

Р. В. ЗАХАРЧУК-ЧУГАЙ, Є. А. АНТОНОВИЧ

УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО

Навчальний посібник



Р. В. ЗАХАРЧУК-ЧУГАЙ, Є. А. АНТОНОВИЧ

УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО

Навчальний посібник

*Рекомендовано
Міністерством освіти і науки України*

Київ
"ЗНАННЯ"
2012

УДК 745/749(477)(075.8)
ББК 85.12(4УКР)я73
З-38

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
(лист № 1.4/18-Г-30 від 10 січня 2008 р.)

Рецензенти:

Я. П. Запаско — доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної академії мистецтв, почесний академік Національної академії мистецтв України;

М. І. Моздир — кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту народознавства Національної академії наук України;

Л. Д. Соколюк — доктор мистецтвознавства, професор Харківської державної академії дизайну і мистецтв;

З. О. Тканко — кандидат мистецтвознавства, професор Львівської національної академії мистецтв;

В. А. Щербак — кандидат мистецтвознавства, професор Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, заслужений діяч мистецтв України.

Захарчук-Чугай Р. В.

З-38 Українське народне декоративне мистецтво : навч. посіб. / Р. В. Захарчук-Чугай, Є. А. Антонович. — К. : Знання, 2012. — 342 с., XXXII с. кольор. іл.

ISBN 978-966-346-600-2 (тверда палітурка)

ISBN 978-617-07-0049-0 (м'яка обкладинка)

Чи знаєте ви історію українського народного декоративного мистецтва? Звідки пішли його витоки і в чому виявляється його самобутність? Які особливості розвитку українського народного мистецтва за кордоном? На ці та інші запитання дасть відповідь запропонований навчальний посібник. У ньому також проаналізовано основні вироби народного декоративного мистецтва (художні тканини, килими, одяг, вишивку, в'язання тощо) як невід'ємної складової національної духовно-мистецької культури українського народу. Окремий розділ присвячено народному декоративному мистецтву Українського Полісся — одного з найунікальніших регіонів слов'янського світу. Подано відомості про народне мистецтво українців у близькому й далекому зарубіжжі.

Для студентів і викладачів мистецьких, педагогічних, гуманітарних факультетів ВНЗ, учнів художніх педагогічних училищ, професійно-технічних навчальних закладів художнього профілю. Посібник може бути корисним для викладачів і учнів коледжів, ліцеїв, гімназій, шкіл, керівників мистецьких студій і гуртків, музейних працівників, організаторів туристичної діяльності, а також усіх, хто цікавиться українським народним декоративним мистецтвом.

УДК 745/749(477)(075.8)
ББК 85.12(4УКР)я73

ISBN 978-966-346-600-2
(тверда палітурка)

ISBN 978-617-07-0049-0
(м'яка обкладинка)

© Р. В. Захарчук-Чугай, Є. А. Антонович, 2012

© Видавництво "Знання", оформлення, 2012

ЗМІСТ

| | |
|---|------------|
| Передмова | 5 |
| Частина I | |
| УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО — | |
| НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ | |
| Розділ 1. З ІСТОРИЇ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО | |
| МИСТЕЦТВА | 8 |
| 1.1. Витоки народного мистецтва..... | 8 |
| Запитання для самоконтролю | 19 |
| 1.2. Декоративне мистецтво у період Козаччини | 20 |
| Запитання для самоконтролю | 22 |
| 1.3. Від історії до сучасності | 23 |
| Запитання для самоконтролю | 29 |
| Список використаної літератури..... | 30 |
| Розділ 2. ВИДИ НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА | 32 |
| 2.1. Художні тканини | 32 |
| Запитання для самоконтролю | 48 |
| 2.2. Килими | 49 |
| Запитання для самоконтролю | 68 |
| 2.3. Народний одяг | 69 |
| Запитання для самоконтролю | 106 |
| 2.4. Вишивання. Гаптування..... | 107 |
| Запитання для самоконтролю | 146 |
| 2.5. В'язання. Мереживо. Мережка | 147 |
| Запитання для самоконтролю | 155 |
| Список використаної літератури..... | 156 |
| Розділ 3. НАРОДНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО | |
| УКРАЇНСЬКОГО ПОЛІССЯ | 158 |
| 3.1. Скарбниця мистецьких традицій..... | 158 |
| Запитання для самоконтролю | 164 |
| 3.2. Одягові й інтер'єрні тканини | 165 |
| Запитання для самоконтролю | 182 |

| | |
|--|------------|
| 3.3. Вишивка | 183 |
| Запитання для самоконтролю | 196 |
| 3.4. Художні вироби з дерева | 197 |
| Запитання для самоконтролю | 210 |
| 3.5. Плетені вироби | 211 |
| Запитання для самоконтролю | 222 |
| 3.6. Гончарні вироби | 223 |
| Запитання для самоконтролю | 236 |
| 3.7. Ковальські вироби | 237 |
| Запитання для самоконтролю | 244 |
| 3.8. Декоративний розпис | 245 |
| Запитання для самоконтролю | 251 |
| Список використаної літератури..... | 252 |
| Частина II | |
| НАРОДНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО | |
| УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ | |
| Розділ 4. УКРАЇНСЬКА ДІАСПОРА: МИСТЕЦЬКА Й ОСВІТНЯ | |
| ДІЯЛЬНІСТЬ | |
| 4.1. Українське мистецтво на пострадянському просторі | 256 |
| Запитання для самоконтролю | 261 |
| 4.2. Українське народне декоративне мистецтво в європейських | |
| країнах..... | 262 |
| Запитання для самоконтролю | 269 |
| Список використаної літератури..... | 270 |
| Розділ 5. УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО ЗАОКЕАНСЬКОГО | |
| ЗАРУБІЖЖЯ | |
| 5.1. Функціонування товариств, організацій | 271 |
| Запитання для самоконтролю | 279 |
| 5.2. Діяльність музеїв | 280 |
| Запитання для самоконтролю | 302 |
| 5.3. Приватні колекції (збірки) | 303 |
| Запитання для самоконтролю | 333 |
| Список використаної літератури..... | 334 |
| ПІСЛЯМОВА | 336 |
| СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ | 338 |
| ДОДАТОК. Українські музеї в діаспорі | 341 |

ПЕРЕДМОВА

Українське народне декоративне мистецтво набуло широкого визнання у нашій країні та за кордоном. У його прадавніх образах, зручних уталітарних формах і розмаїтих мотивах орнаменту містяться символи втаємниченої чарівної природи, складні перипетії нашої історії, особливості побуту, доброта та щедрість душі українського народу.

Народне декоративне мистецтво охоплює сферу знань матеріалознавства, несе віковичний досвід відбору для праці добротних, міцних матеріалів із цілющими для здоров'я людини властивостями, піддатливо-зручних для практичної діяльності. Воно, безсумнівно, ґрунтується на релігійно-духовних традиціях і висвітлює естетичні вподобання, звичаєво-обрядові, етично-моральні переконання й розглядається як важлива самотутня, комплексно-життєва, доладно створена матеріально-духовна цілісність, що гідно виконує численні функції: духовно-мистецьку, світоглядно-пізнавальну, виховну, естетичну, комунікаційно-інформативну, практично-навчальну та ін. У ньому виражений набутий віковичний досвід життя, правдива реальність: людина, її життя та мистецтво — нероздільні. Тому всезагальний інтерес до українського народного мистецтва постійно зростає. Звідси й виникла необхідність підготовки навчального посібника з переосмисленим і осучасненим поданням матеріалу.

За задумом авторів, навчальний посібник має складатися з двох частин. У першій з'ясовуються витоки українського народного мистецтва, а також роль історичних традицій, спадкоємності та новаторства у народному мистецтві. В окремому розділі подано види народного декоративного мистецтва, вироби народних майстрів, виготовлені з м'яких матеріалів, у тому числі художні тканини, одяг, вишивка, килими, в'язання, мереживо, вибійка та ін.

Вагомі й багатогранні питання походження та розвитку народного декоративного мистецтва України, зокрема Українського Полісся. Привертає увагу досконалість зображень, детально продуманих ліній і численних мотивів, складних геометричних форм у цілісних композиційних утворень. Вони зазнавали постійних змін у територіальному та часовому вимірах, а в їх художньо-виражальних засобах відчутні певні впливи народного мистецтва близьких сусідніх і віддаленіших народів. Однак упродовж віків сформувалась прадавня реальність, що зображення і композиційне розміщення традиційних мотивів, кольорова гама численних виробів, їх пластичне, образотворче вирішення, індивідуальне сприйняття дають основу для виділення народного мистецтва Полісся України як своєрідного прадавнього пласту мистецької

культури нашого народу. Саме тому написано розділ “Народне декоративне мистецтво Українського Полісся”, що найбільше постраждало від аварії на Чорнобильській АЕС, де розглянута життєствердна сутність мистецьких традицій.

З проголошенням незалежності України розпочалась нова епоха в національній мистецькій культурі: були зліквідовані ідеологічні догми, з’явився вільний доступ до виявлення мистецьких здобутків інших народів і проведення порівнянь, розширились дослідження українського народного мистецтва у світовому контексті.

Аналізуючи творчі здобутки в сфері народного декоративного мистецтва, не можна не зауважити всього того, що збережено і створено українською діаспорою в світі. Художній генокод органічно передавався у спадок, постійно збагачуючись новими елементами, нюансами осучаснених творчих досягнень. У зв’язку з цим друга частина посібника присвячена розвитку українського народного мистецтва в ближньому та далекому зарубіжжі.

Велике значення для всебічного вивчення народного мистецтва мають різноманітні виставки, фестивалі, ярмарки, які не лише пропагують здобутки вітчизняних виробників, а й сприяють розвитку української культури і мистецтва, формуванню національної свідомості громадян України. Наприклад, Сорочинський ярмарок (с. Великі Сорочинці Миргородського району Полтавської області) з 2005 р. набув статусу Національного, а 2006 р. його учасниками стали представники з Польщі, Німеччини, Естонії, Російської Федерації, Республіки Молдови тощо. У Мистецьку майстрів можна було ознайомитись із народною творчістю митців України — вишивальниць, гончарів, ковалів, фахівців лозоплетіння, декоративного розпису та ін.

Однак це — вже тема іншої книги. Ми ж мали на меті висвітлити основні засади українського народного декоративного мистецтва і його види, традиції та розвиток на певних історичних етапах розвитку суспільства.

Сподіваємось, навчальний посібник буде корисний не лише студентам художніх, гуманітарних педагогічних вищих навчальних закладів (художньо-графічних факультетів), а й усім, чия праця пов’язана з народним декоративним мистецтвом, — народним майстрам, умільцям, фаховим художникам, дизайнерам, численним шанувальникам традиційного народного декоративного мистецтва — важливої складової національної культури українського народу.

Автори вдячні керівникові й організатору історико-етнографічних експедицій (з 1994 до 2008 рр.) Ростиславі Омеляшку, а також директору Інституту народознавства НАН України, члену-кореспонденту НАН України Степанові Павлюку за сприяння в справі дослідження народного декоративного мистецтва України, зокрема Українського Полісся, що постраждало від аварії на ЧАЕС.

Частина I

УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО — НЕВІД’ЄМНА СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Розділ 1. З історії українського народного декоративного мистецтва

Розділ 2. Види народного декоративного мистецтва

Розділ 3. Народне декоративне мистецтво Українського Полісся

Розділ 1

З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Витоки народного мистецтва

Українське народне декоративне мистецтво — важлива складова частина, всеохоплююче духовно-мистецьке явище національної культури, яке художньо-естетично формує матеріальне, предметно-просторове середовище, створене людиною. Це мистецтво виготовлення, прикрашання численних виробів релігійного, побутового, обрядового призначення — для одягу, інтер'єрів житлових, громадських будівель, храмів, придорожних, намогильних хрестів і святкових подій, обрядів, театральних вистав, фестивалів тощо. До нього належить численна різновидність виготовлених вручну виробів із природних м'яких (конопляних, лляних, вовняних ниток — тканин одягових, інтер'єрних: полотен, килимів, вибіжок; вишивок, мережив) і твердих (дерева, каменя, кістки, рогу, бурштину, глини, металу, лози, скла, бісеру; писанки, меблі, посуд, забавки тощо) матеріалів. Вони розкривають невичерпне багатство творчих сил народу, вершини його мистецького хисту в галузі пластичності, формотворення, орнаментальної, живописної, графічної культури.

Усі види народного декоративного мистецтва*, його окремі підвиди, типи, типологічні групи, підгрупи є результатом і духовної, матеріальної, і практичної діяльності людей у містах та селах України. Вони виражають духовну сутність мистецтва, самопізнання, самоствердження, національну приналежність його творчих виробів, досвід формування і прикрашення життєвого середовища образним мисленням і художньо-практичною діяльністю у гармонійній єдності з природним середовищем.

Кожен із видів народно-декоративного мистецтва — унікальний за відмінними, притаманними лише йому художньо-виражальними засобами, має свою історію й охоплює різні за функціональним призначенням підвиди. Сукуп-

* У наукових дослідженнях часто як рівнозначні вживають визначення: *народне мистецтво, декоративно-прикладне, декоративно-ужиткове, селянське, промислове* та ін. Обґрунтованіше подано визначення — народне традиційне декоративне мистецтво або народне мистецтво [2, с. 2—24; 48, с. 17].

ністю подібних декоративних ознак вирізняються типологічні групи виробів. Їх систематизацію вперше розробив відомий дослідник історії й теорії декоративного мистецтва М. Станкевич, дійшовши висновку, що “кожна історична епоха мала свою типологію груп, і навпаки, типологія груп виробів є своєрідним дзеркалом епохи. Усі твори декоративного мистецтва перебувають під впливом духовності часу” [40, с. 17, 110—118].

Безперечно, народне декоративне мистецтво входить у сферу матеріальної і духовної культури. Виготовлені вручну тканини, одяг, вишивки та інші вироби виражені матеріально і засвідчують високу культуру технічного виконання, орнаментування, колористично-композиційного вирішення, рівень їх мистецької цінності. Народне декоративне мистецтво — виразник досвіду творчої праці майстрів, їх уміння відбирати, підготовляти для роботи добротні матеріали з цілющими властивостями для здоров'я людини. У ньому показані релігійні, звичаєво-обрядові, етично-моральні, світоглядні аспекти людського життя. Воно розглядається як важлива, комплексно узгоджена життєва, доладно створена матеріально-духовна мистецька цілісність, що гідно виконує численні функції — духовно-мистецьку, пізнавальну, виховну, естетичну, комунікаційно-інформативну, практично-навчальну та ін. У народному мистецтві виражений набутий віковий досвід: людина, її життя та творчість, її вірування — взаємонероздільні. Поки що не всі питання досліджені, з'ясовані про походження, витоки мистецької творчості людини.

Складна, глибинно-потаємна, не розгадана до кінця поява саме людини, людських спільнот на земній кулі, в тому числі на території сучасної України. Неоднозначні різноманітні наукові теорії, гіпотези про первісне, земне людське життя, його еволюційні процеси. Відомо, що людність сотні тисяч років тому створила шедеври палеолітичного мистецтва, яке пережило льодовики, тисячоліття до сьогодення. Невідомі джерела його виникнення.

Найповніший методологічний науковий підхід до пізнання сутності життя, творчості, первісної людини праісторичних часів — це вивчення, пізнання його не лише в реально-матеріальному, а й у загальнодуховному та міжпланетарному аспектах. Важлива, переконлива думка В. Вернадського стосовно розгляду теорії етносу й етногенезу як функції геозаконів біосфери [5].

Археологічні дослідження дають відомості про заселення теперішніх земель України в ашельську добу (близько 300 тис. років від наших днів) життя прадавньої людності у період раннього (нижнього) та пізнього (верхнього) палеоліту і в добу неоліту, бронзи, заліза, інших численних археологічних культур. На території України з кожного історичного періоду, його археологічних культур збереглися речові пам'ятки. У наукових дослідженнях розроблені хронологічні таблиці; прокласифіковані, проаналізовані відкриті пам'ятки мистецтва часів палеоліту, проведена нова його періодизація [43, с. 17, 244, 247].

Археологія засвідчує високий духовно-мистецький рівень життя історичних людських спільнот. У глибині сотень тисячоліть поселенці часів палеоліту виготовляли високомистецькі твори. Глибше усвідомлення їхніх цінностей ґрунтується на працях дослідників палеоліту, котрі оцінювали давнє мистецтво

як “винятковий феномен прогресу, природне за походженням диво, створене сотнями поколінь людей палеоліту” [43, с. 275].

Із пам’яток часів палеоліту, знайдених на території України, особливу науково-пізнавальну, мистецьку цінність мають збірки Мізинської стоянки (20 тис. років до н. е.). Цю унікальну палеолітичну пам’ятку відкрив у 1908 р. всесвітньовідомий український учений-археолог, антрополог, етнограф Ф. Вовк. Він знайшов шедеври мистецтва кам’яної доби: ідоли; стилізовані жіночі статуетки й фігурки тварин; браслети, оздоблені геометричним орнаментом; жіночі прикраси з бивнів мамонта; намистини з черепашок та ін. [11, с. 3; 53, с. 5]. Збірка творів Мізина дає можливість з’ясувати питання походження геометричного орнаменту, зокрема складних, досконалих геометричних мандрових композицій [43, с. 247].

Колишня людність України перебувала на високому рівні всезагального розвитку. Це засвідчують збережені пам’ятки мистецтва різних видів у стоянках Молдови, Кирилівській стоянці в м. Києві, Липі (Волинь), Королево (Закарпаття) тощо.

З пам’яток неолітичної доби виділяють Кам’яну Могилу (Мелітополь) — святиню з знаками-пиктограмами. З епохи неоліту археологи знайшли пам’ятки в степовій Україні, Прикарпатті, Поділлі та інших місцевостях. Особливої уваги заслуговує нововідкрита дослідниками волинська неолітична культура (4500 — початок II тис. до н. е.). Розквіт орнаменталізації численних виробів відбувся в часи неоліту Полісся [25, с. 87; 26, с. 127—140]. Це був важливий період переходу до абстрактно-знакової системи зображення світу: сонця — людини — землі — космосу. Славнозвісні пам’ятки Райковецької культури з її місцевими коренями засвідчують високий рівень винайдених елементів знаково-орнаментальної системи зображення навколишнього світу [24, с. 936].

Орнаментовані вироби з каменю, кістки, рогу, кераміки збереглися з дніпродонецької культури [4, с. 7—8; 17, с. 73; 46, с. 259].

Багатство варіантів пластично-графічних творів викликає захоплення мистецтвознавців, шанувальників прадавніх мистецьких звершень. Як відомо, уже в VI тис. до н. е. з’явилися на теренах України городища із валами, житловими господарськими забудовами землеробів-скотарів. На думку дослідників, стародавні населення із житлами були не просто сховища від негоди, вони перетворювалися на мистецькі осередки художньої творчості, центри зосередження духовних і матеріальних знань суспільства [42, с. 63].

Важливе обґрунтування В. Хвойко про те, що неолітичні мешканці Середнього Подніпров’я є прямі потомки пізньопалеолітичної культури України [51, с. 11].

На землях України виник і зазнав розквіту феномен світової культури — Трипілля. Воно датоване V/IV—III тис. до н. е. Географічна територія — від Дунаю до Дністра, від Чорномор’я до північної території — Полісся, Волині, Карпат. Згідно з теорією геометризованої структури землі, центр європейського трикутника охоплює трипільська культура — унікальна скарбниця духовно-мистецьких, матеріальних цінностей. Це підтверджують пам’ятки

індивідуального житла, оборонні, громадські двоповерхові будівлі, протоміста, настінне малювання, скульптура, антропоморфна пластика, різнокольоровий розпис кераміки, інтер’єрів житлових споруд, вироби з міді, золота, бурштину, шедеври орнаментального мистецтва [3, с. 116—117; 19, с. 13]. Гіден подиву мистецький рівень зображення символів-знаків: хрестів; кругів-сонечок; півкругів; спіралей; завитків; людських облич; дерев; галузок; тварин; птахів тощо. Трипільська кераміка за рівнем мистецької досконалості не має аналогів у світовій культурі. Аналіз мотивів геометричного орнаменту від ліній, цяток до складних комплексних утворень, концентричних композицій, наділених динамічно-образною символічно-знакового звучання, засвідчує вершини мистецької орнаментальної досконалості [28, с. 1].

Важливі висновки дослідників про місцеві етнічні корені трипільської культури, про те, що вона не була прийшлою, а мала свої автохтонні джерела. На думку вчених, у культурі Трипілля генетично збереглося прадавнє підґрунтя мистецьких здобутків як місцевого, так і міграційного люду, взаємовпливи з культурою країн Балкан, Малої Азії; трипільська культура зберегла безперервну лінію розвитку в процесах трансформації до слов’янського періоду. В. Хвойко від трипільців виводить походження українців, акцентуючи на тому, що “народ, який створив ці пам’ятки, не міг зникнути безслідно” [50, с. 57; 52, с. 12].

На території України впродовж тисячоліть відбувалися процеси поселень, переселень, міграцій людських спільнот. Позмінно одні за одними на землях України жили індоєвропейці, люди різних родовоплеменних об’єднань, ранніх держав. Це кіммерійці, скіфи, сармати, племена готів, болгар, греків, гунів, аварів, балтів, античних міст Причорномор’я: Ольвії, Пантікапею, Тіру (теперішній Білгород-Дністровський) та ін.

Історична наука ще дотепер з’ясовує походження окремих родів, племен, утворення племенних об’єднань, людських спільнот, які жили на території України згідно зі своїми усталеними традиціями матеріально-духовної культури, відмінними ознаками в мові, побуті, мистецькій культурі. Одні з них триваліший період перебували на спільних територіях, інші з різних причин переселялися, інтегрувались або ж їх витісняли. Кожен із них залишав на обжитих землях у спадок самобутню матеріально-практичну, мистецьку діяльність. Це підтверджують постійні відкриття нових пам’яток археологічних культур.

