

ОСОБЛИВОСТІ РОЗПИСІВ СЕРВІЗІВ БУДЯНСЬКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДУ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ БОРИСА ПЯНИДИ (1970-ТІ — 1990-ТІ РР.)

В. Завершинський. Особливості розписів сервізів Будянського фарфорового заводу на прикладі творчості Бориса Пяниди (1970-ті — 1990-ті рр.)

Розглянуто творчість Бориса Петровича Пяниди (1938–2020) — майстра, що своє художнє життя присвятив фаянсовому виробництву, є прикладом авторського мистецтва. Виявлено, що попри те, що багато робіт майстра, виконаних на Будянській фаянсовій фабриці (Харківська область), ставали тиражними та поширювалися тисячами екземплярів, художник до останнього часу творчо реалізовував свій мистецький потенціал у сфері декоративного розпису.

Досліджено, що особливо плідною для мистецтвознавства є його манера ансамблевого розпису, пов'язана передусім із декоруванням сервізів та комплексних виробів з фаянсу. Виокремлено основні типологічні групи ансамблевого розпису, що характерні для творчості майстра в останню третину ХХ століття.

Ключові слова: Б. Пянида, будянський фаянс, декоративно-ужитковий розпис, ансамблевість, пост-традиційне мистецтво.

V. Zavershynskyi. Peculiarities of china painting of the Budy Porcelain Factory on the example of Boris Pianyda's works (1970s-1990s)

The purpose of this article is to study the artistic language of Borys Pianyda, a well-known master of Ukrainian decorative painting. As the main elements of the artistic language, we consider: 1) formal connections in a work of art; 2) composition and plastic language of painting; 3) figurative and stylistic features.

Borys Petrovych Pianyda (1938–2020) is a well-known master of decorative painting, who devoted his entire creative life to the production of faience art products. His art is a vivid example of the author's creativity. Many of the artist's works became well-known and were widely distributed in thousands

of copies. His painting is very recognizable; Borys Pianyda is characterized by a special author's artistic style of decoration.

For modern art history analysis, its ensemble painting is of great importance. It is primarily associated with the decoration of china and complex faience products. The artist very often had to develop a special style of decor that could be applied to products of various shapes.

The methodology. To study the problem and disclose research tasks, we applied: the method of comparative analysis; methods for analyzing the form and composition of artistic painting. The historical-chronological method was used as a special method.

The results. Our analysis of the main decor criteria on the example of the services of the 1970s — 1990s allows us to note the special nature of artistic and figurative generalization. This author's style of B. Pianyda has obvious features of the ensemble and expresses the author's vision of the stylistic unity of decoration. In general, we single out several of the most characteristic types of ensemble painting. 1. Ensembles of flat type. This is a special type of painting, when the decoration covers the forms of products as tightly as possible. 2. Ensembles with dominance of symbols and images. This type is characterized by the use of one (sometimes two) key image-signs (for example, a fading flower). 3. An important type is the ensemble story. In the creative palette of B. Pianyda's murals, this is a completely separate topic, it is extremely authorial and subjective. The narrative is typical for the artists of decorative and applied painting of the second half of the XX century. Also, this trait can be considered a characteristic of a whole generation of artists. However, B. Pianyda's ensembles-stories have many special features that are worthy of separate consideration. 4. Finally, formal ensemble murals are distinguished by the fact that their decorative program develops the ideas of the dominance of the form of murals over the plot.

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

The scientific novelty. Creativity of Borys Pianyda in this research context is considered for the first time. The features of his professional painting language as a systemic artistic phenomenon have not been studied before.

Keywords: *B. Pianyda, Budy faience, decorative and applied painting, painting ensemble, post-traditional art.*

Постановка проблеми. Борис Пянида — відомий український майстер декоративного оформлення сервізів, який вирізняється цільністю естетичного почуття, комплексним підходом до постановки та розв'язання художніх завдань і виразною схильністю до стильових узагальнюючих рішень. В інтерв'ю засобом ЗМІ майстер зазначав це як своєрідну особливість програмного творення, зазначаючи, що твір ужиткового мистецтва має відповідати своїм прямим призначенням, а його художня програма повинна бути цілісною (Вяткин, 1979).

