гаджак	Скронева зона	Декоративна, оберегова	Ташкент	Срібло, бірюза, перламутр, кольорове скло
Нозигардон	Шия	Декоративна, статусна	Ташкент	Срібло, підвіски, каміння
Сережки «Халкаї Гуза»	Вуха	Декоративна	Ташкент	Срібло, підвіски
Браслети ансамбль «Мохі-Нав»	Зап'ястя	Декоративна, статусна	Таджикистан	Мельхіор, корали
Куштумор-амулет	Нагрудна зона	Апотропеїчна, символічна	Ташкент	Срібло, каміння

Таб. 1. Типологія жіночих ювелірних прикрас Центральної Азії за матеріалами колекції Державного музею прикладного мистецтва Узбекистану в Ташкенті. Розроблено Дмитренко Н. В., 2026 р.

Висновки. Проведене дослідження жіночих ювелірних прикрас із колекції Державного музею прикладного мистецтва Узбекистану в Ташкенті засвідчило їх виняткову цінність як цілісного історико-культурного та мистецького джерела, що відображає багатшаровість традиційного ювелірного мистецтва Центральної Азії кінця XIX – початку XX ст. У результаті типологічного аналізу встановлено розгалужену систему прикрас, структуровану за локалізацією на тілі (головні, вушні, скроневі, нагрудні, поясні, ручні), функціональним призначенням (декоративним, статусним, утилітарним та апотропеїчним) і регіональними особливостями.

Виявлено, що ювелірні вироби регіону формують складну художньо-символічну систему, у якій поєднуються локальні традиції Хорезму, Бухари, Самарканда, Ферганської долини, Каракалпакстану та інших центрів, а також простежуються наслідки міжкультурних взаємодій у зоні Великого шовкового шляху. Спільними для більшості регіональних шкіл є домінування срібла як базового матеріалу, активне використання коралів, бірюзи та скла, а також поєднання декоративної та символічної функцій прикрас. Водночас встановлено виразні локальні відмінності у формотворенні, техніках обробки металу та композиційних принципах, що відображають специфіку соціокультурного розвитку окремих регіонів і рівень ремісничих традицій. Колекція музею постає як унікальний комплекс, що репрезентує не лише еволюцію художнього металу, але й систему символічних уявлень, пов'язаних із жіночим образом, статусом та традиційною культурою.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю подальшого комплексного вивчення, систематизації та збереження музейних колекцій як важливої складової нематеріальної та матеріальної культурної спадщини Центральної Азії, що дозволяє глибше осмислити механізми культурної спадкоємності та художнього синтезу в регіональному мистецтві.

Перспектива подальших досліджень. Проведене дослідження відкриває широкі можливості для подальших міждисциплінарних наукових розвідок у сфері мистецтвознавства, етнології та музейної справи, спрямованих на поглиблене вивчення ювелірного мистецтва Центральної Азії як складної культурно-історичної системи. Перспективним є розширення типологічного аналізу за рахунок залучення ширших музейних колекцій як Узбекистану, так і суміжних регіонів, що дозволить уточнити регіональні школи та виявити внутрішні закономірності розвитку форм і орнаментики. Окремого значення набуває дослідження технологічних аспектів виготовлення прикрас, зокрема технік обробки металу, способів інкрустації і локальних ремісничих традицій, що дасть змогу реконструювати рівень ювелірного виробництва та його еволюцію. Важливим напрямом подальших студій є також поглиблений аналіз символіки декоративних мотивів і апотропеїчних функцій прикрас у контексті традиційних вірувань народів регіону. Крім того, перспективним є вивчення соціокультурної ролі ювелірних виробів у структурі жіночого традиційного костюма як маркера статусу, ідентичності та ритуальної практики. Подальші дослідження можуть спрямовуватися на цифрову каталогізацію музейних колекцій та створення комплексних баз даних, що сприятиме збереженню і популяризації культурної спадщини Центральної Азії у глобальному науковому просторі.

Список використаної літератури

1. Дмитренко Н. В. Польові дослідження: Узбекистан, лютий 2026 р.
2. Amulet as Jewel, Jewel as Amulet: Uzbek, Tajik and Karakalpak amulet cases using museum collections. *Náprstek Museum Studies*. 2022. P. 27–51. DOI: 10.37520/anpm.2022.003.
3. Blair S., Bloom J. *The art and architecture of Islam 1250–1800*. New Haven : Yale University Press, 1994. 348 p.
4. Diba L. S., Ekhtiar M. *Royal Persian paintings : The Qajar epoch*. London : I.B. Tauris, 1998. 296 p.
5. Ettinghausen R., Grabar O., Jenkins-Madina M. *Islamic art and architecture 650–1250*. New Haven : Yale University Press, 2001. 344 p.
6. Jewelry art in Uzbekistan: historical overview. URL: <https://society.uz/news/detail/news/1166>.
7. Kuehn S. *The dragon in medieval East Christian and Islamic art*. Leiden : Brill, 2011. 300 p.
8. Pugachenkova G. *Art of Central Asia*. New Delhi : Abhinav Publications, 1992. 256 p.
9. Rakhmatullayeva U. S., Mirfayazova N. M., Kholikov K. M., Tashpulatov S. Sh., Nazarov A. M. Traditional Uzbek embroidery: history and analysis of their symbolic meanings. *Scientific and technical journal of NamIET*. 2021. P. 65–72. URL: <https://www.researchgate.net/publication/351119632>
10. Rakhmatullayeva U. S., Mirfayazova N. M., Nazarov A. M., Tashpulatov S. Sh., Kholikov K. M. The origin history of Uzbek national ornaments and their analysis by regions. *Scientific and technical journal of NamIET*. 2021. P. 72–80. URL: <https://www.researchgate.net/publication/351119482>.
11. Rogers J. M. *The arts of Islam: Masterpieces from the Khalili Collection*. London : Thames & Hudson, 2010. 400 p.
12. State Museum of Applied Art of Uzbekistan. Collections of traditional jewelry. URL: <https://society.uz/news/detail/news/499>
13. Uzbekistan Jewelry Art: history and materials. URL: <https://www.advantour.com/uzbekistan/culture/handicrafts/jewelry.htm>