Загальновизнаний у світі високий рівень мистецької культури скіфів (IV—III тис. до н. е.), які жили на території між Дунаєм і Доном, у степах Криму.

Одні дослідники вважають, що скіфи прийшли в Європу з Азії, витіснивши кіммерійців з північного Причорномор’я. Унаслідок поєднання кочівницької та місцевої культури і виникла скіфська культура. Інші дослідники стверджують: скіфи — автохтони колишніх земель України, вони — продовження трипільців, а центр Скіфії — Україна [14, с. 284, 289; 27, с. 31; 30, с. 47].

У скіфських городищах, похованнях-курганах у степовій, лісостеповій території України (Полтавщині, Київщині, Придніпров’ї, Поділлі, Причорномор’ї, Криму) збереглися високимистецькі вироби з металу, дерева, глини

тощо. Мистецький хист виявили скіфи в зображенні звірів на різних за формами виробами, створили “звіриний стиль” як унікальне явище у світовій культурі. Скіфський орнамент — рослинний, звіриний, антропоморфний — феномен декоративного мистецтва. Досконалістю форм, тонкістю технічного виконання, орнаментально-композиційною системою декорування (литтям, тисненням, карбуванням) виділяються скіфські вироби зі золота, срібла, металевих сплавів та інші унікальні пам’ятки, зокрема золоті, срібні платівки для одягу, вази, чаші, амфори, знайдені в курганах Куль-Оби, Товстої Могили, Солохи, Келермесси, Керчі, Гайманової Могили, Нововасилівки, Феодосії та ін. Серед мистецьких скіфських пам’яток — рідкісний твір у світовому аспекті — золота царська пектораль IV ст. до н. е. з кургану Товста Могила [18, с. 163].

Скіфи успішно працювали в різних видах художніх ремесел. Археологічні відомості засвідчують мистецький досвід праці скіфських ковалів, ливарників, ювелірів, каменотесів, зброярів, деревообробників, кушнірів, ткачів та ін. У галузі деревообробництва скіфські майстри вправно володіли такими техніками, як видовбування, витесування, плоске, рельєфне, профільне, різьблення, інкрустація. Оригінальні за формами скіфські дерев’яні вироби: вози, сани, ярма, посуд, меблі, саркофаги [41, с. 84—85].

Скіфи мовою образних художньо-виражальних засобів орнаментального, формотворчого, декоративно-пластичного, об’ємно-рельєфного, скульптурного мистецтва донесли до нащадків пам’ятки-оповіді про своє життя, міфологічно-релігійне світорозуміння, вірування і вміння створювати величне й вічне самотнє мистецтво на землі України. Скіфи — творці з каменю дивовижних стел “кам’яних баб”, статуй, статурних рельєфів монументального звучання.

Із територій України скіфів витіснили племена іранського походження сармати (II ст. до н. е. — III/IV ст. н. е.). Їх мистецтво було споріднене з мистецтвом скіфів. Відомі сарматські амфори, дерев’яний посуд з поліхромним розписом, срібні жіночі, чоловічі прикраси, браслети, мечі, піхви, бронзові фібули, кольчуги, шоломи та ін. [8, с. 147].

У скіфо-сарматському мистецтві відчутні взаємовпливи з мистецтвом сусідніх племінних об’єднань.

Унікальні твори — мистецькі шедеври давніх часів України зібрав у 90-х роках XX ст. відомий колекціонер Сергій Платонов. Він вболівав, щоб мистецькі цінності, створені на тодішніх українських землях, залишились саме тут. С. Платонов наголошував: “У 2002 році значну частину колекції 1300 виробів скіфів, гунів, сарматів, готів та інших народів, що жили в дослав’янський період на території нашої країни, я передав Національному музею історії України. Страхова вартість подарованого оцінена спеціалістами музею в 60 млн доларів” [49, с. 5]. Ця збірка становить правдиву джерельну основу для поглиблення наукових досліджень різних аспектів мистецької спадщини українського народу, прямих аналогів якої немає в інших народів тих історичних епох.

Прадавні поселення, племена різних археологічних культур причетні до формування слов’янських спільнот, витоків, традицій мистецької культури

слов’янського етносу. Дослідники виділяють найголовніші історичні етапи слов’янських формувань:

- XV—XII ст. до н. е. — комарівська та тшинецька культури;
- XI—III ст. до н. е. — лужицька, чорноліська, білогрудська, скіфська культури;
- II ст. до н. е. — II ст. н. е. — зарубинецька та пшеворська культури;
- III—IV ст. н. е. — черняхівська та пшеворська культури.

У другій половині V ст. виникли міжплемінні союзи слов’ян — антське та склавінське об’єднання. Існують важливі літописні відомості про слов’янські племена дулібів, волинян, бужан, древлян, сіверян, уличів, тиверців, дреговичів, кривичів, полян, сіверян, в’ятичів. Східнослов’янські племена створили основу створення великої давньоруської держави — Київської Русі, однієї з наймогутніших середньовічної Європи.

Надбання праслов’янських численних місцевих і міграційних племінних об’єднань (гетів, готів, гунів, кельтів, даків, фракійців, таврів, балтів), їхні взаємовпливи з культурами інших народів заходу, сходу, півночі та півдня стали основою для розквіту мистецтва Київської Русі, українського народу. Головне його благодатне життєствердне джерело — слов’янські мистецькі традиції.

Мистецтво Київської Русі — феномен художньо-духовної давньоруської культури. Воно виразно показує цілісну систему духовних, матеріальних цінностей, звичаїв, вірувань, своєрідність таїнств менталітету української людності, досвіду життя на рідній землі, розуміння її краси і природних багатств, панування, поклоніння їй. Загально визнаний висновок науковців, що язичницька культура наших пращурів перебувала на високому рівні, зокрема декоративне мистецтво в контексті календарно-господарських циклів людської творчої діяльності.

Язичництво — релігія людей, життя яких прирівнюється до всього природного. Язичники становлять частину загального цілісного — землі, природи, космосу. Для них міфологічна модель світобудови — це універсальний символ світового дерева, все земне і космічне перебуває у живому взаємозв’язку, взаємодії. Вони переконані, що світ заселений богами, силами і грізними, і добрими. Останнім силам треба поклонятись, дбати про своїх охоронців, оберегів від усього злого. У Київській Русі особливо шанувались язичницькі боги: Дажбог, Сварог, Перун, Хорс, Стрибок, Симаргл, Мокш, Ярило, Лада, Коляда та ін. Пантеон слов’янських богів, вважають дослідники, образно показаний у славнозвісній пам’ятці XI ст. — збруцькому ідолі [10, с. 90—92; 36, с. 236—251]. Це чотиригранний вапняний стовп (заввишки 2 м), своєрідна стела — монументальна скульптура, унікальна пам’ятка каменетесного мистецтва. У її верхній частині зображено чотириликого (під однією круглою шапкою) бога, що дивиться на всі чотири сторони світу. Нижче, в триярусному плані, витесані зображення богів, які, згідно з поясненнями дослідників, відображають уявлення слов’ян про Всесвіт з його трьома світами:

верхнім — небесним; середнім — земним, людським; нижнім — підземним. Язичницькі боги — це образи природи, котрих шанували слов'яни, їм поклонялись, вірили в їхню допомогу. Міфічні уявлення, прагнення прикрасити життя супроводжувало наших предків на кожному місці й у кожному часі — при щоденній праці, уродинних святах, при релігійних обрядах, у війнах, походах, перемогах [15, с. 25].

Пам'ятки язичницького культового, декоративно-ужиткового мистецтва є важливою генетичною основою для мистецтва майбутніх епох.

У подальшому розвитку мистецької культури Київської Русі стало важливою подією прийняття християнства з Візантії (988 р.), об'єднання під владою київських князів слов'янських племен спільною релігією, писемністю. З прийняттям християнства почали розвиватися різні види мистецтва, спорудження храмів, міст, княжих палаців, торговельних відносин, художніх ремесел, фрескових розписів, бібліотекарства тощо.

На розвиток мистецтва Київської Русі великий вплив мав розквіт візантійського мистецтва. Високого рівня в X—XI ст. досягло у Візантії декоративне мистецтво. Художні вироби візантійських ремісників отримали широке визнання і славу в усьому світі. Європа була захоплена надзвичайною красою, пишністю візантійських вітражів, фрескових розписів, перегород, частих емалей, виробів із слонової кістки, каменю тощо. Тодішнє візантійське мистецтво стало зразком для наслідування, навчання художників — ремісників Європи.

Із запровадженням християнства посилювався вплив візантійського мистецтва на всі види релігійного, монументального, іконописного, декоративно-ужиткового мистецтва Київської Русі. Головні осередки християнського мистецтва Київської Русі — церкви, храми, монастирі — постійно підтримували контакти з мистецькими школами Константинополя, Афона, Венеції, Криму та ін. З візантійською традицією тісно поєднане мистецтво Київської Русі. Як стверджують дослідники, візантійський стиль в Україні завжди був розмаїтіший, емоційно багатший, вільний і виразніший [16, с. 36].

Декоративне мистецтво Київської Русі XI—XII ст. — це золотий вік розквіту творчого генію українського народу, його духовних звершень. Місцеві ремісники творчо переосмислювали візантійські традиції, сприймали лише те, що відповідало їхнім мистецьким уподобанням, досвіду творчої діяльності на рідній землі. Давньоруські ремісники успішно працювали на основі багатовікових традицій, досягнень східнослов'янського мистецтва, засвоюючи, творчо осмислюючи найкращі здобутки світового мистецтва. Оригінальну високохудожню творчість майстрів, вірність традиціям слов'янського мистецтва засвідчують збережені пам'ятки, літописні дані, описи іноземців, які вважали Київську Русь за рівнем художнього ремесла на другому місці після Візантії [47, с. 45].

До найвагоміших тодішніх здобутків належать писемні пам'ятки — богослужбні книги, літописи, зокрема “Слово о полку Ігоревім”, Київський літопис із записом слова — назви *Україна* — 1187 р. та ін.

У цілісності високий художній рівень різних видів, жанрів мистецтва Київської Русі й дотепер, у вік комп'ютеризації, викликає захоплення, подив у всьому світі.

Ворожі навали, грабування коштовностей, знищення унікальних пам'яток, храмів пагубно відбилися на збереженні мистецьких цінностей Київської Русі. Проте в літописах, храмах і монастирях, у пам'яті народній збереглися відомості про величне мистецтво Києва, Чернігова, Переяслава, Володимира, Галича й інших міст Галицько-Волинського князівства.

Обґрунтована думка дослідників, що народна культура українців з давніх часів виявляла надзвичайне розмаїття і багатство у художніх ремеслах, побуті. “Чужосторонні впливи підштовхнули культуру на вищий ступінь, проте чужі надбання не приймалися невільниче і стоплювалися з місцевою творчістю в органічну цілісність” [15, с. 109, 267]. Важливі дослідження історика мистецтва Д. Антоновича про українське народне мистецтво як самобутнє явище, його місце в історії мистецтва інших народів Європи. Вчений на основі багаторічного вивчення й аналізу народного декоративного мистецтва України, Європи (німців, французів, італійців) та інших народів світу стверджує, що в історії українського мистецтва майже так само змінюються великі універсальні європейські стилі, переходять одна за одною доба візантійсько-романська, готицька, ренесанс, бароко тощо. Український народ у мистецьких здобутках рівноправний з іншими народами, і працюючи в напрямках кожного із цих стилів, виявив самостійну оригінальну творчість. “Із історії українського мистецтва може яскравіше, ніж з якого іншого джерела виявляється, що український народ протягом тисячоліття був членом культурного життя європейських народів і займав між народами Європи своє самостійне місце, бо в формах загальних європейських стилів проявив особисту українську творчість, творив український стиль і цим українським духом овіяно пам'ятки українського мистецтва на протязі віків, майже цілого тисячоліття” [1, с. 305].

Беззаперечна реальність, що в усі історичні періоди народне декоративне мистецтво виступає як важливе, багатогранне, самобутнє художнє явище. Місцеві основи, джерела художніх традицій різних видів декоративного мистецтва, їх історія, еволюційні процеси розвитку, піднесення, деякі перерви, спади, відродження, взаємовпливи в контексті європейської і світової культури дослідники глибше розглядають згідно з такою розробленою періодизацією [12, с. 27, 28]:

- мистецтво давнього населення України;
- мистецтво України XIII — середини XVII ст.;
- українське мистецтво другої половини XVII—XVIII ст.;
- мистецтво України кінця XVIII—XIX ст.;
- мистецтво України XX ст. [12, с. 27—28].

У кожному з цих періодів — своя складна історія народного мистецтва, різних видів, жанрів, їх доля, відмінності в художньо-виражальних засобах. Однак усі міцно тримаються могутнього стовбура, який виріс із розгалуженого

життєдайного кореня — мистецької культури Київської Русі. Цій культурі притаманна дивовижна звершеність: глибинне розуміння, шанування її творцями місцевих і світових мистецьких здобутків. Дотепер українці свято бережуть дорогоцінну велич мистецтва Київської Русі. Це гордість, пам'ять, джерельна основа патріотичних, творчих діянь в усі історичні часи, що відображено в працях вітчизняних і зарубіжних істориків.

Нові дослідження питань етногенезу слов'ян, історії українського народу розширюють можливості вивчення пракоренів їхнього мистецтва [29, с. 192]. Важливі висновки вчених, що в давньокіївські часи “культура України стояла так високо, що сусіди дивились на неї з заздрістю” [15, с. 109].

У Київській Русі переважали домашні ремесла, пов'язані з сільським господарством, виконуючи роль підсобного заняття. Селяни самі виготовляли різні вироби: полотна, сукна, взуття для власних потреб. Феодали отримували цю продукцію селянського ремесла у вигляді повинностей. При цьому в господарствах феодалів також виготовляли різні вироби. Працювали ремісники і в княжих, боярських та монастирських дворах. Розвитку українського художнього ремесла сприяли монастирські школи, майстерні.

Пожвавлення торгових відносин привело до кількісного зростання ремісників, поселенню їх у містах і невеличких містечках. Уже за часів Київської Русі виділилися три основні категорії ремісників: сільські; вотчинні та міські. Сільські ремісники обслуговували певну територіальну групу сільського населення (наприклад, ковальські, кушнірські ремесла). Вотчинні ремісники феодально залежали від поміщиків, князів, бояр, монастирів. У містах, містечках оселялись ремісники, котрі виготовляли вироби на замовлення, на ринок. Вони мали кращі умови праці, були кваліфікованішими. Як сільське, так і міське ремесло поєднувалось зі землеробством, господарськими справами. Зростання міст, розвиток торговельно-виробничих відносин стали тими важливими факторами, що активізували процеси відокремлення ремесла від сільського господарства, сприяли поглибленню фахової майстерності ремісників, збільшенню кількості ремісничих спеціальностей. Поступово виготовлення виробів на продаж стало основним заняттям окремих майстрів. Посилилися процеси відокремлення ремесла від землеробства. На основі домашніх ремесел були створені *ремісничі організації*. У Київській Русі виникли об'єднання міських ремісників — цехи. Тут працювали ремісники однієї чи кількох спеціальностей. У XI—XV ст. зазнала поширення *цехова система* виробництва. У Києві діяли цехи ковалів, золотарів, кравців, кушнірів, шевців. Відомі різні за профілем цехи в Луцьку, Чернігові й інших містах. Наприклад, у Львові 1425 р. було дев'ять цехів (ковалів, шевців, кравців, лимарів, кушнірів та ін.), а наприкінці XV ст. 14 цехів об'єднували ремісників понад 50 професій.

Цехове ремесло бурхливо розвивалось у Києві, Львові, Полтаві, Чернігові, Новоград-Сіверському, Житомирі, Бердичеві, Ніжині, Кременці, Кам'янці-Подільському тощо. Цеховим організаціям належала важлива роль у житті міських і сільських художніх ремесел ранньої епохи феодалізму. Вони сприяли

піднесенню художнього рівня виробів, розширенню їх асортименту. У цехових статутах визначалося:

- які саме і скільки виробів будуть виробляти; їх розміри, форми, колір;
- кількість майстрів, підмайстрів, їхні права;
- розмір внесків майстрів до спільної каси;
- кількість робітників та учнів, яких мав право тримати майстер, термін учнівства;
- розмір заробітної плати підмайстрам та учням;
- правила прийому нових членів у цехи;
- кількість сировини, інструментів і матеріалів;
- тривалість робочого дня, штрафи за порушення статутів та ін.

У цехах головними були майстри, їм підпорядковувались підмайстри й учні. За виконанням статутів стежили обрані на загальних зборах цехових майстрів старшини — цехмістри. Кожен із цехів мав свої прапори, символічні знаки, грамоти тощо.

При вступі майстрів до цеху ретельно перевірялись їхні знання, вміння зробити неповторний взірць певного виробу. Відбувалися своєрідні іспити, тести, конкурси майстрів. Це, безперечно, сприяло вдосконаленню ремісничої майстерності.

У містах працювали позацехові майстри-партачі. Вони жили переважно у передмісті, були обмежені в діяльності, не мали права продавати власні вироби на міському ринку. Цехові ремісники дбали про якість своїх виробів. Поступово від окремих ремісничих професій стали відгалужуватися нові спеціальності. Наприклад, від ремісників-текстильників відділилися ткачі, полотняники, шерстяники, прядильники (ниткарі), сукновали та постригачі сукна, мотузники, канатники та ін.; серед деревообробників — бондарі, телярі, колісники, різьбярі, гонтарі, каретники, кошикарі, ситники та ін. Зі зростанням попиту на ремісничі вироби міського та сільського населення, ускладненням і диференціацією самого ремесла поглиблювалося майнове розшарування цехових і позацехових ремісників. Заможніші майстри перетворювалися на дрібних підприємців і скупників. В умовах зародження капіталістичних відносин цехова організація, замкнена за визначеними обмеженнями, гальмувала ремісниче виробництво.

Вільніші можливості для діяльності (не такі обмежені, як у цехових майстернях) мало сільське та міське домашнє виготовлення художніх виробів. Воно існувало в умовах натурального господарства, де зі своєї сировини виготовляли вироби на продаж. Власниками промислів були представники майже всіх прошарків населення України — міщани, селяни, козаки, купці, шляхта та ін. З-поміж домашніх промислів найбільшого поширення набули текстильні, шевські, кравецькі, кушнірські, деревообробні, керамічні. Селяни традиційно вирощували у власних господарствах льон і коноплю, стригли овець, виготовляли тканини інтер'єрного й одягового призначення для себе і на продаж.

У XVI—XVII ст. на основі ремесел і домашніх промислів зародилася нова, вища форма виробництва — *мануфактура*. Мануфактурні підприємства ґрунтувалися на ремісничій техніці та поділі праці. Ця стадія розвитку промисловості історично передувала великій машинній індустрії. Процес звуження ремісничих спеціальностей тривав (часто виконувалась лише одна операція). Дещо полегшувались трудомісткі роботи, удосконалювались інструменти тощо. Шляхи виникнення мануфактур були різними. Дрібні промисли (майстерні) зміцнювались, розширювались, поступово переростали у виробничі заклади з поділом праці. Окремі виробники підпорядковувались представникам торгового капіталу, який проникав у всі сфери господарства в зв'язку з розвитком торгово-грошових, капіталістичних відносин. Ці процеси відбувалися в умовах феодалізму, де панувала кріпосницька система. За характером виробничих відносин в Україні можна виділити три типи кріпосних мануфактур: *казенні*, *вотчинні* (поміщицькі) й *посесійні*. Наприклад, відомими були казенна мануфактура з виробництва шовкових виробів — Катеринославська; посесійні сукняні мануфактури — Глушківська та Ряшківська; поміщицька мануфактура, де вироблялись фарбовані й тонкі сукна (с. Платкове Стародубського повіту на Чернігівщині та ін.). Найпоширенішими були ткацькі мануфактури. Крім них, у XVII—XVIII ст. користувались популярністю мануфактурні вироби — посуд, скло, шкіряні вироби та ін. У XVIII ст. зростає кількість мануфактур. Вони розширювали виробництва, але повільно впроваджували нові технічно-технологічні відкриття. Ручне виробництво — творче, приховує у собі таємниці справжньої краси, критерії якої в народному мистецтві вироблялися віками.

Наявність місцевої сировини, людей, котрі опанували традиційні навички праці, виготовляючи певні вироби, давала змогу розширювати виробництво, впроваджувати певні технологічні методи, полегшувати ручну працю за допомогою машин. Отже, закономірно, в історичній послідовності тривав розвиток народного декоративного мистецтва в таких формах, як домашнє й організоване виробництво у цехах, майстернях, мануфактурах.

Зародження і розвиток мануфактур в Україні відбувалися у XVI—XVIII ст. Перша половина XIX ст. — період розпаду та кризи феодально-кріпосницької системи. У цей час склалися нові, прогресивніші відносини, виникла конкуренція за краще виробництво. Із подальшим розвитком дрібних промислів, кріпосницької мануфактури та товарно-грошових відносин визрівали умови для переходу до капіталістичної мануфактури — *фабрики*. Виробництво очолив великий капітал, формуючи капіталістичні відносини між його учасниками.

З переходом до прогресивнішого способу виробництва зростала роздрібненість виробничих операцій, зумовлюючи деградування фахової майстерності, занепад творчої основи в процесі ручної праці. В Україні дрібні промисли набули характеру капіталістичних підприємств, де на другий план витіснялися віками накопичене рукотворне мистецтво ремесла. Знижувалася вартість художньої продукції. Перехід від мануфактури до фабрики відкидав

з давніх-давен набути ручну вправність майстра, а після технічного перевороту руйнувалися суспільні відносини виробництва. Капіталістична конкуренція зашкодила економічному підґрунтю традиційних центрів народних промислів, а зменшення попиту на вироби призводило до звуження їх виробництва, подекуди — і до занепаду. Відбувалися закономірні процеси промислового розвитку, вдосконалення торгового обігу, взаємозв'язку з європейським, світовим виробництвом.