Загалом про історію Будянського фаянсового заводу, художні особливості розпису продукції цього відомого далеко за межами Слобожанщини підприємства, художньо-стилістичні аспекти розвитку мистецтва будянського фаянсу написано немало. Разом з тим, досліджень авторських стилів, особливостей розпису слобожанської фарфоро-фаянсової школи майже немає.

Актуальність теми. Аналіз ансамблевого розпису сервізів Б. Пяниди вимагає окремої уваги щодо типологічних властивостей авторського ідейно-образного бачення, тому що саме зазначений комплекс ознак відповідає за ансамблевість, серійний принцип оздоблення творів і допомагає з'ясувати особливості творчого почерку, композиційну та стильову манеру розписів сервізів українського фарфоро-фаянсового мистецтва на Слобожанщині.

Джерельна база. Дослідження виконане на основі репрезентативного джерельного матеріалу. Передусім це документи та матеріали з особистого архіву родини Пяниди, які охоплюють чималу ілюстративну частину (фото робіт, репортажні світлини з артзаходів і івентів, ескізи, начерки творчих проєктів тощо). Оскільки

зазначені джерела потребують фактологічної та змістовної інтерпретації, нами проведено серію інтерв'ю з майстром, що дозволило сформувати ціліснішу картину відповідних етапів у творчості Б. Пяниди. Тексти інтерв'ю розглядалися нами критично та максимально об'єктивно, із урахуванням усієї множини перехресних даних.

Вагомими джерелами для аналізу стала періодична преса 1950-х — 2000-х рр., яка є своєрідним супроводом знакових художніх подій, переважно пов'язаних із діяльністю Будянського фаянсового заводу.

Дослідження спирається також на архівні матеріали із фондосховища Будянського фаянсового заводу, які, з огляду на специфіку спрямованості цієї публікації, не увійшли до загального компендіуму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри те, що Б. П. Пянида був провідним художником Будянського заводу, зацікавленість його творчістю не виходила за межі журналістики: статті в періодичних виданнях здебільшого публіцистичного характеру репрезентували мистецтво в усьому розмаїтті творчих нахилів та пошуків митця 1960–1980-х років (Вяткин, 1979; Ніколаєв, 1985).

Передусім мистецтво Б. Пяниди потрапляло в дослідницьке поле тих фахівців, хто багато років вивчав питання історії становлення Будянського заводу, розвитку мистецтва художнього фаянсу. Серед них такі дослідники, як В. Мизгіна та Н. Мироненко.

Вагомою частиною історіографії проблематики нашого дослідження є науковий доробок Н. Мироненко. Вчена із середини 2000-х років досліджує різні аспекти мистецтва фаянсу на Будянському заводі, що робить її дослідження вкрай актуальними для діалогу. Її багаторічний аналіз підсумований дисертаційним дослідженням, яке на сьогодні є першим та єдиним, що безпосередньо присвячено мистецьким та технологічним процесам на Будянському фаянсовому заводі (Мизгіна, 1986, 16 серпня; Мизгіна, 1986, 10 квітня). Окрім ретельного аналізу техніко-технологічної історії виробництва, вчена зосереджується на проблемі художньо-стилістичної еволюції виробів з фаянсу, формує їхню

типологію за різними критеріями та намагається осмислити роль особистості у художньому процесі.

В якості вченого-дослідника, що вже багато років не лишається осторонь вивчення мистецтва авторського фарфору та фаянсу, слід назвати В. Мизгіну. Авторка цікава нам передусім постійною увагою до народної творчості у період другої половини ХХ ст. (Мироненко, 2013; Мироненко, 2011).

Мета статті — дослідити особливості розписів сервізів Будянського фарфорового заводу на прикладі творчості Бориса Пяниди (1970-ті — 1990-ті рр.).

Виклад основного матеріалу дослідження. У дослідженні ми будемо виходити з наступних критеріїв: критерій формально-пластичного узагальнення, критерій колірно-фактурного рішення, критерій застосування композиційних прийомів, критерій стилєвих та образних пошуків.