References

1. Dmytrenko N. V. Polovi doslidzhennia: Uzbekystan, liutyi 2026 r.
2. Amulet as Jewel, Jewel as Amulet: Uzbek, Tajik and Karakalpak amulet cases using museum collections. *Náprstek Museum Studies*. 2022. P. 27–51. DOI: 10.37520/anpm.2022.003.
3. Blair S., Bloom J. *The art and architecture of Islam 1250–1800*. New Haven : Yale University Press, 1994. 348 p.
4. Diba L. S., Ekhtiar M. *Royal Persian paintings : The Qajar epoch*. London : I.B. Tauris, 1998. 296 p.
5. Ettinghausen R., Grabar O., Jenkins-Madina M. *Islamic art and architecture 650–1250*. New Haven : Yale University Press, 2001. 344 p.
6. Jewelry art in Uzbekistan: historical overview. URL: <https://society.uz/news/detail/news/1166>.
7. Kuehn S. *The dragon in medieval East Christian and Islamic art*. Leiden : Brill, 2011. 300 p.
8. Pugachenkova G. *Art of Central Asia*. New Delhi : Abhinav Publications, 1992. 256 p.
9. Rakhmatullayeva U. S., Mirfayazova N. M., Kholikov K. M., Tashpulatov S. Sh., Nazarov A. M. Traditional Uzbek embroidery: history and analysis of their symbolic meanings. *Scientific and technical journal of NamIET*. 2021. P. 65–72. URL: <https://www.researchgate.net/publication/351119632>
10. Rakhmatullayeva U. S., Mirfayazova N. M., Nazarov A. M., Tashpulatov S. Sh., Kholikov K. M. The origin history of Uzbek national ornaments and their analysis by regions. *Scientific and technical journal of NamIET*. 2021. P. 72–80. URL: <https://www.researchgate.net/publication/351119482>.
11. Rogers J. M. *The arts of Islam: Masterpieces from the Khalili Collection*. London : Thames & Hudson, 2010. 400 p.
12. State Museum of Applied Art of Uzbekistan. Collections of traditional jewelry. URL: <https://society.uz/news/detail/news/499>
13. Uzbekistan Jewelry Art: history and materials. URL: <https://www.advantour.com/uzbekistan/culture/handicrafts/jewelry.htm>

UDC 739.2(575.1):069.5**A TYPOLOGY OF WOMEN'S JEWELLERY IN THE COLLECTION OF THE STATE MUSEUM OF APPLIED ARTS, TASHKENT (UZBEKISTAN)****Nataliia DMYTRENKO** – PhD (Doctor of Philosophy),

Associate Professor of the Department of Fine Arts,

Deputy Dean for Scientific, Pedagogical, Social, and Humanitarian Work

Faculty of Fine Arts and Design,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv

The purpose of this article is to analyze the typology of women's jewellery in the collection of the State Museum of Applied Arts in Tashkent (Uzbekistan) through the study of their forms, functions, and regional characteristics.

The methodology is based on an interdisciplinary approach, within which historical-cultural, art-historical, typological, comparative, iconographic, and contextual methods were applied. An analytical method was employed to classify museum exhibits based on morphological and functional characteristics, while a cross-cultural approach enabled the tracing of mutual influences between the artistic traditions of Central Asia's peoples within the context of

historical contacts along the Great Silk Road. *The results.* A study of women's jewelry from the collection of the State Museum of Applied Arts of Uzbekistan in Tashkent has demonstrated its exceptional value as a comprehensive historical and artistic source, reflecting the multi-layered nature of traditional Central Asian jewelry art from the late 19th to early 20th centuries. As a result of typological analysis, a complex system of jewelry was identified, structured according to body location (head, ear, temple, chest, waist, and hand), functional purpose (decorative, status-related, utilitarian, and apotropaic), and regional characteristics.

The novelty. To date, there are no comprehensive scholarly studies devoted to a comprehensive art-historical analysis of women's jewelry from the collection of the State Museum of Applied Arts of Uzbekistan in Tashkent. Existing publications are largely limited to general descriptions of traditional jewelry or popular overviews of museum collections without a systematic typology of the items. This article presents the first classification of jewelry based on functional placement, structural features, and artistic-stylistic characteristics, and identifies the role of jewelry art in shaping the image of the traditional women's costume. Additionally, a comparative analysis of the regional characteristics of jewelry from Tashkent, Bukhara, Samarkand, Khorezm, Karakalpakstan, and the Fergana Valley is conducted, taking into account technological and decorative differences.

Practical significance. This study presents broad opportunities for further interdisciplinary research in the fields of art history, ethnology, and museology, focusing on an in-depth examination of Central Asian jewelry art as a complex cultural and historical system. A promising direction is the expansion of typological analysis by incorporating broader museum collections from both Uzbekistan and neighboring regions, which will allow for a more precise identification of regional schools and the discovery of internal patterns in the development of forms and ornamentation.

Key words: iconography, tradition, composition, fine and decorative arts, artistic culture, style, artistic techniques, ornament, form, synthesis of the arts.

Стаття отримана 1.03.2026

Стаття прийнята 6.04.2026

Стаття опублікована 28.05.2026