Отже, народне декоративне мистецтво України розвивалось у двох основних формах — домашнє художнє ремесло й організовані художні промисли, пов'язані з ринком. Ці дві форми існували паралельно, тісно переплітаючись між собою і взаємозбагачуючись. Кожна історична епоха вносила свої зміни. Природні багатства України, вигідне географічне положення і торговельне становище сприяли розвитку домашніх ремесел та організованих художніх промислів. Дослідники дійшли обґрунтованих висновків, що народна культура України здавна виявляла незвичайне багатство в образотворчості, пісні, музиці, мистецьких промислах, різних за формами і матеріалами виробів з досконалим орнаментом, мотиви якого набули українського характеру [15, с. 267]. Вершин світової слави досягли пам'ятки церковного мистецтва з виразними, релігійно-неповторними ознаками національного українського мистецтва (про це детальніше розглянемо в наступних розділах).

Запитання для самоконтролю

1. Проаналізуйте сутність визначення: “традиційне народне декоративне мистецтво — важлива складова національної культури”.
2. У чому полягає значення для мистецтвознавчої науки про декоративне мистецтво археологічних досліджень?
3. Які Ви знаєте племена, що з давніх-давен заселяли землі теперішньої України?
4. Яке значення мистецтва Київської Русі для подальших етапів розвитку народного декоративного мистецтва України?
5. Назвіть відомих дослідників українського народного декоративного мистецтва.
6. Охарактеризуйте основні періоди розвитку народного декоративного мистецтва України.
7. Що таке народні художні промисли України? Яка їх історія?

1.2. Декоративне мистецтво у період Козаччини

Величезна роль у загальному розвитку мистецтва України належала мистецтву українських лицарів — запорозькому козацтву.

Козацьке декоративне мистецтво — гідний подиву художньо-культурний феномен, який образно виявлений у широкому аспекті його духовно-просторового й часового життєвого виміру. Це важлива невіддільна частина унікальної в усьому світі всезагальної духовно-мистецької козацької культури, висвітлення життя козаків у будні, свята, часи військових походів, відзначення урочистих подій, радісних і сповнених смутку подій, незгод, трагедій. Головні його життєствердні джерела: православна віра, церква та народна традиційна мистецька творчість.

У козацькому декоративному мистецтві виражений самобутній творчий потенціал народного генію за часів Козацької республіки, Гетьманщини, мистецтво якої визнане як загальноєвропейське явище. Для розуміння його своєрідної духовно-мистецької сутності важливі дослідження декоративно-ужиткового мистецтва в житті козаків основних історичних періодів:

- “козаччини правдивої” — першої половини XVI ст. [7, с. 175];
- періоду розквіту всезагального українського мистецтва, його золотого віку XVII—XVIII ст. [32, с. 248];
- козацького мистецтва, європейський резонанс за часів І. Мазепи, К. Розумовського;
- збереження — продовження козацької мистецької спадщини до сьогодення [12, с. 29].

Обґрунтований висновок дослідників, що держава козаків була країною європейської культури [9, с. 214]. Мистецьке життя козаків розвивалося невідривно від світового мистецтва. Українські козаки, “люди свого народу і свого часу, ревні захисники своєї віри і землі, виховані, на всякі діла способі, майстри на всі руки, ці славні лицарі” у своєму житті керувалися високими духовно-релігійними, художніми, естетичними, моральними почуттями [7, с. 238].

Українське козацтво за умов активних торговельних сухопутних і морських зв'язків, частих військових походів, дипломатичних зв'язків зі світом мали змогу вивчати і, головне, вміли об'єктивно оцінювати мистецькі здобутки сусідніх народів, країн Близького Сходу, Європи, зокрема православної Візантії. Шанували дорогоцінні тканини, зброю, зброю, побутові вироби, всілякі коштовності. З глибоким захопленням і шаною відносились до появи нового мистецького загальноєвропейського стилю — бароко. Саме здатність до синтезу, своєрідного возвеличення земного життя зробило бароко особливо принадним для українців, народу, який перебував між православним Сходом і латинізованим Заходом. Однак це не вплинуло на стійкі місцеві художні традиції, віру, козацькі звичаї — неписані закони, правила їхнього життя. “Бароко не принесло на Україну якихось нових ідей,.. воно скоріше пропо-

нувало нові прийоми, що допомагали окреслити, опрацювати розвинуті старі істини” [44, с. 79].

У всьому козаки постійно оберігали духовні сили і велич предків, шанували батьківське — своє, раціонально добротне, практичне, красиве, добре і життєствердне навіки. Місцеві джерельні художні традиції, взаємовпливи з тодішнім європейським мистецтвом зумовили появу і заслужене визнання у світі українського мистецького явища — *козацького бароко*, яке на відміну від західноєвропейського має особливо урочистий, оптимістичний характер.

Життєствердні основи, естетично-художні помисли, козацький дух образно втілені, виразно відчутні в їхньому мистецтві. Це підтверджують висновки численних дослідників як в Україні, так і в Європі.

Розмаїтий предметний світ мистецьких творів, побутових виробів розкривається при їх огляді, аналізі, в конкретному середовищі життя козаків, функціонуванні декоративного мистецтва в архітектурному (житлових приміщеннях — куренях), предметно-просторовому середовищі.

У козаків були ремісники, котрі жили в самій Січі, окремих паланках і їх передмістях, — ковалі, слюсарі, кравці, шевці, теслі та ін. Діяли й сукновальні, а полотна і сукна, руни вовни козаки возили на продаж. Багато із ремісників славились своїми мистецькими виробами. Сорочки носили лише з полотен місцевого ручнотканого виробництва. Козаки були фаховими майстрами: будували вітряки, млини, робили вози, сани, човни — “чайки”, кобзи, бандури, люльки тощо. Замальовані І. Репіним складні орнаментальні композиції на сволоках будівель засвідчують, що козацькі сволоки — це унікальні, рідкісні, високомистецькі пам'ятки художнього деревообробництва. Їх автори досконало володіли техніками плоского, контурного, рельєфного, наскрізного різьблення, тонко відчували ритм, лінійну графічність формотворення орнаментальних сюжетних зображень, доцільну масштабність співвідношення домінуючих і доповнювальних елементів, узгоджень геометричних і геометризвано-рослинних мотивів у гармонійну композиційну цілісність.

Відомо, що з XVI ст. у козацькому побуті був поширений дерев'яний посуд: миски прямокутної форми, ложки, коряки, черпаки, “михалки” тощо.

На особливу увагу заслуговує святковий соковито-барвистий, рясно орнаментований одяг козаків і зброю коней — синтетична цілісна ансамблевість, мистецькі якості якої — неперевершена досконалість. У ній образно показано різні види декоративного мистецтва: тканини, одяг, вироби з металу, кістки, шкіри, дерева, прикраси, порохівниці тощо.

Візерункові українські килими — козацькі, гетьманські — високомистецьке, самобутнє, животворнє явище [45, с. 356—357, 365; 54, с. 5].

У килимовому живописному природно-земному цвітінні, переданому кольоровим нитяним переплетенням на різному тлі чорного, біло-сірого, піщано-золотистого, смарагдового, чистого блакитного з найтоншими відтінковими нюансами прочитується глибинна сутність естетичної культури життя козаків, їх символічно-філософське світобачення і світотворення. Техніка ткання — гребінкове “кругляння” спричиняла до створення фону поля килимів

з ледь відчутним, неначе живим, мерехтливим рухом, до легкого заокруглення розміщених на ньому розмаїтих за формою і кольором мотивів, кожен з яких ткався окремо. У них знайдено домінант — ледь хвиляста обрамляюча лінія, що стелиться рівненько, або переходить до зубчастих, заокруглених виступів, логічно організовуючи у композиційну цілісність безліч мотивів, елементів, знаків, центральних площин і кайми-бордюра. Ця домінантна лінія звучить як своєрідний творчий винахід у зображенні найтипівіших мотивів, немов намальованих: зірок-розеток, “дерев-життя”, квіткових галузок, січених листочків, пташин. Килими мають зразки численних досконалих композицій, в яких втілені чудеса народної вигадки, фантазії. У них немає штампу, суворої симетрії. Переважає свобода, довільність.

Дивовижне багатство стилізовано-рослинного орнаменту, його розквіту засвідчують пам’ятки вишивального мистецтва періоду Козаччини: рушники, скатертини, простирадла. Важливу, наукову, історичну, мистецьку цінність мають збережені вишиті великі скатертини, що датуються 1710, 1715, 1722 рр.

Декоративні вироби різнофункціонального призначення XVII—XVIII ст. загально визнані в усьому світі як високомистецькі твори. Вони — зразки справжньої краси, добра, правдива, життєствердна основа для постійного подальшого розвитку, для радості та життя, згідно зі словами відомого просвітителя, філософа Г. Сковороди, котрий зазначав: “Для чого делаем материи вышиваных разными нитками и взору приятными цветами, обвешуемся оными?”. І відповідав: “Для радости сердца” [38, с. 9].

Запитання для самоконтролю

1. *Охарактеризуйте мистецьке життя українського козацтва зазначеного періоду.*
2. *Якими видами народного декоративного мистецтва володіли козаки?*
3. *Як виявлялись козацькі звичаї і традиції при виготовленні мистецьких виробів?*
4. *У чому полягає значення народного декоративного мистецтва часів Козацької держави?*

1.3. Від історії до сучасності

У різні історичні періоди українські майстри постійно виготовляли вироби, життєво необхідні в свята, будні та в побуті. Вони зручні у роботі, милують око, добротні. Особливо святково, емоційно, з живописними акцентами прикрашали та прикрашають українці церкви, собори, каплиці, фігури.

У різних видах за поліфункціональною роллю декоративного мистецтва працюють народні майстри на основі традиційної спадщини, які у зв’язку зі своїм покликанням, уподобаннями, помислами, самонавчаючись, самопрацюючи реалізують творчі задуми у вишивці, дереві, металі, розписі тощо. Їх стали називати у XX ст. “самоуками”, “самодіяльними майстрами”. Самодіяльна творчість — непрофесійна творчість, нетрадиційне народне мистецтво. Люди, різні за фахом, соціальним походженням, освітою, — малюють, різьблять, плетуть, мережать, роблять макраме, komponують картини з квітів, тіста “від себе”. Інколи вони — члени окремих самодіяльних колективів, студій, гуртків. Найчастіше — творці-одиначки. Самодіяльні умільці працюють не за законами традиційного мистецтва, а за власними законами: своїх обдарувань, свого світосприйняття. Вони децю наслідують професіоналів, але не володіють фаховими знаннями. Самоосвіта, ерудиція, рівень особистого обдарування і бачення навколишнього світу — важливі питання індивідуальної, часто цікаво-загадкової творчості, яких називають аматорами.

Історики мистецтва, мистецтвознавці високо оцінюють традиційне народне мистецтво з віковичним художнім надбанням, вважаючи його за рівнем технічного, формотворчого, орнаментально-композиційного вирішення фаховим мистецтвом. Відомо, що його творці — талановиті майстри без професійної освіти. Це про них в народі кажуть: “У них талант — Богом даний”.

Професійне декоративне мистецтво — результат творчості людей із спеціальною художньою освітою. Вони в XIX — на початку XX ст. навчалися у художніх майстернях, земських школах, монастирів, товариств, часто — за кордоном. У XX ст. отримували профільну освіту в мистецьких закладах України — академіях, інститутах, університетах, училищах, коледжах та ін.

Реалізація помислів, задумів, творчих ідей талановитих традиційних народних майстрів, художників-фахівців у ручновиготовлених таких виробках, як килими, гобелени, вишивки, гутне скло, фарфор, декоративний розпис, декоративна пластика, приносили визнання і приносять їм славу та славу українському народу [13, с. 270—271, 275].

У мистецьких здобутках українського декоративного мистецтва важливе місце належить творчій співпраці народних майстрів і художників-фахівців, їх знанню, хисту працювати так, щоби мова мистецтва старожитностей була успішно передана мовою сучасності.

На сучасному етапі в галузі професійного декоративного мистецтва успішно працюють художники Києва, Харкова, Львова, Донецька, Луганська, Дніпропетровська, Миколаєва, Сімферополя, Ужгорода, Косова та ін. Експонують свої роботи на міжнародних форумах, отримують призові місця [35, с. 55].

Вивчаючи складні процеси сучасного декоративного мистецтва, дослідники обґрунтовано виділили такі його напрями, як традиційне, фахове мистецтво й індивідуальна творчість. Ці сфери багатозмістовні й, як уже зазначалося, не тотожні. Між ними існують тісні взаємозв'язки та суттєві розбіжності.

З'явилися нові аспекти діяльності художників, майстрів-професіоналів у галузі дизайну, реклами, комп'ютерного, переважно фото- і графічного мистецтва. Однак важливо, щоби в цих новітніх явищах було виразно відчутне ехо національного мистецтва українського народу, були збережені та розвинені на майбуття його життєдайні генетичні основи.

Українське декоративне мистецтво правдиво висвітлювало життя нації, її духовне багатство, рівень культури, виступало як феномен незнищеності в тяжкі історичні часи. Земля України “дала родючі сили народу-велетню, тому народові, що виріс тут своєрідним, великим та дужим, талановитим та тумучим”. І незважаючи на всі перешкоди, “що завше горою стояли йому на дорозі, народ український утворив своє власне життя, утворив велику своєрідну культуру. І можна тільки дивуватись і благоговіти, як це народ наш незвичайно тернистим шляхом досяг такої великої культури”, — писав відомий дослідник української культури І. Огієнко [23, с. 5]. У численних університетських лекціях у різних куточках світу про народне мистецтво українців він наголошував на думці: “У який бік життя не поглянемо, скрізь бачимо, як оригінально, своєрідно складав свою культуру народ український. Скрізь, в усьому поклав цей народ свою ознаку, ознаку багатой культури й яскравої талановитості... Віки ми йшли під важким тягарем неволі, часто стомлені падали на тернистим шляху, проте ніколи не спинялися у своїй культурній роботі, а все прямували вперед і вперед...” [23, с. 263].

Ці висновки І. Огієнка підтверджують усі етапи життя народного декоративного мистецтва ХХ — початку ХХІ ст. Історична трагедія, яку зазнала Україна в роки революції, громадянської, Першої і Другої світових воєн, виселення українців у Сибір, колективізації, голодомору, насильного переселення з рідних земель лемків, Чорнобильської катастрофи, а також сучасна еміграція, матеріальні труднощі й інші фактори негативно позначилися на долі народного декоративного мистецтва. Однак воно розвивається та живе, зазначаючи і певних спадів, і піднесень. Наприклад, у 20-х роках ХХ ст. у провідних художніх центрах-осередках народного мистецтва України на базі колишніх земельних майстерень були створені художньо-промислові артлі, що поступово збільшувалися, об'єднуючи, залучаючи до роботи тисячі народних майстрів. Їх вироби з великим успіхом постійно експонувалися на вітчизняних і зарубіжних виставках в Парижі, США (1936, 1937 рр.), були високо оцінені, визнані світом, неодноразово удостоєні великих золотих медалей.

Особливо популярними в Україні та світі стали такі центри народного мистецтва, як Опішня, Решетилівка (Полтавська область), Ічня, Дігтярі (Чернігівська область), Петриківка (Дніпропетровська область), Кролевець (Сумська область), Бубнівка, Бар, Клембівка (Вінницька область), Яворів, Косів, Космач (Івано-Франківська область), Вижниця, Хотин (Чернівецька область), Яворів, Глиняни (Львівська область), Вікно (Тернопільська область) та ін.

У 1960 р. художні артлі, в яких працювали народні майстри, були реорганізовані на фабрики та комбінати, а Укрхудожпром — на Управління художніх промислів із переданням його Міністерству місцевої промисловості. У системі Укрхудожпрому 1970—1980 рр. працювало п'ять виробничо-художніх об'єднань і 25 фабрик художніх виробів. Тодішні підприємства художніх промислів України — об'єднання, фабрики, дільниці, цехи, лабораторії перебували в різному відомчому підпорядкуванні: міністерствам, управлінням та ін.

Художній фонд України залучив до праці близько 2 тис. провідних народних майстрів: ткачів, вишивальниць, різьбярів по дереву, гончарів, майстрів з художньої обробки шкіри, металу, каменю, ювелірного виробництва, гутного скла, декоративного розпису та ін. Майстри працювали в організованих комбінатах, цехах, дільницях і надомниками. Їхні твори експонувалися на вітчизняних, міжнародних виставках, ярмарках, продавалися у художніх салонах. Однак у творчій діяльності траплялося чимало труднощів. У різних організованих підприємствах художніх промислів вони змушені були суворо працювати згідно з розробленими зразками, певними стандартами, повторюючи дослівно вже відомі орнаментально-композиційні схеми, а не реалізовувати свої задуми, здобутки. Творчість народних майстрів у системі художніх промислів обмежена канонами виробництва, хоча багато з них виставляли авторські твори на численних виставках, конкурсах, фестивалях, святах мистецтв, часто організовували персональні виставки.

В умовах, коли всезагальне народне мистецтво підмінювалось поняттям народних художніх промислів, самодіяльною творчістю, промисловим мистецтвом деякою мірою відбувалася дискредитація поняття “народний майстер”, а загалом — і “народне мистецтво”. Новітність протиставлялась традиціям. Ігнорувалась правдива мистецька цінність творчості народних майстрів. Традиційне народне мистецтво випадало із мистецтвознавчої науки, культури. Гонитва за всім псевдомодним підривала творчий потенціал, авторитет народних майстрів, котрі працювали в напрямі розвитку надбань традиційного мистецтва. Необхідна була підтримка для народних майстрів, творчих індивідуальностей, що працювали в селах, районах, окремих центрах-осередках народного мистецтва в домашніх умовах і в організованих народних художніх промислах.

До 1984 р. наукові працівники відділу народних художніх промислів Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Рильського Академії наук УРСР зібрали відомості про підприємства народних художніх промислів, творчість провідних майстрів у всіх областях України. Побували в них, з'ясували питання про їх історію, час заснування, реорганізації, творчість художників-фахівців, провідних майстрів, кількість працюючих, асортимент виробів, адреси підприємств тощо [22, с. 140]. Аналіз тодішнього стану народних художніх промислів засвідчував неоднозначний рівень художніх якостей виробів, стан збереження ручної творчої праці, підміну її машинним виробництвом тощо.

Однак, як стверджують дослідники, “у фабричній формі організації праці були і позитивні риси. Майстри мали постійну роботу, стабільну заробітну

платню, необхідні матеріали, організований збут продукції. Загалом, якщо говорити про результати діяльності художніх виробництв, слід відзначити, що це був найдемократичніший напрямок розвитку, бо саме фабричні вироби були доступними для пересічних громадян і прикрашали побут багатьох” [39, с. 66].

На жаль, з кінця 80-х років ХХ ст. почалося закриття підприємств з виготовлення багатьох видів народного мистецтва, зокрема плахт у такому осередкові, як с. Дігтярі (Чернігівщина), килимів у Хотині (Чернівецьщина), Ганичі (Закарпаття), містах Коломиї, Косові (Івано-Франківщина) та ін. Труднощі з матеріалами, необ’єктивність оподаткування, соціальна, державна незахищеність та інші причини негативно, позначились на творчості народних майстрів, які працювали в організованих художніх промислах, в домашніх умовах і в системі підприємств Художнього фонду України.

Підприємства народних художніх промислів в комерційних структурах і дотепер зазнають постійних реорганізацій, перетворень, санацій або й тотального припинення своєї діяльності. Не почав діяти в Україні закон про народні художні промисли, прийнятий у 2002 р.

У складний період життя народного декоративного мистецтва, на межі тисячоліть, його оберегом стала Національна спілка майстрів народного мистецтва України. У звітній доповіді на II з’їзді Національної спілки майстрів народного мистецтва України (27 жовтня 2000 р.) її голова В. Прядко зазначив, що минуло десять років від дня створення Спілки: “10 років боротьби за виживання народного мистецтва, утвердження його в свідомості українців як мистецтва, що є найбільшим виявом яскравої самобутності української культури, етноорієнтованого етичного ідеалу народу і одним з факторів, що разом з рідною мовою та народною піснею становить фундамент національної культури, на якому виростає все здорове: архітектура, життєве середовище, образотворче та декоративне мистецтво, дизайн сучасного виробництва, добробут людей, а разом з тим громадський патріотизм, утвердження особистості в національних цінностях, любов до рідного народу та віри в необхідність і силу Української держави. Народне мистецтво, як вияв справжньої масової культури автентичного походження, непоборне явище суспільної свідомості, це національна оборона людських душ і високих ідеалів проти засилля і бездуховності сучасної модерної масової культури, яку в ім’я інтеграції виливають на нас десятки телеканалів, пропагуючи під гаслом демократії культ жорстокості, насилля, стрілянини... Я вірю, що високі моральні якості громадянина України можна виховати шляхом прищеплення молоді світлих ідеалів краси і добра, які культивуються нашим народним мистецтвом” [34, с. 2].

Важлива роль у житті сучасного народного мистецтва, творчості народних майстрів, які працюють у домашніх умовах, належить республіканським й обласним будинкам народної творчості, Національній спілці художників України, громадським організаціям, зокрема Союзові українок, музеям, окремим товариствам. У музеях України систематично проводяться виставки різних видів народного мистецтва, дні ткача, коваля, свята, конкурси, фестивалі, паради вишивок у містах і селах.