Критерій формально-пластичного узагальнення є для нас первинною точкою в аналізі мистецьких пошуків Б. Пяниди. Майстер не лише виступає автором декорування сервізів, але й в конкретних випадках долучається до розробки форми. По суті у такому разі ми маємо справу із цілим комплексом морфологічних завдань, який дозволяє нам говорити про наявність авторської пластичної мови, що об'єднує формоутворення фаянсових моделей із їхнім декоративним розписом.

Коло запитань, що в такому разі потребують відповідей, є вагомим. Наприклад, бажано замислитись над тим, яке місце відведено автором для розпису щодо форми виробу? Що саме має підлягати декоруванню? Які зони у межах кожної форми відповідатимуть за цілісність уявлення про естетику та образність? Як має узгоджуватися підпорядкування стосовно форми та розпису? Яким повинен бути характер співвідношення між морфологічними властивостями тарелі, вази чи миски та формоутворенням самого розпису? Сам Б. Пянида у багатьох своїх розмовах із журналістами та учнями відзначав особливу важливість формально-пластичної роботи, коли «головний секрет» ансамблевості

полягає в тому, аби «гранично виявити і використувувати можливості матеріалу», адже, на думку майстра, «фаянс підкорює тоді, коли форми посуду з нього прості і округлі, коли деталі плавно переходять одна в іншу, коли краї виробів м'яко згинаються». Відтак, свої вимоги «фаянс диктує і розпису, декоруванню». «Фаянсовий черепок вбирає фарбу, як промокальний папір чорнило, — підкреслює Б. Пянида. — Тому для малюнка на ньому характерна деяка розпливчастість, розмитість штрихів, м'якість тональних переходів, ліричність. Упускаючи це, не зважаючи на таку особливість, художник не досягне глибини виразності» (Вяткин, 1979).

Мистецтвознавець В. Мизгіна, яка вже кілька десятиліть досліджує творчість родини Пянид, відзначає особливу «поезію селянського побуту», «невимушено гостинний затишок», що притаманні багатьом ансамблевим роботам майстра: «Щедрий вечір» (1970), «Криниця», «Вечір», «Голубі тополі» та ін. З її слів, у формах цих наборів «є щось знайоме, звичне, домашнє», що загалом присутнє у творчості художника 1970-х років. У сервізах Б. Пяниди цього часу «помітний наполегливий пошук, жадання краси, нових творчих відкриттів». Першочергово це стосується пластичної мови, як, наприклад, у набору «Північна квітка» (1975), де «форми живуть, органічно взаємодіють, являючи нам те, що без перебільшення можна назвати дивом» (Мизгіна, 1986, 10 квітня).

Критерій колірно-фактурного рішення є другим за значимістю. Для оздоблення фаянсу та порцеляни — це один з найтипівіших і водночас один з найскладніших критеріїв. У творчості Б. Пяниди обидва виражальні засоби є важливими елементами його авторського художнього мовлення, навколо яких майстер вибудовує власну ідейно-образну структуру, висловлює стилєве та символічне узагальнення.

Наприклад, для періоду 1970-х — 1980-х років дослідники відзначають у творчості Б. Пяниди «утвердження особливої м'якості та витонченості живописного декору за рахунок умілого використання солей металів» (наприклад, у столовому наборі «Вечірні квіти» (1977) (Мизгіна, 1986, 10 квітня).

Вкрай важливо зазначити вплив колірних та фактурних рішень для дотримання принципу ансамблевості, що для декорування сервізів виступає чи не найбільш значущою ознакою. Розпис узагальнюється через спільні акценти та видимі ознаки серійного художнього мовлення. В іншому варіанті декоративне рішення починає нагадувати еkleктику і, зі слів Б. Пяниди, «тихо вмирати».

Колір для Б. Пяниди постає засобом утворення композиційно-пластичних та формальних рішень. Завдяки тоновим та світлотіньовим акцентам майстер моделює пластичну картину розпису. У такий спосіб колір бере участь у побудові цілісності художнього твору. Водночас морфологія його образів активно використовує текстурні та фактурні можливості розпису (природний тон фаянсу, штрихи та мазки фарби, товщина ліній та їхня взаємодія у межах графічної маси тощо).