На особливу увагу заслуговують проведення в Україні численних міжнародних всеукраїнських конференцій, фестивалів у містах Києві, Луцьку, Опішнені, Івано-Франківську та ін. Один із фестивалів відбувся 30 квітня, 1—2 травня 2007 р., — Міжнародний фестиваль етнореволюція “Великдень у Космачі”. Тут було широко представлено народне мистецтво з України і світу: вишивка; писанки; дитячі іграшки; музичні інструменти; вироби з глини, дерева, кошти; народний одяг; тканини; ліжники; плетені вироби з соломи, лози та ін. Згідно з програмою фестивалю, працював третій Міжнародний з’їзд писанкарів, у якому взяли участь писанкарі з України, Польщі, Росії, Словаччини, Румунії, Австрії, Франції, Великої Британії, Німеччини, США, Канади, Бразилії, Венесуели, Італії та інших держав світу. Була проведена конференція “Писанка — символ України”, конкурс на знання українських традицій, звичаїв, вогняне шоу. Мета фестивалю “Великдень у Космачі” — показати світові, що українська нація живе, творить, думає, що “українське мистецтво відроджується, чарує, приваблює, збагачує всіх” [31].

Систематично, майже щорічно, організовуються виставки-продажі на традиційних ярмарках, зокрема в с. Сорочинці (Полтавщина) виробів народних майстрів, виготовлених вручну. На межі тисячоліття переконливо відчутна духовно-мистецька сутність у творах народних майстрів, їх ідейно-національна спрямованість.

Вражає дивовижна сила релігійного мистецтва, творів глибоко духовного, символічного змісту церковного, храмового, інтер’єрного облаштування, інтер’єрного літургійного призначення, особливо священничого облачення. До релігійних пам’яток належать намогильні знаки, хрести, які досліджували В. Щироцький, Д. Щербаківський, М. Моздир, М. Станкевич та інші вчені.

Характерним для теперішнього стану сакрального мистецтва є те, що наша культура має неабиякий творчий потенціал, зосереджений у великій кількості високофахових митців, котрі вправно виготовляють іконостаси, різьблені кіоти для ікон, різьблені хрести, енкаліпсії, паногії та ін. Вправні сницарі працюють у Полтаві, Києві, Миколаєві та інших містах [33, с. 8].

Важливі висновки дослідників, що теперішнє народне мистецтво — мистецтво сучасне [37, с. 35].

В Україні над дослідженням питань історії, теорії, творчої практики в різних видах, жанрах, нових напрямках декоративного мистецтва працюють науковці Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Рильського НАН України, Інституту народознавства НАН України, Національної академії мистецтв України (м. Київ), Львівської національної академії мистецтв, Харківської державної академії дизайну та мистецтв, Луцького державного технічного університету, Державного університету (Жам’янець-Подільський), Прикарпатського університету імені В. Стефаника, Інституту підприємництва, права і реклами (м. Київ), Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука, Косівського державного інституту декоративного та прикладного мистецтва, різні коледжі тощо.

Народне декоративне мистецтво України — це багатий, справедливий, гармонійний світ, що доніс до нас і продовжує відображати національні риси орнаментальної, графічної, живописної, пластичної, композиційної культури. У них відбиті віковічні надбання, художній геній української нації, досвід працювати красиво, сумлінно, своєрідно. В усвідомленні, пізнанні цього досвіду важливе розуміння, що в “творах декоративного мистецтва декор ніколи не існував у чистому вигляді, він складається з поєднання корисного і красивого; в основі міститься функціональність, а краса проступає вслід за нею” [20, с. 9].

Досліджуючи творчі здобутки у сфері народного декоративного мистецтва, не можна не брати до уваги всього того, що збережено та створено українцями, котрі живуть в усьому світі. У зв'язку з різними історичними подіями, українці виїжджали з рідних домівок і поселялись в Європі, Азії, Канаді, США, Австралії та ін. І скрізь, де вони живуть, там бережно плекається народне мистецтво як душевна перлинка, як дорога пам'ять про рідну землю. Воно стало своєрідним символом української нації у всьому світі. Обґрунтовані слова О. Гончара, що слід віддати належне українській діаспорі, її історичним заслугам. Адже в часи лих, в часи нашествия на нашу культуру, мову діаспора створювала українські наукові центри, видавала енциклопедії, рятувала від забуття твори наших письменників і вчених, докладала зусиль, щоб зберегти і відкривати світові скарби нашого народу [6, с. 116].

Українська діаспора у світі багато зробила і робить для збереження і розвитку, популяризації у світі традиційного мистецтва рідного народу. Важливі висновки про українське народне мистецтво дослідників-емігрантів. Відома багатогранна дослідницько-освітня діяльність професора К. Моценка. Він закликав усіх українців світу, закинути на чужину, не занедбувати рідне мистецтво, не спонукатись до запозичень, не завжди добрих, протистояти асиміляції. Він писав: “Життя йде вперед, його форми еволюціонують, тому цілковите повернення до старих форм неможливе і непотрібне. Але деякі форми нашого рідного мистецтва дуже легко можуть бути удосконалені й пристосовані до життя, і то так, щоб не занедбувати і не забувати тих основних елементів нашого стародавнього мистецтва, які нам залишили наші предки. Мусимо їх використовувати для надання національного характеру нашому особистому побуту... Особливо славилася своєю мистецькою творчістю українська жінка в усіх галузях так званого декоративного і побутового мистецтва...”

Українське мистецтво здобуло собі широку популярність і відмічено в спеціальній мистецькій літературі, як українській, так і іноземній”.

Важлива робота зі збереження, популяризації мистецтва українського народу проводиться в Українському православному центрі, Музеї церкви-пам'ятника св. Андрія Первозванного, в Українському музеї м. Нью-Йорка, Чикаго та ін. Однак про це докладніше розглянемо у другій частині книги, присвяченій українському народному мистецтву в зарубіжжі.

Аналіз сучасного стану народного декоративного мистецтва, проблем його життя дає змогу дійти висновку, що, незважаючи на труднощі, втрати тра-

диційного мистецтва, неодноразові прогнозування його загибелі, підтасування до різних необґрунтованих теорій, застарілих пережитків, усе-таки традиційна художня пам'ять не перервалася. У всьому і скрізь на ниві народного мистецтва відчутна глибинна вірність традиціям. Художній генокод органічно передавався у спадок, постійно збагачуючись новими елементами, нюансами осучаснення творчих досягнень.

З проголошенням незалежної України розпочалась нова епоха в національній мистецькій культурі. Важливо, що зліквідовані ідеологічні догми, став вільний доступ до вивчення мистецьких здобутків інших народів, проведення порівнянь, розширились можливості дослідження українського народного мистецтва у світовому контексті.

Зрозумілі сучасні процеси в народному мистецтві України: відживання одних явищ, народження інших мистецьких цінностей з виразними ознаками національних мистецьких традицій. У них тісно переплітаються як мистецькі традиції, так і новаторська винахідливість талановитих творчих індивідуальностей.

Українське народне мистецтво з його тисячолітньою історією, творчістю народних майстрів — сильний супротив, перевага світовій глобальній урбанізації, промисловій стандартизації, наступу антимистецьких, чужинецьких хвиль. Народне декоративне мистецтво — це споконвічне життєдайне джерело, благодатне натхнення глибоко духовної, мистецької діяльності, творчого генію українського народу.

Нині, в період національного відродження народне декоративне мистецтво України посідає чільне місце в справі прогресу культури, торжества краси, високих ідеалів добра і справедливості життя, національного самоствердження.

Запитання для самоконтролю

1. У чому виявляються дотримання традиційної спадщини, а в чому — самобутність сучасних народних майстрів?
2. Назвіть нові аспекти діяльності майстрів-фахівців України.
3. Які фактори впливали на розвиток українського народного мистецтва у XX ст.?
4. У чому Ви вбачаєте подальший розвиток українського народного мистецтва?

Список використаної літератури

1. Антонович Д. Скорочений курс історії українського мистецтва // Народознавчі зошити. — 1995. — № 5.
2. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Народне мистецтво — невід’ємна складова частина матеріально-духовної, художньої культури // Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. Декоративно-прикладне мистецтво: Навч. посіб. — Л., 1993.
3. Археологія та стародавня історія України. — К., 1992.
4. Бережанська С., Максимов Є. Археологічні культури й питання етнічної історії // Київське Полісся. — К., 1989.
5. Вернадський В. Научная мысль как планетарное явление. — М., 1991.
6. Гончар О. Час для єдності // Український православний календар (Банд-Брук; Нью-Джерсі). — 1987. — № 11.
7. Грушевський М. Ілюстрована Україна. — К., 1991.
8. Давня історія України: У 2 кн. — К., 1994. — Кн. 1.
9. Залізняк Л. Нариси стародавньої історії України. — К., 1994.
10. Знойко О. П. Міфи Київської землі та події стародавні. — К., 1989.
11. Іванченко Ю. Видатний вчений і патріот України Федір Вовк // Студії з української етнографії та антропології. — К., 1995.
12. Історія української культури: У 5 т. — К., 2001. — Т. 1.
13. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України початку ХХ ст. Формування національного стилю // Зап. Наук. т-ва імені Т. Шевченка (далі — ЗНТШ). — 2004.
14. Кодлубай І., Нога О. Прадавня Україна. — Л., 2001.
15. Крип’якевич І. Історія України. — Л., 1990.
16. Кристопчук М. Синтез технік монументального мистецтва в храмовій архітектурі. — Л., 2002.
17. Лаєрів П. Про заселення Донецьких степів // Україна в сучасному світі. — К., 1990.
18. Мазолєвський Б. М. Скіфський степ. — К., 1983.
19. Михальчишин І. Матеріали до вивчення стародавньої історії України. — Л., 1992.
20. Моран Анри де. История декоративно-прикладного искусства. — М., 1982.
21. Мощенко К. Український будинок Григорія Галагана // До нарисів українського народного мистецтва. — Мюнхен, 1962.
22. Народні художні промисли УРСР: Довідник. — К., 1986.
23. Огієнко І. Українська культура. — Вінніпег, 1970.
24. Орлов Р. Прикладне мистецтво: церковне і народне // Історія української культури: У 5 т. — К., 2001. — Т. 1.
25. Охріменко Г. Символіка архаїчної кераміки Полісся: етніка, традиції, культура. — Луцьк, 1997.
26. Охріменко Г. Хронологія та періодизація волинської неолітичної культури // Минуле і сучасне Волині й Полісся: край на межі тисячоліть: Зб. наук. праць. — Луцьк, 2002.

27. Паїк В. Корінь безсмертної України і українського народу. — Л., 1995.
28. Пасек Т. Трипільське населення Коломийщини // Трипільська культура. — К., 1946.
29. Петров В. Походження українського народу. — К., 1992.
30. Петрякова Ф. С. Українське гутне скло. — К., 1975.
31. Пожоджук Д. Міжнародний фестиваль-етноеволюція “Великдень у Космачі” // Гуцульський край. — 2007. — № 53. — 30 грудня.
32. Полонська-Василенко Н. Історія України. — К., 1992.
33. Прядко В. М. Відроджувати наше православне мистецтво // Народне мистецтво. — 1998. — № 1—2.
34. Прядко В. М. Звітна доповідь на II з’їзді Національної спілки майстрів народного мистецтва України 27 жовтня 2000 р. // Народне мистецтво. — 2000. — № 3—4.
35. Роготченко О. Сьогоднішнє мистецтво здалека і зблизька // Українське мистецтво. — 2003. — № 1.
36. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. — М., 1987.
37. Селівачов Р. Сучасне мистецтво і народна творчість // Народне мистецтво. — 1999. — № 3—4.
38. Сковорода Г. Из філософських творів. — К., 1972.
39. Смолій Ю. Сучасне народне мистецтво України: народність без берегів // Українське мистецтво. — 2002. — № 1.
40. Станкевич М. Є. Морфологія — система видів // Автентичність мистецтва. — Л., 2004.
41. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI—XX ст. — Л., 2002.
42. Станко В., Гладких М., Сегеда С. Історія первісного суспільства. — К., 1999.
43. Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства. — М., 1985.
44. Субтельний О. Історія України. — К., 1991.
45. Тарануценко С. А. Килими // Історія українського мистецтва: У 6 т. — К., 1968. — Т. 3.
46. Телегін Д. Дніпро-донецька культура. — К., 1968.
47. Тищенко О. Р. Декоративно-прикладне мистецтво східних слов’ян і давньоруської народності. — К., 1983.
48. Толочко П. П. Передмова // Історія української культури: У 5 т. — К., 2001. — Т. 1.
49. Факти. — 2005. — 29 січня.
50. Хвойко В. До питання про слов’ян // Космос древньої України. — К., 1992.
51. Хвойко В. Древние обитатели Среднего Поднепровья. — К., 1913.
52. Хвойко В. Каменный век Среднего Поднепровья: У 2 т. — М., 1991. — Т. 1.
53. Шовкопляс И. Г. Мезинская стоянка. — К., 1965.
54. Щербаківський Д. Український килим. — К., 1997.

Розділ 2

ВИДИ НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Художні тканини

Мистецтво ткацтва має багатовікову історію розвитку. Археологічні матеріали засвідчують існування ткацького виробництва на східнослов'янських землях у період палеолітичних, неолітичних культур [1, с. 9—39]. Його розвиток відбувався у загальному руслі прогресу матеріальної та духовної культури людства, соціально-економічної еволюції людського життя. Потреби людини у тканинах, одязі, господарська необхідність зумовлювали масове поширення ткацтва. Воно безпосередньо пов'язане із землеробством, наявністю такої сировини, як льон, коноплі, зі скотарством, зокрема вівчарством.

Україна багата на прядильну сировину. Можна допустити, що вовняні тканини передували появі лляних і конопляних. Відомо, що льон на східнослов'янських землях почали вирощувати дещо пізніше коноплі — у III тис. до н. е. Ткацька справа особливо поширилась у період трипільської культури (IV — перша половина III тис. до н. е.). Згідно з новими дослідженнями археологів, стало відомо, що в часи трипільської культури були ткацькі верстати [8; 51]. З середини III тис. до н. е. збереглися пам'ятки ткацького виробництва: глиняні пряслиця, веретена та різноманітні за розмірами і формою глиняні важки для ткацьких верстатів. Пряли із волокон льону, вовни та конопель ручним веретеном, на яке для посилення обертання насаджували невеликі за діаметром глиняні або кам'яні кружальця — пряслиця.

Заслужують на увагу 76 глиняних пряслиць для веретен, знайдені на Житомирщині. Вони орнаментовані солярними знаками, мотивами “дерева життя”, часто поєднаними зі зображеннями людини, птахів, змії, тварин. Орнаментування пряслиць — свідчення значущості ткацької справи. Збереглися цікаві відомості про добір робочих місць для виготовлення тканин у часи мідного віку. Наприклад, у с. Жванець біля Кам'янця-Подільського археологи розкопали ділянку, огорожену камінням, де стояв ткацький верстат. Це так звана кам'яна огорожа для ткацького верстата. На основі знарядь праці для прядіння і ткання дослідники дійшли висновку: первісний верстат становив собою прямокутну вертикальну похилу раму, її бокові ставниці за-

копували в землю або закріплювали в колоді. До верхньої поперечної жердини прив'язували нитки основи, що звисали дотолу. Для їх натягання і зручності переплітання, внизу прив'язували кам'яні або глиняні важки (грузила). Нитки основи групувались — парні та непарні. Парні прив'язувались жмутами до одного ряду важків, а непарні — до іншого. Це полегшувало переплітання основи нитками поробку, давало змогу створювати певні візерунки.

Трипільська культура засвідчує високий рівень ткацького мистецтва [41]. Так, у період Трипільля були відомі такі текстильні техніки: в'язання, плетіння і ткання. В'язання й плетіння використовувались при виготовленні сіток для рибальства, ятерів, верші, саків, неводів тощо. Відбитки тканин на денцях керамічних посудин (с. Стіна на Вінничині та ін.) підтверджують: люди володіли такими техніками, як полотняне та репсове ткання, їм відомі були натуральні барвники і фарби з каоліну, залізистої охри тощо. На жіночих статуєтках є зображення окремих частин кольорового одягу.

Обґрунтований аналіз пам'яток ткацького виробництва часів Трипільля поданий у дослідженнях О. Никорак, М. Новицької [40; 43].

З розвитком вівчарства поступово збільшувалася кількість і поліпшувалася якість тканин з вовни. Наприклад, у похованнях катакомбних племен (на Мелітопільщині) знайдені залишки тканини, виготовленої технікою полотняного переплетення в позмінні смуги: червоні й чорні. У кургані поблизу с. Старогороженого збереглася тканина з рядами темно-брунатних і світлих смуг. Це засвідчує виготовлення у II тис. до н. е. кольорових тканин, смугасту систему їх декорування [24, с. 102].

Прядіння і ткацтво зазнало піднесення в період поширення та розквіту скіфської культури (VII—II ст. до н. е.), визначного явища в історії стародавніх народів. З матеріалів курганів Чортомлик, Куль-Оба та інших відомо, що скіфи займалися ткацьким ремеслом. У багатих жінок веретена були грецького зразка з кістяним набором, в інших — дерев'яні з глиняним або свинцевим пряслом-важком [1, с. 250—260].

З VII—VI ст. до н. е. тканини з льону, конопель і вовни виготовлялися простим полотняним, репсовим, саржевим переплетенням, їх фарбували у синій, червоний, жовтий, бузковий та інші кольори. Використовували місцеві барвники, переважно рослинного походження.

У процесі історичного розвитку змінювались культури, відповідно удосконалювались ткацькі знаряддя, технологія виготовлення тканин. На всій території України археологи відшукували цікаві речі ткацької справи праслов'янських племен. Найпоширеніші з них — пряслиця, грузила, веретена. З-поміж знахідок ткацького знаряддя X—XIII ст. вирізняються матеріали зі с. Райки Житомирської області: клубки вовняної пряжі, лляні нитки, сім'я конопель, залишки грубих конопляних мішків, фрагменти тканин для одягу, веретено, мотовило для змотування ниток, кістяна квадратна табличка з отворами в кутах (наприклад, для дощаних кросен, ткання тасьми, поясів). Найголовніше, що тут збереглися деталі ткацького верстата горизонтального типу. Райковецька знахідка засвідчила існування горизонтального верстата на землях Житомирщини у XI—XIII ст.

У Райковецькому ткацькому верстаті було бедро і ремізки для розподілу ниток основи. Знайдені прядильно-ткацькі знаряддя праці для ткачів підтверджують високий рівень ткацького виробництва часів Київської Русі [13].

Збереглося багато археологічних пам'яток прядильно-ткацького виробництва часів Київської Русі. Часто трапляються пряслиця з написами жіночих імен, ініціалів, позначок у вигляді кружечків, хрестиків, рисочок тощо. Прядінням займалися жінки. Це вважалося почесною справою. За родового ладу, для прядіння у поселенні виділялась спеціальна будівля. Люди працювали колективно, дотримуючись певних світоглядних міркувань, відображаючи у ткацьких виробках свої уявлення про життя, красу, вірування, шанування творчих здобутків у галузі художнього ткацтва.

Згідно з віруваннями, покровителькою прядіння і ткацтва була богиня Мокош, яку князь Володимир Святославович залучив до пантеону поганських богів. Її зображено на знайденому фрагменті ткацького верстата. Мокоші вклонялись, вірили в її допомогу в копіткій праці з виготовлення тканин. Після прийняття християнства люди почали молитись до всіх небесних святих, особливо покровительницям — Матері Божій зі зображенням, що пряде нитки, Параскеві П'ятниці. Дотримувались важливих канонів: не ткати, не пряди у святкові дні, у п'ятницю, у середу й обов'язково закінчити ткання різних виробів до великодних свят [34; 37; 47; 50; 53].

Прядіння і ткання було поширене на всій території теперішньої України, що засвідчують історичні, археологічні відомості. У них втілені світоглядні помисли людей, вірування в магічно-символічну захисну сутність тканин, розуміння поняття “тканини” Всесвіту і “нитки” людського життя, сподівання, що добрі сили обов'язково втілені в напруженій нитці та витканій тканині [5, 6; 12]. Чимало таємниць приховує історія “полотняного фольклору”. З обробленням сировини, прядінням і тканням пов'язані численні повір'я й обряди, які дійшли до нашого часу. Звичай спільної праці над різними процесами виготовлення тканин мав глибокі традиції (звідси — вечорниці, досвітки, толоки), часто при нічному, тьмяному освітленні у домашніх умовах виконувались підготовчі роботи до ткання: прядіння, зсукування ниток та ін. Ткацтво побутувало у формі домашнього виробництва.

Ляні та конопляні тканини були продуктом сільського та міського виробництва, а міські ремісники-ткачі виготовляли переважно вовняні тканини — сукно. З X ст. існують згадки про високоякісне сукно, з якого шили опанчі й свити. З льняного та конопляного прядива виготовляли полотно (старослов'янська назва платньо) і шили здебільшого натільний одяг. Сукна та грубші полотна ткали простою технікою, перехресно переплітаючи дві системи ниток: поробок і основу. Важлива при цьому густина розміщення ниток. Розріджене ткання давало змогу отримати легку, прозору тканину — серпанкову.

У верхів'ях Дніпра знайдені фрагменти кривецьких вовняних тканин. Складною технікою візерункового ткання чітко окреслені ряди ромбів з хрестами у центральній площині. Подібні ромбові візерунки у тканинах, знайдені на землях в'ятичів і в Крилосі біля Галича. Письмові джерела XIII ст.

містять згадки про такі техніки виготовлення тканин, як брань, чиновать, бранина. Уже в процесі ткання майстри створювали різні мотиви: ромби, круги, ялинки, розташовуючи їх у рядовому або круговому плані.

Крім візерункового ткання, фарбування прядива й самої тканини, давньоруські майстри досягли високої досконалості у справі виготовлення тканин із нанесенням на них кольорових візерунків — вибіжок (вбиванок, друкованиць, димок). Цінними пам'ятками вибіжаних тканин є два фрагменти, датовані XI—XII ст., знайдені у курганах Чернігівщини (племена сіверян). Вони виткані з вовняних ниток простою технікою полотняного переплетення. На білому тлі чорною олійною фарбою відбиті геометричні мотиви: круги, хрести, зубці, рисочки та ін. Тут знайдені також дерев'яні форми із вирізьбленим орнаментом (вбивали узор на тканинах). Були й кам'яні штампи-печатки у вигляді кружка (діаметром 3,2 см) з держакком. На нижній стороні кружка — різьблений геометричний орнамент: по центру ромбоподібна решітка з вписаними чотирма хрестами; обабіч — дворядова кайма-коло з рядами кружечків. Такими штампами-печатками, у задуманому ритмі повторень, вбивали на тканині геометричний орнамент. Кам'яний штамп-печатку знайдено у Райковецькому городищі на Житомирщині. У сіверянському кургані XI ст. збереглися фрагменти вибіжаних тканин зі складним рослинно-геометричним орнаментом. На них розміщені круги, в центрі яких зображені “дерева життя”. Круги обвиті хвилястими стрічками зі завитками.

Потреба у тканинах задовольнялась не лише місцевим виробництвом у містах і селах Київської Русі. Феодальна верхівка користувалась й привізними тканинами, їхні зразки знайдені у розкопках. Різнокольорові візерункові тканини завозились як дари, викупи, воєнна здобич. Виняткова роль належала торгівлі. Закуповували коштовні шовкові й золототкані тканини. Популярними були візерунковий оксамит, парча, паволока тощо. На давньокиївських фресках XI ст. у Софії Київській родина князя Ярослава Мудрого зображена в одязі з привізних коштовних тканин. Збереглися фрагменти шовкових тканин у сховах Десятинної церкви в Києві. Цінні відомості про шовкові тканини збрала М. Новицька на основі матеріалів, знайдених археологами у курганах, гробницях і скарбах XI—XIII ст. Зразки дорогоцінних привізних тканин цього періоду збереглися у придніпровських, галицько-волинських і новгородських землях. Це переважно кольорова парча, оксамити, тафта, камка та ін.

З прийняттям християнства поширилися візантійські тканини — для церкви, облачення духовенства, ритуальних церемоній. Торгівля з країнами Півдня, Сходу та Заходу була постійним джерелом придбання дорогоцінних тканин із пишним, багатокольорним орнаментом, створеним різними способами (розпис, вишивка, аплікація, мережка, плетіння). Помітні процеси взаємовпливів у загальній культурі ткацтва. В орнаментальній мові тканин місцевого виробництва поряд з християнськими тривалий період залишалися язичницькі зображення. На загальнослов'янській основі формувалась культура текстильного виробництва, локальної художньої риси. Українське народне ткацтво розвивалося на ґрунті традиційної самобутної мистецької культури, а також

у процесі взаємовпливів і взаємозв'язків з іншими сусідніми народами. Практична необхідність у тканинах зумовила масове виготовлення різновидних тканин у домашніх умовах. У домашньому ткацтві вирізнялися окремі ремісники-спеціалісти: сукнарі, полотнярі, коцарі та ін. Почало виділятися ткацьке художнє ремесло. Спочатку тканини виготовляли для власних потреб, згодом — на замовлення і продаж. Ремісники поселялися ближче до торговельних центрів, монастирів, феодальних фільварків. З'явилися ремісники-ткачі: сільські, дідичні та міські. Виникнення ткацтва як міського ремесла мало важливе значення для піднесення рівня ткацького виробництва. Потреби феодального господарства у простих тканинах задовольняли сільські ткачі своїми виробами. У вигляді повинностей феодалам давали полотно, скатертини, рушники тощо. З піднесенням продуктивності праці, розвитком виробничих відносин, із заміною натуральної ренти прядивом, нитками, тканинами на грошову зменшувалась залежність ткачів від феодалів. Дедалі вільнішим ставало ткацьке міське ремесло, почали виділятися окремі осередки.

Відомими ремісницькими ткацькими центрами в Україні XIII—XVI ст. були Київ, Львів, Луцьк, Чернігів, Кам'янець-Подільський, Кременець, Холм, Ковель, Перемишль та ін. Уже в XIV ст. міські ткачі настільки зміцніли економічно, досягли фахової майстерності, що стали об'єднуватися в окремі організації — цехи. Найстаріший ткацький цех заснований у Самборі (1376 р.) [46]. У XV ст. діяли ткацькі цехи у Львові, Комарно (XV ст.), а в першій третині XVI ст. — у Києві, Городку, Сяноку, Кросно. Їхня діяльність регламентувалася статутами. Наприклад, статут львівських ткачів брали за основу для статутів цехів Кам'янець-Подільського, Перемишля тощо [58, с. 241, 296—298].

У статутах ткацьких цехів виняткова увага (крім організації праці, правових відносин, повинностей “молодших супроти старших”) зверталася на виробничо-фахові питання: що і як майстер повинен вміти ткати, котрі знаряддя праці опанувати, як і де купувати сировину, де продавати вироби. Висувалися високі вимоги до технічних навичок. Своєрідним іспитом вступу до цеху були визначені практичні роботи. Згідно зі статутом львівських ткачів 1535 р., майстер повинен був виткати складною технікою візерункового переплетення “в ружі” та “у волічкової смузі” скатертину з білої вовни “завдовжки 5 ліктів”, а також два рушники. Відомо, що львівські майстри високофахово виготовляли скатертини, рушники, перемітки, сорочки, шовкові стрічки, позументні вироби, в'язали панчохи, рукавиці, шкарпетки, паси. Відповідно до спеціалізації, майстри-текстильники об'єднувалися в різні цехи. Наприклад, вибійники тканин належали до цеху різьбярів, бо там виготовляли різьблені дошки для вибивання візерунку на тканину, або ж до малярів, де йшлося про фарбування тла для орнаменту; золототкачі належали до цеху золотарів, позументники — токарів. Таке групування різних категорій ремісників призводило до суперечностей як між ними, так і між окремими цехами.

Крім цехового, в українських містах існувало позацехове ткацьке ремесло. Значну частину ткачів-ремісників не приймали до цехів у зв'язку із нестачею

коштів чи тому, що вони не були жителями цього міста, або ж через національно-релігійну дискримінацію.

З поглибленням суспільного поділу праці, зі збільшенням кількості ремісників-ткачів та їхніх професій загострювалися соціальні суперечності між купецько-лихварською верхівкою та цеховими майстрами, з одного боку, і підмайстрами, учнями й іншою біднотою — з іншого. Цехові протиріччя, замкненість цехів гальмували розвиток виробництва тканин, а попит на них зростав.

Активніше відбувався процес ткацького мистецтва у містах, які мали магдебурське право. Львів отримав його 1356 р., Луцьк — 1432 р., Кременець — 1438 р. У містах праця ткачів забезпечувалась нормами законів “Руської правди”. З розвитком феодальних відносин міські ткачі-ремісники ставали залежними від феодалів, платили податки. У кращих умовах працювали ткачі в монастирських прицерковних майстернях. Розвиток торговельних відносин сприяв організаційно-виробничій діяльності ткачів-ремісників, тих, хто виробляв тканини на продаж.

У сільському середовищі ткачі виготовляли тканини одягового, інтер'єрного, церковного, господарського призначення в домашніх умовах. Французький військовий інженер Гійом Левассер де Боплан, подорожуючи по Україні, вивчав життя місцевого люду і занотував: “В Україні Запорізьській ви знайдете людей, що вміють всі ремесла, потрібні для громадського життя... жінки прядуть льон і вовну, тчуть для свого вжитку полотно і сукно” [48].

Нові історичні умови господарювання, поживлення торгівлі, поглиблення суспільного поділу праці зумовили появу в XVI—XVII ст. таких форм текстильного виробництва, як мануфактури. Вони виникали там, де працювали ткачі, котрі добре опанували традиційні навички виготовлення тканин, а також існували землі, багаті на ткацьку сировину. На мануфактурах кожен робітник виконував лише один процес праці — ткання, зсукування ниток, прядіння, фарбування пряжі тощо. Мануфактурне виробництво — це вищий організаційний і якісний етап ткацької справи.

Мануфактурні підприємства ґрунтувалися на ремісничій техніці й поділі праці. Ця стадія розвитку промисловості історично передувала великій машинній індустрії. Процес звуження ремісничих спеціальностей тривав (часто виконувалась лише одна операція). Децхо полегшувались трудомісткі роботи, удосконалювались інструменти. Шляхи виникнення мануфактур були різними. Дрібні промисли (майстерні) зміцнювались, розширювались, поступово переростали у виробничі заклади з поділом праці. Окремі виробники підпорядковувались представникам торгового капіталу, який проникав у всі сфери господарства внаслідок розвитку торгово-грошових, капіталістичних відносин. Ці процеси відбувалися в умовах феодалізму, де панувала кріпосницька система. За характером виробничих відносин в Україні можна виділити три типи кріпосних мануфактур: *казенні*, *вотчинні (поміщицькі)* й *посесійні*. Наприклад, відомими були: казенна мануфактура з виробництва шовкових виробів — Катеринославська; посесійні сукняні мануфактури — Глушківська і Ряшківська; поміщицька мануфактура, де вироблялись фарбовані й тонкі сукна (с. Платкове Стародубського повіту на Чернігівщині) та ін.

Особливого розквіту в Україні зазнали полотняні та сукняні мануфактури у м. Немирів (Вінницька область), с. Корець (Рівненська область), м. Миньківці (Хмельницька область) та ін. У XVII—XVIII ст. виробництвом золотих і шовкових тканин славились міста Київ, Броди, Немирів, Кам'янець-Подільський, Бучач. Для забезпечення виробництва необхідною сировиною на Подолі у Києві, в Кам'янці-Подільському, Бродах, Куткорі в Україні були плантації тутових дерев, а в окремих міських майстернях “тягнули” золоті й срібні нитки. Наприкінці XVIII — першій половині XIX ст. у містах Батурині, Ніжині, Хабне, Кролівці, с. Машеві працювали сукняні, бавовняні й килимові фабрики. Осередками виробництва набивних тканин стали Київ, Кролевець, Переяслав, Миргород, Полтава, Чернігів. З часом, коли ці підприємства почали занепадати, їх змінило механізоване виробництво дешевих тканин.

Мануфактури стали перехідним етапом від цехів, дрібного ремісничого виробництва до машинної промисловості. Отож, упродовж віків поруч із домашнім виробництвом тканин відбувався послідовний процес їх виготовлення у цехових організаціях (з XIV ст.), мануфактурах (з XVI—XVII до середини XIX ст.) і фабричних підприємствах (XIX—XX ст.).

Активне збільшення випуску тканин фабричного виготовлення призводив до зниження їх художньої якості. На загальній справі організованого характеру виготовлення тканин відбивались віяння перехідних мод, уподобання власників і замовників.

Однак і в цих умовах домашнє ткацтво продовжувало розвиватись. Століттями воно зберігало стійкі традиційні форми, народну мудрість, уміння простими засобами створювати високохудожні твори. Час відкидав усе випадкове, непрактичне. Специфіка ж ручного ткацтва дала змогу зберігати і розвивати художні традиції, вироблені в окремих етнографічних районах України.

Розглядаючи художньо-виражальні засоби тканин, наголосимо на значенні матеріалів і особливостях технік плетіння, ткацтва.

Сировина для тканини: рослинна (льон, коноплі, бавовна), тваринна (ове́ча вовна, волокна шовкопряду), хімічна (штучні синтетичні волокна та металеві золотисті, сріблясті нитки — сухозлітка, сухозлотиня, дріт та ін. Якість сировини, прядіння ниток (ручне, машинне), тонких, грубших, рівних, меланжевого типу, зсуканих, скручених, легко змотаних позначається на структурі тканини. Упродовж віків накопичений досвід розуміння найтонших нюансів матеріалу, знання всіх етапів оброблення волокон, ниток, уміння підготувати їх для вираження художніх ефектів тканини, витканої з них. Важливу роль відіграє майстерне володіння технологічними процесами підготовки матеріалів до ткацтва.

Нитки готували на основу та піткання (поробок). Для основи нитки шліфували, запарювали. Наприклад, сушили овечу вовну, часто двічі намочували у гарячій воді з лугом, щоб виткане з неї сукно під час валяння у ступах не збивалось. На основу переважно використовували грубші, міцніші нитки, а на піткання — тонші, зсукані та ін. Для окремих тканин, наприклад, килимів, ліжників — навпаки, на основу брали тонші нитки, інші за структурою. Нит-

ки основи змотували на вал верстатів, а піткання — в клубки, шпулі, пасма. Різними переплетеннями на ткацьких верстатах двох систем ниток — основи й поробку виготовляли тканини певної щільності й ширини (залежно від розмірів верстатів). Верстати для ткацтва — двотипні: з горизонтальним і вертикальним розміщенням (снуванням) основи. В Україні поширені були і нескладні ткацькі прилади, на яких виготовлялися різні, малі за розмірами, вироби: ткацькі дощечки, кросенця і вилочки для плетіння поясів, очіпків, верстатки для плетіння рукавиць та ін. Залежно від пряжі (волокон), з яких напрядені нитки, виткані тканини поділяють на *лляні*, *конопляні*, *вовняні*, *шовкові*, *мішані* (льоноконопляні, з конопляною або лляною основою, з вовняним пітканням, льонолаванові) тощо.

Для ткацтва виробів різнофункціонального призначення в Україні часто використовували нитки фабричного виготовлення, наприклад, бавовняні: біле, білизну, біль; червоного, чорного, темносинього, охристого кольору — заполоч, “горинь”, “помуть”; фабричного виготовлення нитки з льону — “бурнчукові”, з вовни — “волічку”, “бавину”, “кодик” та ін.

Підібрані нитки для виготовлення тканин — один із важливих чинників їх художньої якості, що зумовлено гармонійною узгодженістю таких факторів, як нитки і техніки ткацтва, плетіння.

Через тисячоліття народні майстри пронесли секрети знань, володіння простих, але досконалих технік ткацтва, які вічні в основі своєї неповторності, старанно готували, зсукували дві системи ниток — на основу та піткання.

Головні техніки ручного ткацтва: *просте полотняне*, *саржеве (чиновате)*, *перебірне*, *закладне-килимове*, *петельчатє* та ін. Усі вони вирізняються різноманітністю технічного виконання.

Просте полотняне переплетення полягає у тому, що нитки піткання на верстаті з двома підніжками проходять через зів, пересікаючи перехресно нитки основи. Важливе при цьому рівномірне натягання ниток човником, розміщення на основі, відповідна щільність збивання лядою тощо. Виділяються розріджені полотна, виткані простим переплетенням, — *серпанкові*.

Саржева техніка узорного ткацтва (чиноватє) виконується за допомогою від трьох до 20 підніжок. Залежно від послідовності перебирання підніжок і відповідного піднімання ремізок для утворення зіву, щоб пропускати нитки піткання (різне переплетіння ниток основи та піткання), утворюють дрібно-рапортні візерунки. Це ламані, зигзагоподібні стрічки, кіски, ялинки, берізки, ряди зубчиків, ромбів, хрестиків, ромбових фігур, зірочок.

Залежно від зображення орнаментальних мотивів чиноватє тканини поділяються на такі групи: тканини з рядами орнаментальних мотивів ромбів — “на вічка”, “на кружки”, “на пашки”; тканини з рядами скісних ліній — “на пасочки”, “на бартки”, “на партиці”; тканини з рядами зустрічно-скісних ліній — “на косу”, “на сосонки”, “на косицю” та ін.

Чиноватє тканини цікаві за структурою, вони тугіші, еластичніші, в них орнаментальні мотиви дещо рельєфніше виступають над основою, виділяються

світлотіньовими переливами. Різновидність чиноватим тканинам надають мішані нитки: на основу — конопляні нитки, а піткання — лляні; на основу — невибілені, піткання — вибілені чи кольорові тощо. Для узорного піткання використовують кращі сорти ниток, часто зсукані. Декоративний ефект у таких тканинах збагачується ритмічністю чергування кольорових скісних стрічок, що легко виступають на однобарвному тлі.

Перебірна техніка ткання виконується складним способом переплетення ниток основи і піткання за допомогою підніжок, ремізок зі застосуванням дощечок, прутиків. Таке ткання називається *ручним перебором* “під дошку”, “дві дошки”, “вибором”, “на драбинку”, “перетик” тощо. Залежно від того, чи перебір проходить по всій ширині тканини, чи тільки на місцях утворення узору, перебірна техніка поділяється на дві основні групи: *суцільний перебір* і *перетик з вибором*. Існують різні локальні варіанти перебору.

Поширене також поєднання технік простого ткання й візерункового, рельєфно-перебірного. У них чергуються гладкоткані й візерункові смуги, наприклад, “павучкові”, “квасолькові”, інколи з розрідженим, немов мережаним, зображенням геометричних мотивів (полісько-волинські обрус) та ін.

Закладне (килимове) ткання здійснюється переплетенням двох систем ниток: основи (переважно лляних або бавовняних природного кольору) і на фарбованих у різні кольори або природного кольору вовняних ниток піткання. При цьому нитки основи переплітаються кольоровими нитками піткання, перебору не по всій ширині виробу, а на відповідних частинах задуманого візерунку на тлі тканини. Відомі такі способи виконання килимового ткання: “кругляння”, на “межену косу нитку”, на “пряму нитку” та ін.

В Україні поширені техніки петельчатого, ворсового ткання. У них декоративний ефект залежить від структури, довжини, кольору витягнутих на лицеву сторону тканини петельок, розпушених вовняних ниток. Вирізняються тканини, в яких петельочками у відповідній системі розміщення зображені мотиви сонечка, зірочок, кружків, що рельєфно виступають. Залежно від функціонального призначення тканин майстри вибирали техніки їх виготовлення, які мають численні локальні відмінності.

За функціональним призначенням виділяють тканини *одягового, інтер'єрного, сокрального (релігійного)* призначення з їх численними групами, видами, типами, підтипами. Відомості про них подані в працях відомих дослідників Ф. Вовка, О. Воропая, К. Матейко, І. Гургули, С. Сидорович, Т. Ніколаєвої, Т. Кари-Васильєвої, Г. Стельмащук, Я. Кожолянка, Г. Кожолянка, Л. Бурачинської, М. Костишеної, М. Станкевича, О. Дудар. Нові основи типологізації тканин і тканих виробів розроблені О. Никорак [40, с. 181—182]. Логічно обґрунтована дослідниками класифікація тканин за функціональним призначенням.

Тканини одягового призначення. Полотна — найважливіша типологічна група тканин переважно одягового й інтер'єрного призначення. Вони своєрідно виражають добротність життя людини, у них втілені духовно-символічна оберегова сутність людського життя, вірування в значення ручнотканих по-

лотен для здоров'я людини, її охорони. Полотна необхідні в щоденному житті людини впродовж усього її віку, починаючи від новонародженої дитини, її хрещення (крижмо), весілля і закінчуючи похоронною обрядовістю.

Народні пояснення значення полотен: “Як же можна жити без полотен? Чим ікону обгорнути? В що одягнутися? На що лягти спати? Чим вкритися? В чому поховати людину, чим очі прикрити? І на чому ангели понесуть душі померлих на небеса?”.

Виготовленню полотен приділялась особлива увага, стійке дотримання традиційних звичаїв, повір'я.

Народні ткалі України виробили численні варіанти технічно-технологічних засобів для отримання декоративних ефектів полотен. Їхній художній рівень залежить від якості сировини, первинної обробки, способів прядіння ниток, їх зсукування, від добору технік ткання, кінцевого опрацювання, вирівнювання, вибілювання, фарбування. Селянським ткалям було відомо понад 20 видів полотна.

За матеріалом виділяють *підтипи полотен*:

- лляні, конопляні (з ниток домашнього прядіння веретеном або прядкою, коловоротом);
- “бурунчукові” (з тонких лляних ниток фабричного виготовлення);
- бавовняні, “бомбакові”, “бамбакові”, “памутові” (з бавовняних ниток фабричного виготовлення);
- шовкові, муслінні, золототкані (переважно з привозних шовкових, металічних ниток тощо).

Конопляні полотна об'єднані в окремі групи:

- плоскіні (ткані з м'яких волокон — “перших” конопель);
- матірчаті (ткані з ниток, нарядених з волокон матірки — “других” конопель, жовтіших, тугіших).

Від якості волокон залежала назва полотен: *повісняне* (високоякісне полотно з ниток, нарядених із тонких волокон); *згрібне* (з волокон нижчої якості, грубших ниток); *клочане* (з найгрубших волокон, валу).

Полотна розрізняють за кількістю заснованих у пасма ниток для основи. Наприклад, десять пасм — вузькі та грубі полотна: “тринадцятка”, “шістнадцятка”, “вісімнадцятка” — тонші, високоякісні, широкі полотна.

Мішані полотна виготовляли з ниток, нарядених з поєднаних у певних пропорціях волокон льону та конопель, з ниток на основу лляних, а на піткання — конопляних (або на піткання — “бамбак”, металеві срібні, золоті та ін.).

За кольором переважно виділяються полотна білі (біль) і сірі (сирові). Техніка виконання полотен: просте полотняне та багаторемізне візерункове (чиновате) ткання.

Сукна — типологічна група тканин одягового призначення. Матеріал: волокна овечої вовни. Нитки з вовни прядуться веретеном і за допомогою ножного

машинного пристрою — прядки, коловородка. Техніка ткання: просте полотняне та багаторемізне чиновате.

За якістю вовни, рівного або нерівномірного скручування вовни при прядінні в нитки виділяються сукна з гладкотканою поверхнею і рельєфною, вузликовою або ворсовою, різні техніки ткання, способи валяння сукна у валилах, ступах, поливання гарячою водою, збивання впливають на структуру, фактуру сукна.