Критерій застосування композиційних прийомів. Ми вже частково порушували питання найбільш типових композиційних схем у творчості Б. Пяниди (Завершинський, 2018, с. 36–38). Проте в цьому разі йдеться про композиційне мислення як критерій у побудові ансамблевого декоративного антуражу, що, як нам здається, потребує низки додаткових зауважень та роз'яснень.

Побудова ритму та загальної композиційної цілісності окремого розпису не містить розмову про взаємодію між окремими формами в межах спільної морфології сервізу як комплексного, серійного твору. Важливо пам'ятати, що для художника в його спробах висловлюватися узагальнено, композиційні взаємозв'язки існують, насамперед, у межах усього комплексу. Між декоративними рішеннями існує така ж сама субординація, як і між композиціями форми. Наприклад, велика ваза співвідноситься із набором малих чайних пар, які водночас взаємодіють із периферійними елементами (ложечки, ополоники, кухлики, підмиски тощо). Зрештою це вимагає від художника гармонійного композиційного поєднання розпису, що водночас виступає невіддільною частиною морфології

сервізу, де також є місце для своїх композиційних рішень. Подібна схема застосовується Б. Пянидою у багатьох його ансамблевих розписах, що говорить про важливість дослідження зазначеного критерію. Такі взаємозв'язки простежуються і в проблемі простору та площини розпису; взаємодії окремих частин декоративної композиції та загального цілого.

Критерій стильових та образних пошуків виступає в якості об'єднувального елемента, який дозволяє митцю узагальнювати художню ідею через поєднання раніше застосованих прийомів, рішень та схем. Ми не випадково наголошуємо саме на терміні «пошук», оскільки творча манера розписів Б. Пяниди перебуває передусім у цьому творчому стані, коли мова йде про визначення стилістики та ідейно-змістовної складової розпису. Для майстра, із його здатністю до варіативного переосмислення образних знахідок, це виступає чи не головним критерієм в побудові ансамблю розпису. У багатьох випадках ми спостерігаємо, як митець формує умовні стильові кордони для певного типу розпису, а потім практично «закриває» проблему низкою серій, варіантів та розробок. Зрештою стилістика безпомилково упізнається, а художня ідея набуває широти та розгалуженості.

Стильові програми, що застосовані художником для осмислення ансамблевого розпису, переважно ґрунтуються на поєднанні класичних елементів поняття «стиль»: починаючи від типових технічних прийомів, до певної повторювальності у комбінації композиційних рішень та формоутворення розпису. Наприклад, експериментування із розмірністю лінії, її насиченістю та текстурними властивостями виводить автора на відповідне стильове узагальнення. Або розроблення певного мотиву у квітковому орнаменті переноситься на інший техніко-технологічний сценарій, що надає роботі іншого ідейного звучання. У подальшому Б. Пянида зазвичай повертається до вже знайдених комбінацій у новій якості та на ґрунті нових художніх ідей (наприклад, ідеї посттрадиційного мистецтва, про що ми неодноразово наголошували в інших дослідженнях, присвячених питанням

декоративно-ужиткового розпису) (Завершинський, 2017б, с. 35–36; Завершинський, 2017а).

Додатково наголосимо на тому, що зазначений критерій є для творчості Б. Пяниди одним з найбільш авторських. Наприклад, чимало майстрів використовують традиційні декоративно-ужиткові техніки розпису, проте безумовно авторським та актуальним лишається рівень художньо-образних пошуків, де митець висловлюється відкрито, із позиції власного творення.

В якості останнього критерію розглянемо *авторський символізм*. Його відмінність від попереднього полягає в іншому характері аналізу розпису.

Питання стилю та образної структури, безперечно, пов'язане із символами та трактуваннями, які автор закладає до змістовності розпису. Відповідь на запитання: що означає авторська естетика, які цінності та значення вона проголошує, є дуже важливим елементом дослідження творчого почерку майстра. Ансамблевість простежується і в характері застосування символіки розпису, яку сам Б. Пянида вважає вагомою складовою свого художнього мислення.

Серед найбільш типових елементів авторського символічного коду, що відповідають за побудову ансамблевості, виокремимо квітково-рослинний символізм, який успадковано майстром і від традицій українського декоративного розпису як такого, і від творчого набутку майстрів Будянського заводу, де багато років працював Б. Пянида (Мироненко, 2013, с. 12–13; Мироненко, 2011, с. 143).

Окрім цього певним програмним компонентом в ансамблевому та серійному розписі постає родинна символіка, яка виявляється у постійному діалозі художника із малою батьківщиною, близьким колом родичів та, у ширшому сенсі, із народними традиціями регіону та країни (*Борис Петрович Пянида. Автобіографія*).

Принципи розпису сервізів Б. Пяниди. Використовуючи наведені вище критерії, можемо констатувати кілька типів, кожен з яких розвиває певний набір особливостей, що притаманні для художньої мови Б. Пяниди.

У межах першого типу слід визначити такі підтипи розпису, що ґрунтуються на осмисленні засобів виразності та художньо-естетичної структури декорування.

Так, *варіативність* є одним із головних типологізуючих інструментів, коли спільна ідея отримує кілька варіацій, що по-різному осмислюють спільне естетичне бачення. У типовому сенсі варіативність постає об'єднуючим цілим для низки розписів, що зазвичай не інтерпретуються як художньо близькі (у такому разі типове все одно стає більш значущим за індивідуальне та унікальне).

Наприклад, сервіз «Сині троянди» (1977 р.) побудовано за принципом варіативної ансамблевості. Основним формоутворюючим елементом декору виступає парна побудова квіткової композиції, яка відрізняється розмірами, місцем у загальній композиційній схемі та характером розгортання руху розпису. Проте загалом стильова єдність та образна цілісність не викликає сумніву. Це досягається і колористично-фактурними засобами (сині відтінки, типовість мазка-штриха та ін.), і засобами формально-пластичної побудови образу.

Подібна схема властива і для програмного твору Б. Пяниди цього періоду — сервізу «Скорбота».

Діалог між основними елементами розпису також слід розглянути в якості вагومого чинника типології. У цьому разі визначені автором ознаки декору виступають як «співрозмовники», змінюють простір та образну структуру твору, формуючи особливий тип взаємодії елементів. Ґрунтуючись переважно на композиційних інструментах, діалогічні форми розпису помітно впливають на побудову ансамблевості, оскільки загальний устрій декорування не може сприйматися цілісно та узагальнено без зрозумілих внутрішніх взаємозв'язків.

Наприклад, художньо-естетична програма декорування сервізу «Соняшники» побудована за принципом діалогічної співзвучності елементів та характеру взаємодії між ними. Загальний коричневий тон розпису, його широкий та щільний мазок помітно домінують у структурній

побудові декору. Натомість не менше значення для узагальненого, ансамблевого бачення мають орнаментальні тонові смуги та кола, що окреслюють лінії форм предметів, допомагають охопити розміри моделі та розпису щодо один одного. Водночас центральний образ — квітка соняшника в оточенні бутонів та «цибульок» — виступає як найбільш виразний компонент авторського художнього висловлювання.

Наведемо короткий фрагмент аналізу розпису цього сервізу В. Мизгіної: «...Як розповідає сам художник, образ того чи іншого сервізу він прагне виразити і формою, і розписом, розробляючи їх одночасно. Задумуючи форму, він одразу бачить, де ляже розпис, який колір посилить звучання форми, наповнить її. Цей взаємозв'язок дуже наочно проглядається у наборі посуду «Соняшники». Форми його широкі, розкриті. Відводки по краях підкреслюють їх округлість, пов'язують великі й малі предмети набору у єдиний спокійний ритм. Квіти соняшника — стилізовані, узагальнені з променистими пелюстками — підкреслили об'єм і зв'язалися з формою обідком-ореолом, створеним завдяки використаний в розпису солей металів» (Мизгіна, 1986, 16 серпня).

На наш погляд, діалогічні форми розпису дозволяють авторові формувати структурно цілну, проте різноманітну канву розпису, в межах якої не втрачається ані стилістика, ані композиційно-просторова єдність.

Інструментом типології є і *акцентування елементів* — ще один важливий компонент, який відповідає за образну цільність розпису.