У всіх областях України поширені сукна білі, сірі, чорні, чорно-коричневі та мішані (змішували волокна різних відтінків білого, чорного кольору). Сукно найвищого гатунку, тонке, однотонне, використовувалося на пошиття святкового одягу. В гірських районах Карпат, на Гуцульщині шили одяг з червоного (червленого) сукна (фарбованого червцем).

Різні типи сукна використовують для пошиття нагрудного поясного та верхнього плечевого, переважно зимового одягу: безрукавки, штани, сердаки, каптани, жіночі спенсери, гуглі, чугані, сіряки, свити, кобеняки, манти, жупани тощо.

Поштучні тканини — типологічна група тканин, витканих для окремих одягових виробів, їх доповнення: запаски, обгортки, плахти, дерги, намітки, хустини, пілки, пояси, пасини, стрічки, сумки. Вироблена цілісна система художнього вирішення кожного з них. Вони відрізняються за типом і структурою тканин (техніка ткання, щільність будови, фактура). Усі ці вироби мають чітку, притаманну їм орнаментально-композиційну будову: центральне поле, кайма, шахове, сітчасте, стрічкове розміщення мотивів; зміст, форма орнаментальних мотивів, колорит.

Художня образність притаманна тканинам, з яких шили торби, бесаги, тайстри, дзьобенки. Це заснівчато-клітчасті чорно-білі та багатоколірні тканини, які в різних районах Прикарпаття, Карпат і Закарпаття мають локальні ознаки. У них гармонійно поєднані фізичні, технологічні властивості й орнаментально-композиційні розв'язання. У такий спосіб утворюється єдина цілісність — мистецький твір.

Багатовіковий досвід творчої праці, своєрідну винахідливість виявили народні майстри, виготовляючи тканини одягового призначення:

- головних уборів — обрусів, переміток, наміток, хустин, бавниць, стрічок; чоловічих шапок, магерок, крисань та ін.;
- натільного одягу — сорочок (дитячих, чоловічих, жіночих), чоловічих штанів-портків, ногавиць;
- нагрудного одягу — корсеток, безрукавок, камізельок, “лейбичат” та ін.;
- верхнього плечевого одягу — свит, семряг, сердаків, чугань, бурок, кабатів, капот, каптанів, юпок, байбаранів, гуглів, чугаїн, манти;
- поясного одягу — запасок, дерг, опинок, обгорток, катрінць, плахт, фот, фартухів, андараків, літників, мальованок тощо;

— доповнень до одягу — поясів, крайок, байорів, стрічок, хустинок, бесаг, тайстр, торбинок та ін.

Художнє багатство, різноманітність тканин одягового призначення зумовлені численними факторами: якісним матеріалом, техніками виконання, системою орнаментально-композиційного вирішення, колористичною гармонійністю.

Майстерністю тонкого ткання, складною орнаментальною мовою вирізняються головні убори для жінок — намітки Поділля, Волині, Буковини, Гуцульщини та інших районів. У серпанкових намітках Волині орнаментальні смуги розміщені на обох вужчих краях. У них величаво виступають виткані червоними, чорними нитками розетки, ромби, які називають “сонечка”, “чорнобривці”. У тонких, часто бамбакових, муслінових, лляних намітках Поділля, Буковини орнаментальні мотиви розміщені на обох вужчих краях і в налобній частині. У них ніжно виділяються виткані білими, об'ємнішими нитками, ніж основа, мотиви “дерева життя”, геометризовані галузки та ін. Багатоколірне орнаментальне вирішення країв наміток Гуцульщини — “переміточних заборів”. Особливі акценти в них створюють розетки, ромби, розміщені на центральних стрічках, обрамлених зубчиками, півкругами, “пекурівками”.

Запаски, плахти, дерги, обгортки, фоти, катрінці — це незшитий поясний одяг жінок, кожен з яких має специфіку технічного, орнаментального та колористичного вирішення. Важливо, що в них різний темп ритмічного чергування кольорових смуг: у запасках — горизонтальне, в обгортках — вертикальне, часто зі заснівчатими каймами внизу і вздовж передньої поли.

У розмаїтті художньо-технічних засобів виготовлення запасок вирізняються локальними особливостями запаски Полтавщини з акцентами на орнамент, який розміщений на всій тканині; запаски Поділля з широкими орнаментальними смугами внизу полотнищ, витканих килимовою технікою; запаски Волині — з гармонійним ритмом багатоколірних поперечних смуг; запаски Гуцульщини — з червоно-золотистими акцентами, обшиті шнурками-кісками із введенням металічних ниток.

З-поміж одягових смугасто тканих кольорових тканин виділяються жіночі спідниці з Волині — бурки, з Яворівщини — шорци.

Цікаві за художнім задумом класичні жіночі спідниці (літники, андаракі), які ткали в районах Рівненського, Волинського, Житомирського та Київського Полісся. З надзвичайною майстерністю виконана нижня частина спідниць, де вирізняється широка орнаментальна червоно-вишнева смуга, обрамлена червоними і білими нитками, вище якої, через певний інтервал, повторюються вужчі орнаментальні смуги, виткані вибіленими та невибіленими лляними нитками.

На барвистій ниві розмаїття народних тканин образно постають плахти. Це візерункові тканини для виготовлення поясного жіночого одягу. Вони виткані дрібним клітчастим орнаментом з барвистими геометричними мотивами, що заповнюють окремі поля кліток. У різних місцевостях Полтавщини (Великі Сорочинці, Решетилівка), Сумщини (Охтирка, Кролевець), Чернігівщини (Дігтярі), Київщини й інших районів плахти мають свої особливості

в орнаменті та колориті й своєрідне багатство орнаментального вирішення. Так, у с. Дігтярі (Чернігівщина) з 50-х років ХХ ст. успішно працювали над виготовленням плахтових одягових тканин Г. Денисенко, В. Семенченко, Н. Грецька, Г. Тимошенко, Н. Бережна, Г. Чепіль, В. Полтко, А. Ламага, К. Федоренко, О. Микитенко та ін. На основі художніх традицій плахтового мистецтва вони створили нові художні вироби, котрі отримали всезагальне визнання. У плахах гармонійно поєднані різні техніки ткання, що визначає їх неповторність порівняно з іншими одяговими тканинами.

Особлива заслуга в справі відновлення, розвитку плахтового мистецтва і візерункових тканин в Україні відомого майстра С. Нечипоренка.

Невіддільною складовою частиною одягу як чоловічого, так і жіночого були пояси, крайки, попружки, байори, пасини. Техніка виготовлення поясів різновидна: їх ткали, плели, вив'язували. Відповідно до призначення поясів орнамент розташовувався вертикально чи горизонтально. Поширені одноколірні та багатоклірні пояси, виткані перебором у “павучки”, “квасольки”, “драбинки”, ремізним візерунковим тканням у “вічка”, “на косицю”, килимовим тканням “на клинці”, “книші” тощо. Їх декоративне звучання посилюють торочки, китиці, кутасики, які в усіх областях України оформлялись по-різному.

На полегшення трудомісткої праці виготовлення тканих уручну виробів, на їх якість значно вплинуло удосконалення, оновлення конструкцій ткацьких верстатів. Так, оновив конструкцію килимарських верстатів у 50-х роках ХХ ст. М. Ганущак. Їх використовували не лише в гуцульських, а й інших ткацьких осередках України. Розробив оригінальну конструкцію ткацького верстата Д. Вінтоняк (м. Коломия) [10]. На ньому працює його дружина Ганна Вінтоняк і донька — художник-професіонал Галина. Заслужене визнання та славу принесли Ганні Вінтоняк виткані нею для одягу тканини, що звучать як своєрідні відкриття, добротна основа для творчих пошуків художників-професіоналів-модельєрів-дизайнерів. Високий рівень її авторських компонентів одягу, цілісних ансамблів засвідчили успішно експоновані персональні виставки в Україні та інших країнах світу [9].

Оригінальні тканини для пошиття нагрудного, поясного одягу, ансамблів костюмів сценічного фольклорного призначення розробили майстри — подружжя Ольга та Петро Горбові (м. Косів), Г. Верес, її родина (с. Обуховичі Київської області).

Виготовлення візерункових тканин для одягу стало в 60-х роках ХХ ст. новим напрямом у ткацькому мистецтві. Воно було популярним і в міському, і в сільському середовищі.

Тканини інтер'єрного призначення. Їх функції визначають сутність художньо-виражальних засобів. Вони виконують утилітарно-практичну функцію і в системі синтезу інтер'єру звучать як мистецькі, символічно духовні твори.

Основні типи інтер'єрних тканин:

— покривала на ліжка (локальні назви: *рядна, постілки, верети, коци покрівні, килими, плахти, підзоники, накидки, простині, ліжники* та ін.);

- скатерті (локальні назви: *настільники, обруси*);
- рушники (локальні назви: *завіски, божники, ручники, “на покуття” (покутники), утиральники, “кілкові”, весільні* та ін.);
- хідники (*на долівну*);
- наволочки (*на великі та малі подушки — думки*);
- декоративні покривала на дивани, крісла, лави тощо.

Різні за призначенням покривала, виткані з лляних, вовняних, бавовняних ниток техніками простого переплетення, багаторемізного, закладного, перебірного, петельчастого.

За характером орнаментування виділяють покривала поперечно-смугасті, картаті, у клітинку, квітчасті, “вилочки” та ін.

Колір покривал — білий, біло-чорний. Поширені поліхромні тканини. Серед поперечно-смугастих тканин виділяються рядна, верети, джерги, покривці, ліжники, що мають виразні локальні особливості в усіх районах України. У пасистих ряднах, веретах акцентується на ширині кольорових смуг, ритміці повторень, характері обрамування, заповненні нитками. Художня образність картатих верет залежить від кольорових смуг, ниток в основі та відповідної ширини смуг, які протягуються човником перпендикулярно до основи. У візерункових тканинах є різні варіанти компоновання геометричних мотивів, розеток, ромбів, павучків. Вирізняються за квітчасті покривала — з каймою при двох широких кінцях або з одного — підзори. Окрему групу становлять відомі народні картаті тканини. Своєрідність їх художнього вирішення залежить від ширини смуг ниток в основі й відповідної ширини смуг, які протягались човником перпендикулярно основі, їх кольору.

Наволочки — тип інтер'єрних виробів, виготовлених із спеціально витканих тканин для подушок. Вони пошиті переважно прямокутної форми. Матеріал для тканини: льон, коноплі, мішані тканини. За характером орнаментування виділяються наволочки з перетканими кольоровими стрічками по всій площині та з орнаментованими смугами (прошвами) на одному або двох вузьких боках. Техніка ткання: просте полотняне, багаторемізне візерункове, і килимове, перебір. З кінця ХІХ ст. набули поширення наволочки, декоровані на зовнішній площині орнаментальними мотивами доцентричного розташування.

Скатерті — “настільники” — тип інтер'єрних тканин, призначених для накривання столів, скринь. Матеріал: льон, коноплі, бавовна, вовна, сухо-злітки. Техніка: просте полотняне переплетення, багаторемізне узорне, перевірне ажурне, килимове.

Давні скатерті — однопілочні, часто шириною 50—80 см, довжиною до 2—3 м. З кінця ХІХ ст. були поширені обруси з двох пілок (часто змережані), зарублені та з тороками. Високомистецькі скатерті створила на основі традицій поліського ткацтва в 70-х роках ХХ ст. Г. Леончук із с. Володимирець Рівненської області. Виділяються творчі роботи І. Кот, О. Придюк, З. Придюк, Н. Дем'янець зі с. Крупове Дубровицького району тієї ж області [44].

За характером орнаментування скатерті поділяють на:

- скатерті із суцільним візерунковим тлом “у косички”, “зубчики”, “круги”, “гарілки”;
- скатерті, на вузьких краях яких виткані або вишиті широкі смуги, а на центральній площині позмінно виткані вузьчі та ширші кольорові (переважно червоні) стрічки.

Наприкінці ХХ ст. стали модними скатерті квадратної форми, на кінцях чотирьох боків яких розміщена орнаментальна кайма і в’язані торочки або пришите мереживо ручнов’язане чи фабричного виготовлення.

Рушники — тип тканин інтер’єрного, обрядового та побутового призначення. Матеріал: льон, коноплі, бавовна, вовна, гарус, заполоч, сухозлітки, шовк. Техніка: просте полотняне, перебірне, багаторемізне візерункове килимове ткання, вишивка, мереживо. За призначенням рушники поділяються на хатні (“кілкові”, “на сволоки”, “на жердки”, на ікони — божники, завіски), весільні — для молодих; “плечові” — для обв’язування сватів; подарункові — “на подарунки”, рушники-“утирачі”. Тому й розміри їх були різними. Наприклад, закарпатські рушники — ручники “на жердки” — невеликі (45 × 65 см); а житомирські — “завіски”, чернігівські перебірні рушники — довжиною до 12 м. Відомі також драбівські візерункові рушники та ін.

В окрему групу об’єднують рушники білі, біло-червоні, кумачеві, поліхромні з поперечними орнаментованими смугами; рушники з вертикально видовженими до центральної площини антропоморфними мотивами “дерева життя”, вазона; заснівчасті (рушники Полісся), картаті (з Поділля), “тамборні” (Сумщина).

Класичними візерунковими рушниками особливо прославився Крелевець. У них виявились талант народних майстрів, їх висока технічна майстерність, багатство фантазії. Домінуючий червоний колір звучить урочисто, святково. Невипадково народні крелевецькі рушники називають “красними”, тобто такими, що несуть у життя справжню красу, їм притаманна неповторна система декорування. На білій, рідше червоній основі тчуться позмінно повторні орнаментальні та гладко-ткані смуги. Мотиви візерунків — найрізноманітніші. Це розетки, ромби, геометричне зображення “дерева життя”, вазони, півники, качечки, птахи та ін. Композиції — стрічкові, колорит — червонобілий. Творчий успіх крелевецьких майстрів полягає у тому, що вони відродили, дали нове життя традиціям класичної техніки ручного перебірного і човникового ткання, колись поширеного на Чернігівщині та Сумщині. Крелевецькі художники О. Гавруш, Л. Закурська, І. Дудар, майстри М. Даценко, Н. Паталах, Л. Орел, Є. Коноваленко, В. Валова, В. Срібранець, Г. Шабельник, Л. Ситник, М. Жилияк, З. Череноква, Г. Макаренко, Г. Єфименко, О. Василенко, В. Венгер-Мирошніченко та інші створювали різні види тканин інтер’єрного призначення. Виготовлялося понад 60 артикулів виробів — різноманітні рушники, скатертини, покривала, килимки, накидки, наволочки, штори, фіранки на вікна, фартухи. Посилювалась тенденція до комплексного

розв’язання окремих художніх завдань. Наприклад, майстри Н. Прокопенко, Г. Шабельник стали авторами комплекту так званого квартирного інтер’єру, що складається з килима, покривала, порт’єр і фіранок на вікна, накидок.

У кожного художника, майстра — улюблена манера вирішення орнаментальних тканин. Так, у творах І. Дудар на білому тлі велично виступають восьмипелюсткові розетки, ступінчасті ромби. Л. Закурська розробляла чудові композиції тематичних рушників. Для творів О. Гавруш характерні різноманітні варіанти традиційних мотивів, збагачення фактури тканини. Індивідуальна творчість художників, провідних майстрів надзвичайно важлива для визначення перспективи подальшого розвитку крелевецького художнього ткацтва.

Залежно від призначення, розмірів рушників орнаментальні мотиви та зіставлення червоних і білих акцентів набувають то лірично-декоративного, то монументально-величючого звучання. Прикладом слугують весільні, ювілейні рушники. Виняткове місце у декоративному мистецтві посідають сюжетно-тематичні рушники, панно, присвячені ювілейним датам, знаменним подіям. У них центром композиції є меморіально-святкові дати, ювілейні написи, символічні зображення тощо. Задуманій темі художники підпорядковують традиційні геометричні, зооморфні й інші мотиви.

Високомистецькі інтер’єрні тканини (рушники, скатерті, покривала, порт’єри) виготовляли в 1960—1980 рр. на Богуславській, Дягтярівській, Решетилівській, Переяслав-Хмельницькій, Мукачівській, Ніжинській та інших фабриках художніх виробів; у низці художньо-виробничих комбінатів художнього фонду УРСР: у містах Києві, Івано-Франківську, Косові, Львові, Рівному; виробничо-художніх об’єднаннях “Гуцульщина” (Івано-Франківська область), окремих фабриках, майстернях, колгоспах, радгоспах, фабриках — Путильській (Чернівецька область), Ніжинській (Чернігівська область) та ін.

Оригінальні художні тканини виготовляли народні ткалі в системі художнього фонду УРСР. У 70-х роках ХХ ст. зазнало поширення виготовлення тканин народними майстрами в домашніх умовах. Верети, рушники, ліжники, коверці ткали надомниці в гірських селах Гуцульщини: Яворів, Річка, Шешори; поліських: с. Обуховичі (Київщина), Крупове, Володимирець (Рівненщина) та ін. Авторські вироби майстрів-надомників експонувались на численних виставках. Особливою шаною і визнанням користувались ткані вироби: лауреатів Державної премії УРСР імені Т. Шевченка Г. Верес (с. Обуховичі), Г. Василяцук (с. Шешори); ткаць О. Козярко (с. Обуховичі), А. Коваленко, А. Шапоренко (с. Нова Басань), В. Шкрібляк, Г. Шкрібляк, П. Корпанюк, П. Шкрібляк-Хім’як (с. Яворів), М. Федорчук, Д. Мартищук, Г. Василяцук (с. Шешори) та ін. Вагомий внесок у розвиток ткацького мистецтва косівських майстрів: Г. Герасимчук, П. Дзюбея, Ю. Бовича, І. Бович, О. Горобой, М. Ганущака, П. Горбового, В. Процюка та ін. (Івано-Франківська область).

Винахідлива творчість ткаць цих років заслуговує на окреме дослідження.

Кожен із видів тканин інтер’єрного призначення має свої численні функції та локальні особливості, специфіку орнаментально-композиційного, колористичного вирішення. У сенсі порівняльних аспектів дослідження українських

тканин одягового й інтер'єрного призначення із тканинами сусідніх народів виділяються як неповторне поширене явище — українські тканини (килими, рушники, наволочки, запаски, фартухи, підзорники, скатертини) зі складними орнаментально-композиційними зображеннями, витканими килимовою технікою ткання. Високий рівень їх кольорової узгодженості з домінуючими акцентами вишневого кольору.

Особливо вагому науково-мистецьку цінність становлять українські народні килими. Це питання ми детально розглянемо в наступному підрозділі.

Запитання для самоконтролю

1. Що Ви знаєте про давні тканини з археологічних досліджень в Україні?
2. Назвіть основні види тканин.
3. Охарактеризуйте цехове виробництво тканин в Україні.
4. Які основні ткацькі мануфактури були в Україні?
5. Проаналізуйте тканини культового призначення.
6. Розкажіть про основні групи тканин одягового призначення.
7. Які місцеві назви тканин інтер'єрного призначення Ви знаєте?
8. Назвіть основні центри-школи художнього ткацтва в Україні.
9. Які тканини виготовлялись у системі народних промислів України в другій половині XX ст.?
10. Проаналізуйте художні якості вибійчаних виробів. Назвіть відомі Вам осередки виготовлення тканин-вибійок.

2.2. Килими

Килими — художні тканини ручного та машинного виготовлення, призначені для утеплювання, прикрашення храмів, житлових, громадських споруд, виконання обрядових, естетичних функцій. Основна сировина для килимових виробів: вовна, льон, коноплі, бавовна; штучні волокна: лавсан, штапель, нейлон. Килими виготовляли на вертикальному або горизонтальному ткацьких верстатах.

Існують різні техніки ткання килимових виробів, ручним або машинним способом, що впливає, передусім, на зовнішній вигляд поверхні. Залежно від техніки виконання виділяють килимові вироби з гладкою поверхнею і двобічним орнаментом, тобто безворсові, з рельєфно виступаючими над основою нитками — ворсові, комбіновані, гобеленні.

Безворсові килими ручного виготовлення тчуть так званим килимовим закладним і гребінчастим тканням. Килимове закладне ткання поширене в усіх районах України і має локальні назви: “забирання” (на Східному Поділлі), “овивання” (на Західному Поділлі, Покутті), “рахункове” (звідси назва “рахункові килими”), “лічильне” (на Волині) та ін. Воно здійснюється переплетенням двох систем ниток: основи (переважно лляних або бавовняних природного кольору) та підткання вовняних ниток, пофарбованих у різні кольори або природного кольору. При цьому нитки основи переплітають кольорові нитки підткання не за всією шириною виробу, а відповідні частини задуманого візерунку і поля. Нитки підткання щільно або рідко (“у віконця”) перевиваються на спільній межевій нитці основи, що з'єднує дві кольорові площини, — візерунок і поле. Таке килимове ткання називають “за межевою ниткою”. Воно є суцільним, щільним, розрідженим і ажурним. У ньому сполучення тла з орнаментом має прямолінійні контури — “на пряму нитку”. Для того, щоб килим був зі скісно спрямованими зубчастими мотивами, кольорову нитку підткання перевивають не чітко за вертикаллю, а діагонально, на відстані двох-трьох ниток основи. Таке закладне ткання називають “на косу нитку”. Часто нитки підткання не щільно перевиваються з нитками основи, а після того, як човником зроблено два-три ряди (ходи) поля. Тоді на межі сполучення різного кольору площин утворюються наскрізні щілини — вічка (ткання “у вічка”).