Наприклад, набір тарілок «Святковий», на перший погляд, виглядає різноманітно із композиційної та образно-стильової точок зору. Проте більш уважне споглядання дозволяє виокремити і ритмовану (із трьох складників) структурну побудову розпису, і загальну постановку композиційної площини, що вбирає в себе спеціально створену природно-рослинну хаотичність. Цільності розпису надає специфіка колористичних та фактурних акцентів, які акцентують центральний образ щодо фонових елементів.

Іншу особливість цього типологічного принципу демонструє Б. Пянида у розписі сервізу «Ягода». Загальна лінійна структура декорування запропонована майстром на межі між орнаментуванням та власне «вільним» декоративним розписом. Спільність колористичної палітри, її стриманість та тонова врівноваженість практично не задіяні автором для акцентування. Натомість щільну та ритмовану лінійну структуру розряджає більша за розмірами кругла ягідка, яка у загальному русі вторинних елементів використана в якості акценту.

Отже, проведений нами аналіз основних критеріїв розпису на прикладі сервізів 1970-х — 1990-х рр. дозволяє наголосити на особливому характері художньо-образного узагальнення, яке має очевидні ознаки ансамблевості та виражає авторське бачення стильової єдності декорування.

Загалом ми виокремлюємо декілька найбільш властивих художньому почерку майстра типів ансамблевого розпису.

Насамперед, у цьому сенсі слід згадати *ансамблі площинного типу*. Це особливий тип розпису, коли декорування вкриває форми виробів за «килимовим» принципом.

Ансамблі із *символьно-образним акцентуванням* становлять наступну типологічну групу. У ній згадаємо набір столового посуду «Скорбота», що, з нашої точки зору, слід зарахувати до програмних творів Б. Пяниди у період 1970-х — 1980-х років.

Важливим типом постає *ансамбль-оповідь*. У творчому багажі розписів Б. Пяниди — це цілком окрема тема, що є надзвичайно авторською та суб'єктивною. Оповідність загалом властива художникам декоративно-ужиткового розпису другої половини ХХ ст., певною мірою ця риса може вважатися характеристикою цілого покоління митців. Проте ансамблі-оповіді Б. Пяниди мають чимало особливих ознак, які варті окремого розгляду

Насамкінець, *формальні ансамблеві розписи* відрізняються тим, що їхня декоративно-оздоблювальна програма розвиває ідеї домінування форми розпису над сюжетом та образністю,

пошуку лінійності або опуклості на противагу іншим виражальним засобам.

Висновки. Аналіз творів мистецтва Б. Пяниди виявив, що основу творчого методу Б. Пяниди формує принцип серійності, який використаний художником у якості певного художньо-образного універсального бачення. Теми, що їх майстер порушує у своїх творах, розгорнуті широко, із максимально можливими варіаціями. Водночас естетика його розпису не є вторинною, навіть у тих випадках, коли Б. Пянида розгортає послідовно мистецьку серію, що ґрунтується на спільних стильових та композиційних знахідках. Одним із найяскравіших прикладів такого різностороннього бачення є мотив похилої квітки. У виконанні розписів 1970-х — 1980-х років він має виразне мінорне звучання, яке пов'язане з темами журби, скорботи, втрати. У сенсі композиційної побудови мотив має сталу та досить виразну структуру. Художник розвиває мотив у різних площинах, розгортає рух у простір вертикального або горизонтального руху, проте зрештою образне бачення мотиву упізнається та залишається сталим. Існує в різних варіаціях, що передають різноманітні настрої та використовуються автором як для навіювання туги та ліричної замріяності, так і для підкреслення ідеї зростання, руху й динамізму.

Встановлено, що одним із найчастіше застосованих композиційних прийомів Б. Пяниди є прийом симетричного розподілу площини розпису, який в авторському втіленні майстра має декілька варіантів (симетричної композиції із виразною центральною вертикаллю). Важливим для художника є загальна підпорядкованість розпису формоутворенню пластики (посуду). Співвідношення частин та цілого постає умовним, а в процесі доведення художньої ідеї до етапу декоративного розпису окремі елементи змінюються або набувають нового образного прочитання. Характерним для художньої манери Б. Пяниди є прийом використання тіньової рефлексії в якості формуючого компонента, який підкреслює рух композиції по колу. У багатьох творах характер рисунку фігур є округлим.

У таких роботах автор практично не застосовує гострі кути та прямі лінії. Композиційні рішення багатьох творів Б. Пяниди виконані в стриманій колористиці (т. зв. «малій палітрі»). Для них є характерною певна стильова умовність, що загалом наближає образи до народного розпису з його найвніми, проте життєздатними для передання художньої ідеї ознаками.

Список посилань

- Борис Петрович Пянида. *Автобіографія; рукопис з архіву родини Пянид*.
- Вяткин, А. (1979, 8 септєбря). *Нести людям радость (інтерв'ю з Б. Пянидою)*. Социалистическая индустрия.
- Завершинський, В. (2017а). *Олександр Опарій: петриківські мотиви у мистецтві декоративного розпису: монографічне дослідження*. Н. Мархайчук (Ред.). Раритети України. (Майстри українського фарфору та фаянсу).
- Завершинський, В. (2017б). Постпетриківка: стильова еволюція традиційного розпису в авторській інтерпретації Олександра Опарія. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 6, 30–36.
- Завершинський, В. (2018). Цикл жіночих образів 1960–2000-х років у художньо-декоративному розписі Б. П. Пяниди: стильові та композиційні особливості. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 34–39.
- Мизгіна, В. (1986, 10 квітня). *Сучасність, досконалість, оптимізм (виставка в Харкові, фото Пянида і Ханко, фото з виставки), Будянський фаянс*.
- Мизгіна, В. (1986, 16 септєня). Поезія майстерності (Виставка Б. П. Пяниди). *Вечірній Харків*.
- Мироненко, Н. (2013). *Будянський фаянс. Історія, художні особливості, персоналії (1887–2006)*. [Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво». Львівська національна академія мистецтв. Львів].
- Мироненко, Н. Г. (2011). Художньо-стилістичні аспекти розвитку мистецтва будянського фаянсу. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*, №7, 142–143.
- Ніколаєв, М. (1985, 12 грудня). *Його труд на радість людям. Будянський фаянс*.
- Пянида, Б. (2017, 10 вересня). *Запис розмови з майстром. Розмову веде В. Завершинський*.

References

- Pianyda B.P. *Autobiography; manuscript from the archive of the Pianyda family*. [In Ukrainian].
- Myronenko, N. (2013). *Budy faience. History, artistic features, personalities (1887–2006)*. [Abstract of the thesis of Candidate of Art Criticism: 17.00.06 “Decorative and applied art”. Lviv National Academy of Arts. Lviv]. [In Ukrainian].
- Myronenko, N. H. (2011). Artistic and stylistic aspects of the development of Budy faience art. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo. Arkhitektura*, No. 7, 142–143. [In Ukrainian].
- Myzhina, V. (1986, April 10). *Modernity, perfection, optimism (exhibition in Kharkiv, photo by Pianyda and Hanko, photo from the exhibition), Budy faience*. [In Ukrainian].
- Myzhina, V. (1986, August 16). Poetry of mastery (Exhibition of B. P. Pianyda). *Vechirni Kharkiv*. [In Ukrainian].
- Nikolaiev, M. (1985, December 12). *His work is for the joy of people. Budy faience*. [In Ukrainian].
- Pianyda, B. (2017, September 10). *Recording of the conversation with the master*. The conversation is led by V. Zavershynskyi. [In Ukrainian].
- Viatkin, A. (1979, September 8). *To bring joy to people (interview with B. Pianyda)*. *Socialisticheskaja industrija*. [In Russian].
- Zavershynskyi, V. (2017a). *Oleksandr Oparii: Petrikov motifs in the art of decorative painting: a monographic study*. N. Markhaichuk (Ed.). *Raryety Ukrainy*. (Maistry ukrainskoho farforu ta faiansu). [In Ukrainian].
- Zavershynskyi, V. (2017b). Post-Petrikivka: stylistic evolution of traditional painting in the author’s interpretation of Oleksandr Oparii. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 6, 30–36. [In Ukrainian].
- Zavershynskyi, V. (2018). The cycle of female images of the 1960s–2000s in the artistic and decorative painting of B. P. Pianyda: stylistic and compositional features. *Tradytzii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*, 1, 34–39. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 20.05.2022