У виготовленні двобічних безворсових килимів на Полтавщині, Київщині, Чернігівщині та у центральних і південних районах України особливого поширення набула техніка гребінчастого ткання (“кругляння” або “вільної нитки”). Спочатку тчуть орнаментальні мотиви, а пізніше — поле. Нитки підткання збиваються для щільності молоточком-“гребінкою”. Цією технікою ткалі вільно заокруглюють рослинні мотиви, а на тлі довільно окреслюють хвилясті лінії. Бо ж підткання того чи іншого кольору переплітається з основою не рівними горизонтальними рядами, як у так званих рахункових килимах, а в різних напрямках, згідно з контурами візерунків, що окреслюються вільними

заокругленими площинами як мазки на живописному полотні. Такою технікою виткані класичні українські “квіткові” килими.

У різних техніках ткання килимів народні майстри досягли високої майстерності посилення їх декоративних акцентів, художньої виразності.

Типологія килимів. За функціональним призначенням килими поділяють на: настінні, на ліжка, на столи (скрині), залавники, полавники, декоративні доріжки, накидки на крісла тощо. Залежно від функціональної ролі вирішується їхній орнамент, композиція, колорит. Зміст орнаментальних мотивів, характер зображення — важлива основа поділу килимів за окремими групами: з геометричним, геометризовано-рослинним, рослинним орнаментом, сюжетно-тематичні. Домінуючі мотиви орнаменту: ромби, хрести, розетки, квіти, квіткові галузки, вазонки, дерева, птахи, качечки, людські постаті та ін. Розроблена чітка система їхнього розташування на білому, чорному, коричневому, сірому тлі. Найпоширеніші композиції: поперечно-смугаста, концентрична, сітчаста та вазонна. Важливу роль в орнаментально-композиційній будові килимів відіграють, окрім центральної площини, — кайма, обрамування, торочки та ін.

Поліфункціональність українських килимів, матеріал, техніки їхнього виготовлення, орнаменти, колорит — взаємообґрунтовувальні фактори, які створюють ґрунт унікального виду — мистецтва українських килимів. У них відображено найкращі здобутки народних майстрів у галузі декоративного ткацтва.

Килими України — унікальні твори, художнє надбання народу, в яких виявлені висока культура технічного виконання, орнаментальне, композиційне, колористичне багатство. Цінні висновки відомих дослідників килимів, тканин Д. Щербаківського, І. Гургули, Я. Запаса, А. Жука, С. Сидорович, О. Никорак та інших, що килими — неоцінене надбання художньої культури. Висновки С. Сидорович, що килими, побутуючі впродовж багатьох століть, як тканини щоденного і святкового вжитку та обрядового призначення, відображають усе краще, що створив народ у галузі декоративного мистецтва, підтвердив своїми дослідженнями академік Я. Запаско й інші вчені [21, с. 5; 52, с. 17—19, 24—25, 36].

Килими — не лише вид декоративного мистецтва, а й духовної культури. Важливе найдавніше космоакральне осмислення килима як елемента всесвіту, що показано в міфологічних творах, віруваннях у “літаючий килим”, його значення в похоронній обрядовості [52, с. 80].

Упродовж віків формувалось і вдосконалювалось килимове мистецтво з його поліфункціональною значущістю. Воно сягає корінням глибокої давнини. Археологічні матеріали стверджують, що на території сучасної України в побуті використовувались візерункові тканини, килими. Ними завішували стіни, покривали скрині, столи, долівку, платили данину, використовували у святкових, урочистих, весільних і похоронних обрядах. Найдавніші письмові відомості про килими X ст. зберегли подорожні записки іноземних мандрівників, літописи, давньоруські билини, історичні пісні, колядки. Так, у Лаврен-

тієвському літописі зазначено, що на килим клали вбитого Олега (977 р.), а також князів Володимира (1015 р.), Василька (1097 р.), Андрія Боголюбського (1175 р.) [33, с. 73, 127—128, 251].

У записках арабського мандрівника Ібн-Фадлана (перша половина X ст.) також йдеться про те, що килимами місцевого виготовлення застеляли лави для померлих. Символічно звучить записане у літописі звернення Володимира Мономаха на з'їзді князів 1100 р.: “Да еси пршел й седити с братьєю своєю на едином ковре” [33, с. 264]. Килимам надавали виняткового значення у проведенні святкових ритуалів. Це засвідчують і фольклорні матеріали, зокрема: “Застеляйте столи та все килимами...”.

Різноманітне застосування килимів, зростання попиту сприяло поширенню їх виготовлення, урізноманітненню декорування. Дослідники вважають, що килими часів Київської Русі — місцевого виробництва, їх виготовляли килимовою технікою у кольорові контрастні смуги, розміщували орнаментальні геометричні мотиви. З XV ст. існують відомості про привозні килими зі східних країн. Наприклад, у Львові 1474 р. східні килими продавалися “по золотому за лікоть” [57, с. 5]. У багатьох документах XV ст. (описах панського майна, скаргах, судових актах) збереглися записи про місцеве виготовлення килимів і про майстрів-килимарів. Так, у документах волинської поміщиці М. Голштанської згадуються квіткові килими на чорному, жовтому і білому тлі, подано відомості й про невідомого ткача. Більше письмових документальних матеріалів дійшло до нас із XVII ст. [23, с. 365]. В окремих панських маєтках було по декілька десятків, або й сотні килимів (приклад — описи за 1618 р. коберців Я. Острозького в м. Дубно). Велику збірку килимів мало Львівське братство. Килими виготовляли у спеціалізованих майстернях, мануфактурах. У середині XVII ст. С. Конецьпольський заснував у м. Бродах фабрику для виготовлення килимів, шовкових тканин, макатів. У Львові дорозі килими з металевими, золотими та срібними нитками виробляв М. Корфінський. Діяли килимарські фабрики у Лагодіві, Сохачеві.

У XVII ст. килимарство поширилося на всіх землях України, розвивалося, удосконалювалося у технічному, художньому відношенні. Воно стало предметом торгівлі на експорт. Багато килимів виробляли на Слобожанщині. У документах зафіксовані різні назви килимових виробів: “килим”, “ковер”, “коберець”, “коц”. У старовинних актах, описах церковного майна згадуються килими із різними квітами, пташками, у різнокольорові смуги, з вузькою каймою.

Дослідники вважають, що українські коци — це стрижені килими з довгим одностороннім ворсом. Назви “ковер” і “коберець” вживались як до ворсових, так і безворсових тканин. Маємо підстави вважати, що тканинам з назвою “ковер” у XV—XVII ст. був притаманний квітчастий, рослинний орнамент, а з назвою “килим” — смугастий, геометричний.

Килими ткали переважно з ниток овечої вовни. Часто на основу йшли конопляні або лляні нитки, туго спрядені, зсучені, а на підкання — вовняні. Нитки фарбували натуральними барвниками (з місцевих рослин або мінералів). Купували лише індиго — привозну синю фарбу. Відомі різні рецепти

добування барвників: коричневий колір різних відтінків — із розчинів молоді вільхи; чорний — з відвару вільхової кори, в який додавали залізний купорос; жовтий — з відвару лушпиння цибулі, гречаної полови, горіха; зелений — з ягід крушини, споришу; червоний — із материнки, листя дикої яблуні, червенців — маленьких комах, що жили у корінні диких рослин тощо. Кожен фарбувальник мав власні таємниці отримання тих чи інших відтінків основних кольорів. Барви ниток закріплювали розчинами галуни або квасу. Рослинні барвники давали надзвичайно живописні кольорові акценти.

У церковних описах йдеться про різнокольорові смугасті, проткані квітами килими, “на червоному тлі різнокольорові смуги”, “смуги, впоперек хрести великі, різних кольорів”, ворсовий килим, “пристриганий квітами”, “на жовтому тлі квіти київської роботи”. Характер художньої орнаментально-колеристичної мови килимів XVII ст. засвідчує збережений і датований ворсовий килим 1648 р., виготовлений на килимарській фабриці у Лагодові. На центральній площині зображений кошик з фруктами і квітами; по чотирьох кутах — квіткові галузки, спрямовані до центру кошика; на широкій каймі виткана хвиляста гілка, у вгинах якої квіти, листочки; переважають брунатні, золотисто-жовті тони. У характері орнаменту помітні барокові впливи, однак домінують народні принципи зображення квіткового орнаменту.

Килими з квітковим орнаментом набули особливого поширення на Сумщині, Полтавщині, Київщині, Херсонщині, Волині, Поділлі. Початок поширення квіткового орнаменту в килимах України припадає на середину і другу половину XVI ст. Він розвивався також в інших видах українського народного мистецтва (гаптування, малярство, мініатюри). Барвистий килимовий квітковий орнамент викристалізовувався в чіткі композиційні системи у середині XVII ст. і сягнув вершин художньої досконалості у XVIII ст. Завдяки гребінковій техніці на вертикальних і горизонтальних верстатах можна ткати кожен мотив, елемент окремо, відходити від симетричності, довільно передавати форми і різноколірне зображення, посилити загальний вигляд фантастичного цвітіння на переливних тонах чорного, золотистого, блакитного, сірого тла.

Масово поширилися килими з геометричним орнаментом. Однак чим далі від центральних у західні райони України, тим відчутніше рослинні мотиви набувають геометризованих форм, формується група килимів з рослинно-геометризованим орнаментом.

Період повсюдного виробництва в Україні орнаментальних килимів — XVIII ст. У той час важливими центрами килимарської справи були Харків, Київ, Чернігів, Львів та інші міста. На виняткову увагу заслуговують численні панські килимарські майстерні, фабрики, де використовували кріпаків (Чарторийських у Корці, Потоцьких на Тульчинщині, в маєтках Полуботка на Чернігівщині, у Горохові на Волині, в Ямполі на Поділлі).

У дрібних міських, сільських, монастирських килимових майстернях працювали ремісники, монахи. Килими потрапили й до селянського середовища, урізноманітнилися їх побутове призначення (завішували стіни, вкривали сто-

ли, скрині, ліжка, підлоги, сани), вони стали необхідною частиною віна. У мистецтві килимарства визначилися дві тенденції: народна, що розвивала художні традиції минулого та килими із цікавими відголосками пізнього бароко, рококо та класицизму. Це помітно в художньому вирішенні килимів, призначених для панських палаців, тканих на замовлення козацьких старшин або на експорт. У них чільне місце належить зображенням гербів замовників, картушів, кошиків із натуралістично трактованими квітами, овочами, плодами, важких гірлянд, оплетених стрічками, різними завитками. Подібні килими виробляли у майстерні с. Михайлівка на Сумщині, у дворі полковника Полуботка, де жили “послужник Куницький з жінкою майстринею-килимарницею та дівчат коверних п’ять”. Тут знайдено у 20-х роках XX ст. датований килим із гербом Полуботка [23, с. 356—357]. Ця важлива пам’ятка дає підстави аналізувати художні особливості килимів того часу: матеріал, техніка, орнамент, колорит; килим вовняний; комбіноване ткання, гребінкова та ворсова техніка; на сірому тлі зображено герб, що рельєфно виступає, головний акцент в орнаментальному килимі, який обрамований легкими галузками, попарними розетковими квітками; у чотирьох кутах розміщені складні квіткові галузки, спрямовані до центру; в нижній і верхній частинах килима виткані доцентрично фантастичні птахи з розпущеними крилами; дрібні орнаментальні площини, вільне поле надають килимові легкості, символічної образності.

З датованих килимів XVIII ст. цікаві килими 1734 р. гетьмана Данила Апостола; 1760 р. — з Лівобережної, 1787 р. — з Правобережної України; 1782 р. — з Могильного на Волині та ін.

Для характеристики килимів XVIII ст. велике значення мають датовані килими початку XIX ст., бо вони зберегли принципи орнаменталізації попереднього часу. Це, зокрема, килими 1801 р. із с. Росішки на Черкащині; 1803 і 1806 рр. — з Полтавщини; 1806 р. — з Волині; 1804 р. — з Житомирщини; 1819 р. — з Чернігівщини. Ці датовані килими і ті, що за ознаками належать до XVIII ст., дають змогу визначити художні якості килимового мистецтва.

Переважають килими з рослинним орнаментом, передусім, на Лівобережній і Центральній Україні. Талант народних майстрів спричинився до створення надзвичайного багатства рослинних килимів із численними локальними різновидами. Невипадково у документальних матеріалах цього періоду часто зафіксовані назви “квіткові килими”. Багатство квіткового орнаменту полягає у різних варіантах зображення квітів, їх розміщення, доповнення іншими елементами: листочками, пуп’янками, кружальцями, пташками, своєрідно уподібнених до квітів. Вирізняються килими, в яких великі квіти виткані зі заокругленими різнокольоровими пелюсточками (у рядовому плані). Часто багатопелюсткові, невідомо стилізовані квіти виткані в поперечному розрізі з цікавим кольоровим (позмінно червоним, рожевим, охристим) зображенням пелюсточок, пуп’янків, сердець. Збереглися такі килими з Гадацького, Зіньківського, Лубенського повітів. Округлені, реалістичніше виткані квіти у килимах Пирятинського, Миргородського повітів на Полтавщині.

Форми килимових квітів настільки узагальнені, що в них майже не простежується подібність до троянд, тюльпанів, гвоздик, маків та ін. Кожна квіточка тчеться окремо, дослівно не повторюються їхні форми. Довільне, заокруглене, м'яке обрамування надає зображенню квітів акцентів живості, динамічності. Цікаві варіанти подання квітів у галузках, букетах, деревцях. Інколи квіткові гілки бувають надто укрупнені, з химерними вигинами, а квіти — великих форм. У таких килимах кайма часто широка, зі зображенням по вертикалі в ряд квіткових деревець. З Миргорода зберігся килим зі стилізованим зображенням дерева, обабіч якого виткані птахи, лев і ягнята. Птахи між деревами, квітами часто зображені у килимах XVIII ст.

Оригінальними квітковими композиціями вирізняються полтавські килими. На соковитому світло-зеленому тлі виткані по п'ять квіткових галузок, які ніби зростають від землі — нижньої кайми, гнучко, довільно піднімаються догори, в їхніх вгинах і вигинах барвисто цвітуть квіточки — червоні, білі, блакитні, рожеві, жовті, також пуп'янки, листочки (охоплюють всю площину безкаймового килима). Інколи центральні стеблини ледь помітно перериваються зображеннями дрібніших гілок, квітів. Гребінкова техніка ткання сприяє мерехтливій передачі зеленого тла, на якому бувають квітучі галузки-деревця. Ткання квітів поширене і на чорному, сірому, блакитному тлі.

Типовим явищем у килимах України XVIII ст. стали зображення квіткових деревець, що виростають з основи — круга, ромба, або посаджені у вазони. Часто вазони конусо- або тюльпаноподібної, прямокутної форм. Такі орнаментальні зміни виявлені у київських, вінницьких, передусім, подільських килимах. Наприклад, у датованому черкаському килимі 1801 р. на центральному полі в горизонтальному плані виткані три деревця з великими квітами, що виростають із вазонів прямокутної форми. Килим має широку кайму з хвилястою стрічкою, у вгинах якої — багатопелюсткові квіти. Вони композиційно підтримують монументальне звучання квітів-деревець центральної площини. Отже, у XVIII ст. існувала чітка система орнаменталізації горизонтальних килимів, які набули особливого поширення на Поділлі.

Крім широких по горизонталі, ткали й вузькі килими, часто без кайми, де чітко по вертикалі розміщені один над одним три "дерева життя" з квітами. В основі деревець — круг, ромб або зубчастоподібна фігура, що нагадує коріння, яке вростає у землю. Існують різні варіанти ткання деревець на килимах. Тло килимів з квітковим орнаментом переважно ясно-сіре, жовте, ясно-зелене, блакитне (Лівобережна Україна) або чорне, темно-коричневе (Правобережна Україна). Кольорове тло підсилює живописну тональність рослинних, квіткових килимів.

У килимах України XVIII ст. був поширений геометричний орнамент. Рахункова техніка сприяє переданню чіткої симетричності та лінійної геометризації орнаментальних структур. Найчисленнішу групу утворюють килими з композиціями, де поодинокі орнаментальні мотиви (зубці, клинці, ромби) розташовуються за схемою прямої або косої сітки. Композиції смугастого типу подані у різних варіантах залежно від ширини смуг, їх обрамування, роз-

міщення на полі килима і, головне, заповнення мотивами. Іноді один мотив, наприклад, клинець, заповнює першу смугу, інший, хрестик чи ромб, — другу. Деколи в одній смузі позмінно або доцентрично розташовано кілька геометричних мотивів. Вони чергуються у смугах нез'єднаними рядами або ж тісно перетинаються один з одним.

Геометричні орнаментальні смуги можуть чергуватися одна над одною на певній відстані, залишаючи вільні, неорнаментовані стрічки, кольорове поле врівноважує всю композицію.

Окрему групу створюють килими, поле яких поділене поперечними гладкотканими смугами на ряд прямокутних або квадратних площин, що заповнюються великими поодинокими мотивами і мають відмінне кольорове тло. Високомистецьким твором із геометричним орнаментом вважається волинський килим XVIII ст. (3 × 1,5 м) з поперечно орнаментальними смугами на центральній площині та широкою каймою, заповненою рядом з'єднаних між собою зубчастих ромбів. Орнаментальні смуги центрального поля доцентричного розміщення і різні за шириною. По центральній смузі виткані в ряд три нез'єднаних зубчастих ромби, її обрамовують смуги з рядом плетінки, вічка якої заповнені прямокутними мотивами. Далі до боків протягнуто позмінно по шість смуг із рядами ромбів, есоподібних мотивів, зубців, тюльпаноподібних елементів. Характерно, що орнаментальні смуги розділені вузькими гладкотканими стрічками. Численні варіанти комбінацій гладкотканих і орнаментальних смуг властиві килимам з геометричним орнаментом усіх регіонів України.

Велику групу створюють килими, геометричні мотиви в яких розташовані за схемою прямої або косої клітки, в її полях або на місцях перетину ліній. У таких килимах інколи все поле доповнене однаковими мотивами або ж позмінно повторюються два-три різні мотиви на центральній площині, а інші — на каймі. Збережені пам'ятки засвідчують багатство геометричного орнаменту в килимах із смугастими, сітчастими, центричними композиціями, їх колористичну гармонійність.

У поміщицьких майстернях, мануфактурах XVIII ст. виготовляли гобеленні вироби. Збереглися два гобелени, виготовлені у мануфактурі на Волині. Багатоклірними тонкими вовняними, шовковими нитками зображено сюжетні сцени, герби Олізарів і Четвертинських. За характером стилізації, принципами зображення гербів помітні паралелі з килимами XVII ст., тканих у поміщицьких майстернях, зокрема килимом із гербом Полуботка. Сюжети передані на високому фаховому рівні. Збережені килимові, гобеленні вироби XVIII ст. належать до унікальних пам'яток мистецтва українського народу.

У XIX ст. виготовлення килимів набуло масового поширення, їх ткали міські й сільські ремісники у домашніх умовах, організованих майстернях, на фабриках. Славилися традиційні центри килимарства Лівобережжя, Наддніпрянщини, Східного та Західного Поділля, Волині. Все більше килимів стали виготовляти на Прикарпатті, Буковині, Закарпатті, півдні України. Так, у середині XIX ст. у Харкові щороку ткали до 25 тис. килимів та інших

візерункових тканин [20, с. 66]. Килимові фабрики працювали у селах Мар'їне Богодухівського повіту, Микитівка Охтирського повіту, Могриця, Юнаківка, Хотінь Сумського повіту та ін.

Користувалися попитом ворсові стрижені коци (геометричні, геометризвано-рослинні й тематичні) з Київщини, Полтавщини, Харківщини. На початку XIX ст. у Харкові щорічно виробляли на внутрішній ринок та експорт близько 26 тис. коців. Цікаво, що у західних областях України ворсових вузликів коців не ткали (лише у 60-х роках XX ст. у Глинянах і Косові виготовляли ворсові тематичні килими). Однак у народі коцами називали вовняну однотонну або картату тканину на зразок ліжників. На виняткову увагу заслуговують бойківські заснівчасті коци, подібні до європейських пледів. У них в основі й поробку білі, чорні смуги, обрамовані вузенькими стрічками.

Крім коців, народні майстри виготовляли безворсові килимові вироби. На початку XIX ст. збільшилася кількість майстерень і фабрик, передусім, на Лівобережній Україні (Полтавщина). Килими ткали, зокрема, у сільських майстернях у Гринському Кременецького повіту, Драбовому, Келеберді Золотоносського повіту, Решетилівці, Новосілках Полтавського повіту, Слобідці Роменського повіту та ін. На багатьох сукняних фабриках створювали килимові цехи, наприклад, на мануфактурі князя Юсупова в Прилуцькому повіті, у м. Шполі на Черкащині, у селах Саврань і Байбузівка на Поділлі. На півдні України килимарство було поширене у Катеринославській, Херсонській губерніях, там, де жили молдовани, болгары, греки. Виділялися окремі осередки в Ямпільському і Балтовському повітах, а на Тернопільщині — Збараж, Золочці, Вікно і Товсте. У с. Глиняни на Львівщині 1894 р. почало виготовляти килими організоване ткацьке товариство, а в м. Атаки на Буковині відкрилася килимарська школа. На основі давніх осередків 1905 р. були створені килимарські майстерні у закарпатських селах Ганичі Тячівського повіту й Аданово Іршавського повіту. У 1913 р. на виставці у Львові експонувались килими, з майстерень Косова, Глинян, Чорткова, Тернополя, Збаража, Жидачева тощо.

Збільшення кількості виготовлення килимів у організованих майстернях, фабриках, переважно не дуже вдалі художні вподобання замовників та інші фактори призводили до зниження мистецької якості килимів. До того ж, замість міцних лляних, конопляних ниток на основу килимів стали використовувати м'якші, крихкіші бавовняні нитки. З другої половини XIX ст. природні барвники почали замінювати аніліновими фарбами. На Поділлі, у західних областях поширилися горизонтальні ткацькі верстати. Рідше виготовляли трудомісткіші, ворсові килими.

Наприкінці XIX — на початку XX ст. в усій Україні здійснювалися певні заходи стосовно збереження традиційного килимарського мистецтва та його подальшого розвитку. Важлива роль належала музеям, любителям-меценатам. Наприклад, Полтавське земство сприяло збуту килимової продукції, збирало високохудожні зразки полтавських килимів, організувало навчальні майстерні. Київське земство приділяло увагу килимарству Таращанського та Липовецького повітів. На Тернопільщині 1886 р. у с. Вікно В. Федорович

організував килимарську школу та майстерню. Тут намагались відродити традиції геометрично-рослинного орнаменту, колориту. Ткацька килимарська школа була організована 1894 р. у с. Глиняни на Львівщині, яку в 20-х роках XX ст. реорганізували на килимарську фабрику.

Художниця О. Прибильська сприяла організації і навчанню майстрів-килимарів у с. Скопці на Київщині. У 1905 р. Б. Ханенко організував у с. Оленівці Васильківського повіту навчальну майстерню, де мистецтво килимарства опановували впродовж двох років. Ці й інші організаційні заходи були спрямовані на розвиток художніх традицій, досягнень килимарського мистецтва України XVIII ст. Збережені пам'ятки XIX — початку XX ст. дають змогу глибше усвідомити художні особливості цього важливого виду народної культури.

У розмаїтті художньо-технічних засобів українських килимів домінуюча роль належала багатству орнаменталізації. За змістом орнаментальних мотивів виділяють килими рослинні та геометричні. Характерно, що ці групи килимів, поширені майже на всій території України, крім західних районів, переважали за кількістю виготовлення в окремих осередках і були типовим художнім явищем. Наприклад, народні майстри Слобожанщини й Правобережжя ткали рослинні геометричні килими, але перевагу надавали рослинному орнаменту. Впродовж віків викристалізувалась високохудожня система орнаментування килимів улюбленими рослинно-квітковими мотивами. Рослинні килими були популярні на півдні України і в районах Східного, менше — Західного Поділля. Геометризвано-рослинний орнамент притаманний килимам Волині. Чітко окреслений геометричний орнамент домінує в килимах Західного Поділля, Галичини та Закарпаття. Кожен із килимарських осередків має локальні, специфічні риси, які сформувались у давні часи, але дещо змінились у XIX — на початку XX ст.

У рослинних килимах Лівобережжя характерним стало зменшення центрального поля килима за величиною і, навпаки, збільшення за шириною (інколи до 40 см кайми). Рослинні мотиви центрального поля розташовані у чіткішому, симетричному рядовому або шахматному плані. Тло килима ткали одним із кольорів: сірим, темно-коричневим, золотисто-жовтим, світло-блакитним, чорним, темно-коричневим та ін. На ньому ніжними переливами виділялися квіти, квіткові галузки, деревця, листя, качечки, пуп'янки, виткані у різнокольоровій гамі тонального та контрастного поєднання. Барвисті відтінки кольорових ниток гармонійно узгоджені, створюють враження мерехтливості. Широка кайма, обрамовуючи буйне цвітіння центральних площин, вносить чіткість, певну організаційність. У рослинній орнаменталізації переважають хвиляста гірлянда з квітами, ряди нез'єднаних квітів, рідше — геометризваних елементів, мотивів. За кольором тла кайма часто світліша від центрального поля, а її мотиви виткані такими кольоровими нитками, які використані для мотивів, що заповнюють весь фон. Композиція розрахована на те, щоб звеселити кольорові акценти килима, посилити враження барвистого квітково-рослинного цвітіння, фантастичності, краси рукотворного мистецтва.

Килими зі Золотоніського, Кременчуцького повітів характерні стилізовано-геометричним зображенням квітів, рослин. На Чернігівщині відчутне прагнення народних майстрів реалістичніше передати рослинні мотиви. У килимах правобережної Київщини переважала манера здрібнілішого зображення квіткових галузок, загострення контурів квітів, листочків, пуп'янків. Однак їх нерідко збирали у великі квіткові галузки-деревця, дещо густіше розгалужені й витягнені по горизонталі. На центральному полі килима часто розміщено лише дві таких квіткових галузки. Кайма у таких килимах широка: одно-, дво-, а то й трирядова з різними мотивами.

Домінуючий колір основного поля — чорно-коричневий. Подібно до київських, виготовляли килими з рослинно-стилізованим орнаментом у районах Південно-Східної Волині. Цікаві зразки з мотивами “на дубовий лист”, “калини” збереглися з Житомирського повіту. У них сильними декоративними акцентами звучить поле: вишневе, біле, чорне, а кайма — три- або п'ятирядова. Ці килими зберегли архаїчні пласти орнаментальної мови. В їх геометризованих формах передані зображення “дерева життя”, антропоморфні мотиви. У Північно-Східній Волині відбувалися цікаві процеси стилізації мотивів, перехід до виготовлення килимів з геометричним орнаментом. Відомі волинські восьмикутні розетки-зірки, в яких кожна пелюсточка виткана іншим кольором зі зубчастим обрамуванням, а також мотиви — ромби, “на козака”, “на круги” тощо. Virізнюються волинські килими з білим або вишневим тлом, на якому в рядовому плані виткані квіти-розетки (червоними, зеленими, фіолетовими, рожевими нитками). Волинські рослинно-геометризовані килими — оригінальне художнє явище, яке розкривало цікаві питання геометризації рослинних мотивів, аспекти монументальності звучання окремих геометризованих орнаментальних комплексів.

Важливим осередком українського килимарства XIX — початку XX ст. було Поділля. Тут розвивалися давні художні традиції килимів і з рослинним, і з геометричним орнаментом. Переважали “рослинні” килими. Геніальність килимарниць Поділля виявилась у надзвичайному хисті компоувати різновидні мотиви у чіткі орнаментальні композиції. Характерно, що саме на Поділлі у килимах багатогранно зображені композиції смугастого типу. Існують різні варіанти внутрішньої орнаментальної будови смуг та їхнього розташування на полі. Викликають інтереси килими, в яких соковиті, барвисті червоні, жовті, коричневі й інші гладкоткані п'ятирядові смуги послідовно чергуються з орнаментальними, де виткані ряди ромбів, хрестів, розеток, клинців. Це кольорово-дзвінкі килими, в них ніби перекладені найрізноманітніші відтінки популярних червоного, білого, вишневого, жовтого, чорного кольорів. Такі килими переважно безкаймові.

Типова група смугастих композицій — килими, в яких чергуються смуги з витканими у горизонтальному плані мотивами “дерева життя” і смуги з рядами ромбів. Цікаві варіанти смугастих композицій з каймою. На центральних площинах таких килимів вужчі орнаментальні смуги розділяють великі на три або чотири площини, де розміщені розетки — квіти, ромби. На каймі

часто виткані оригінальні січені листочки. У цих килимах переважають жовто-блакитні, охристі кольорові акценти. Вершин художньої досконалості досягли подільські горизонтальні килими з деревом життя і рядами вазонів. Класичні килими такого типу виготовлялися в Ольгопільському, Балтському, Крижопільському повітах, у м. Ямполі, Бершаді та ін. Це великі за розмірами килими (6—8 м). На центральній площині переважно чорного кольору виткані в ряд п'ять чи сім вазонів (часто прямокутної форми). З них виростають галузки квітового характеру або одностовбурні деревця. Квіти розміщені як на верхівках галузок, дерев, так і при вазонах між галузками. Часто між вазонами в асиметричному плані розкидані колоски, квіти, дати та ін. Такі килими мають широку кайму з ламаною або хвилястою лінією, у вигинах якої розміщені окремі елементи композиції горизонтального поля або ж виткані в ряд птахи, люди, навіть цілі жанрові сцени. Орнаментальні квіткові мотиви подільських килимів сповнені глибокого символічного змісту. Часто галузки трансформовані у деревця, що виростають із землі, цвітуть на землі та зростають у піднебесся. На чорному полі контрастніше виділяється тридільна система зображення вазонів у насичених червоних, білих, фіолетових, синіх кольорах.

Величаво звучить типовий горизонтальний подільський килим, датований 1872 р. На чорному полі виткані п'ять вазонів. З них виростають по п'ять — вісім галузок із фантастичними квітами, пшеничними колосками. У кожному вазоні інші квіти: в одних тюльпаноподібні, в інших — зі заокругленими пелюстками, або з ланцетоподібними. Існують розбіжності у зображенні колосків. Вони світло-жовті й розташовані так, щоб підпорядкуватись до основного, — передання цвітіння квітів різними відтінками червоного, синього, білого, фіолетового й інших кольорів. На каймі — ряд великих, густо розташованих червоних п'ятипелюсткових квітів зі зеленими листочками. Кайма — сильний акорд барвистої, соковитої гама килима — надає йому загального вигляду килима-квітки.

У районах Західного Поділля образно виділяються рослинні килими (Збаражчина): квітучі дерева, вазони з квітами, стрункі галузки у горщиках, розміщені по три в ряд по горизонталі та вертикалі. Поле — суцільне, однотонне (червоний, малиновий, вишневий кольори). Кайма переважно відділена від центру вузькою стрічкою, і на ній зображена пряма, хвиляста або ламана квітова галузка. Типове розташування рослинних мотивів за вертикальною схемою. У таких килимах композиція зорієнтована за поздовжньою віссю. Уряд по вертикалі, одне над одним, виткані квіткові деревця в глечиках. Обабіч їх симетрично розміщені видовжені хвилясті галузки з густими листочками, квіточками. Трапляються різні варіанти розташування квіткових галузок рядами по вертикалі. Розмаїття квіткових килимів створюють різні варіанти доцентричних композицій. У них квіткові галузки, часто стилізовані грона винограду, розміщені рядами і своїми верхівками спрямовані з верхньої та нижньої сторони килима до центру.

Наприкінці XIX — на початку XX ст. були поширені килими з одним або двома квітковими віночками на центральній площині. Характерні для Збаражчини килими з великими кольоровими трояндами. Тло килимів з доцентричним квітково-рослинним орнаментом буває синього, вишневого, чорного кольорів, їх функціональне призначення — застелення столів, диванів. Високий фаховий рівень притаманний килимам, в яких гармонійно поєднані рослини та геометричні мотиви, різні варіанти шахового та рядового розташування таких мотивів, як “дубові листочки”, “яблука”, “віконця”. Народні майстри Поділля розробили високохудожні композиції килимів із геометричним, геометризвано-рослинним орнаментом.

Оригінальні осередки килимового мистецтва — подільські центри Токи, Товсте, Вікно та ін. Великою популярністю користувалися килими, виткані у майстерні Федоровича у Вікні. Тут розробляли різні варіанти композицій із вазонами, деревцями, заокругленими плодами, подібними до яблук, ромбами з гачками. Дещо змінювали поле: крім чорного, вишневого, виготовляли килими з сіруватим, коричневим, синім, білявим та іншим тлом.

Численні збережені зразки килимів з усіх районів Поділля дають змогу усвідомити досягнення народних майстрів у розвитку килимового мистецтва, простежити еволюцію орнаментальних схем, з’ясувати питання взаємозв’язків і взаємовпливів з килимовим мистецтвом сусідніх районів, зокрема Буковини, Молдови.

Чіткість орнаментально-композиційної побудови характерна килимам Буковини. Вони відмінні від килимів інших районів. Тут було поширене виготовлення невеликих за розмірами настінних килимів, оббиванців, так званих скорців. У них переважно суцільне чорне поле, на якому виткані багатоколірні зелені, рожеві, білі вазони, гільця, “дерева життя”, їм підпорядковані менші геометричні мотиви, качечки тощо. Композиційна будова буковинських килимових виробів із рослинним орнаментом близька до подільських, але за кольором вона контрастніша, навіть перенасичена.

На Буковині були популярними килими з геометричним орнаментом. Прямокутні, ромбові мотиви, клинці, зубці, круги у сонячній, барвистій гамі розташовані у чітких композиційних схемах. Цікаві килими зі смугастим типом композиції. Окрему групу створюють настінні килими-“коверці”, поле яких поділене вузькими стрічками на прямокутні або квадратні ділянки, котрі різняться і полем, і мотивами. Такі килими видовженої форми ткали у Кельменецькому районі. У них ритмічно чергуються великі (на всю ширину килима) мотиви і дрібні, розміщені рядами. Найулюбленіші мотиви орнаменту: зубчасті ромби та восьмикутні розетки, їх площини й обрамування густо заповнені зубчастими багатоколірними стрічками.

Високий художньо-технічний рівень притаманний буковинським килимам, де орнамент розміщений за схемою косої сітки. У віконцях сітки — хрести, ромби або розети (звідси і назви килимів: “хрещатий”, “зіркатий”, “на вічка”). У таких килимах гармонійно поєднані чорні, червоні, оранжеві, білі, жовті кольори.

Численну групу утворюють килими, в яких орнаментальні смуги побудовані за схемою закритого ряду. В них вся площина поділяється на непарну кількість смуг (три — п’ять і більше). Середня частина килима — найширша смуга — різниться від бічних, обрамованих крупнішим орнаментом і кольором. У її центрі витканий один мотив (ромб чи розетка) або два, поєднані між собою. З двох боків основного мотиву розміщуються у зустрічному чи протилежному плані менші й часто зубці його завершують. Така смуга — основний акцент, обабіч неї по горизонталі будуються вужчі орнаментальні смуги, їй підпорядковані, розділені гладкотканими стрічками. Кольорова гама барвиста, соковита, сонячна. Така система побудови орнаменту та кольорового вирішення характерна для геометричних килимів Івано-Франківської області, окремих районів Карпат і Закарпаття. Килими з багатоколірними смугами такого типу відомі під назвами: “гуцул”, “кучері”, “граничний”, “скрипка”. Подібні килими з домінуючими мотивами (“кучерями”, ромбами, зубцями, клинцями) побутували наприкінці XIX — на початку XX ст. на території Львівської, Тернопільської, Закарпатської областей. Оригінальне локальне явище — геометричний орнамент у килимах, що ткались у с. Глиняни на Львівщині. Тут сформувались два основних типи композицій смугастих поліхромних килимів. В одних орнаментальні смуги з рядами ромбів із східчастими і зубчастими контурами, розташовані по горизонталі; в інших — ламані смуги витягнені на всій площині килима по вертикалі. Вони густо розміщені й переливаються відтінками теплих тонів золотисто-кремових, оранжевих, ясно-брунатних. Їм підпорядковані жовті, зелені, білі нитки. Все продумано так, щоб від світлого центру, мов від сонця, веселкою переливались промені, розходились до країв. Такий тип килима отримав назву “сонце”. У межах названих композиційних схем побудови геометричних килимів існують численні варіанти доповнень, відхилень.

Закарпатські килими засвідчують давні традиції килимарства, зокрема, у таких осередках, як Ганичі, Арданове, Велике Поле Іршавського району [19, с. 128]. У геометричних килимах ромбовидні фігури, трикутники, гачки часто витягнені, загострені, розташовані у системі смугастого рядового повторення. Цікаві композиції закарпатських килимів, де геометричні мотиви скомпоновані з рослинними, передусім, квітковими. На чорному полі контрастно виступають рожевий, ясно-вишневий, яскраво-виявлені кольори.

Окрему групу становлять поширені у карпатському регіоні килими з орнаментальними смугами, розміщеними як вертикально, так і горизонтально. Орнаментальні мотиви часто групуються у зубчасті або хвилясті смуги. При симетричному зустрічному розташуванні вони формують ромбові розводи, складні геометричні фігури. Орнамент таких композицій поширений у ліжниках, джергах, покрівцях [39, с. 191—195].

Різними варіантами орнаментування характеризуються ліжники Гуцульщини, джерги Закарпаття, покрівці Бойківщини. Вони в кольоровому вирішенні зазнали послідовної еволюції від чорно-білих, сіруватих, коричневих відтінків до поліхромії з яскравими червоними, зеленими, рожевими акцентами.

Бойківські покрівці вирізняються чорно-білими поперечними смугами, а гуцульські — яскравими червоними, білими, зеленими ромбами, зубцями.

Присідки, невеличкі ліжникові килимки, якими накривали коней під сідлатарниці, гуцули ткали у поперечні чорно-білі смуги, подібно до бойківських покрівців. Різниця полягає у тому, що гуцульські ліжники мають довгий двосторонній ворс, а бойківські — безворсові, густоткані з грубонарядених вовняних ниток.

Ткання килимових і ліжникових виробів Карпатського регіону рахунковою технікою на горизонтальних верстатах позначається на симетричності орнаментально-композиційної будови килимів (чіткість, геометричність ліній), а ткання гребінковою технікою дає змогу заокруглювати контури мотивів, довільно розміщувати їх по всьому полі килима. У перших переважають геометричні засади творення художньої образності, у других — живописно-малювальні. Це важливі фактори килимарського мистецтва.

Народні майстри розробили численні варіанти виготовлення килимів — високохудожніх творів, де відбилася висока культура технічного, орнаментально-композиційного, колористичного вирішення. Килими України XIX — початку XX ст. створили яскраву сторінку народної культури.

Багатючі художні традиції килимового мистецтва попередніх століть — це життєдайне джерело його подальшого розвитку. Виготовлення килимів усе більше зосереджувалося у сільських осередках. Поширення тканин вітчизняного і зарубіжного промислового виробництва зменшило кількість килимів ручного ткання. Перша світова війна призвела до занепаду промислів, зокрема килимарських. Не вистачало сировини, барвників, обладнання.

У 20-х роках XX ст. виробництво килимів поступово відновилося у традиційних центрах на Полтавщині, Київщині, Поділлі. Спочатку були організовані художні майстерні, художньо-інструкторські школи, де готувалися кадри для килимових промислів, виготовлялись килими на основі давніх традиційних зразків та розроблялися нові орнаментальні килимові композиції. Килимові артілі й майстерні розпочали роботу в Решетилівці, Нових Санжарах, Великих Будинях, Опішні на Полтавщині, Дігтярях на Чернігівщині, у Клембівці на Поділлі. В кооперативно-промислових артілях у цей період працювали відомі народні майстри, художники-професіонали, інструктори, технологи. Основною формою виробництва стало надомництво. В окремих селах, де майстрині ткали килими на замовлення артілей, існували роздавальні пункти, які забезпечували ткацькими матеріалами, приймали від них готові вироби, надавали консультації тощо. Висока фаховість, добротність технічного виконання, якість сировини спричинились до популярності тодішніх килимів не лише в Україні, а й за її межами. Значну кількість килимових виробів експортували до Америки, Німеччини, Чехословаччини та інших країн. Ці килими, переважно рослинного орнаменту, створені на основі глибокого осмислення композиційних принципів, орнаментальних форм і колористичних особливостей, характерних для окремих осередків Полтавщини, Київщини, Поділля.

У 30-х роках XX ст. килими як вид народного мистецтва посіло одне з чільних місць. У 1936 р. відбулися виставки українських килимів у Києві, Москві, Ленінграді (тепер Санкт-Петербург). Найбільшим успіхом користувались килими з цікавими, неповторними композиціями П. Власенко з Києва, Т. Кисіль, О. Балун з с. Дігтярів, М. Шур, П. Іванець із с. Скопці, Т. Кононенко з с. Диканьки та ін. [19, с. 30—31]. Найхарактерніша ознака квіткових килимів 30-х років XX ст. — композиційна будова (центральне поле — сіре, жовтаве, чорне, коричневе і широка кайма іншого кольору). Окрему групу становлять килими, в яких кайма і центральне поле мають спільне тло, а розділяються вузькою стрічкою або вільним, не орнаментованим тлом. Центральне поле заповнене прямими горизонтальними та вертикальними рядами або в сітчастому чи шаховому плані стилізованими рослинними мотивами, птахами, качечками. Переважно за цими схемами килимарниці, художниці розробляли безліч варіантів рослинних композицій.

У 40—50-х роках XX ст. відновилося виготовлення килимів у деяких артілях західних областей України, зокрема, в Косові (Івано-Франківська область), Глинянах (Львівська область), Ганичі (Закарпатська область), Атаки (Чернівецька область). Окрім цього, були організовані нові килимарські осередки у Чернівцях, Садгорі, Кіцмані Чернівецької області, в с. Іршава, с. Богдан, с. Новоселиця на Закарпатті, а також у Кутах, Коломиї, Заболотові, Яблунові Івано-Франківської області. Збільшенню кількості килимових виробів сприяло розширення мережі підприємств і проведення технічного переобладнання, зокрема заміни ручної трудомісткої праці механізованою.

У Білій Церкві 1961 р. відкрито фабрику, де килимову пряжу фарбували в різні кольори, відтінки, хоча заміна рослинних, природних барвників хімічними негативно позначилася на якості килимів.

Поступово зміцнювалася матеріально-технічна база підприємств, удосконалювалася їх структура. Килимарські артілі були реорганізовані у фабрики та великі художньо-промислові об'єднання. Основні з них — Решетилівська фабрика художніх виробів (Полтавська область), Дігтярівська фабрика художніх виробів (Чернігівська область), Косівське виробничо-художнє об'єднання "Гуцульщина", Косівський художньо-виробничий комбінат Художнього фонду України, Коломийська фабрика художніх виробів (Івано-Франківська область), Глинянська фабрика художніх виробів (Львівська область), Хотинська фабрика художніх виробів (Чернівецька область) та ін. Основне виробництво килимів зосереджувалося у давніх центрах народного килимового мистецтва всіх областей республіки.

Провідним центром художнього килимарства України була Решетилівська фабрика художніх виробів. Важливу роботу, спрямовану на розвиток традиційного полтавського килимарства проводив А. Товстуха. У Решетилівській фабриці виготовляли орнаментальні квіткові й сюжетно-тематичні килими, шпалери, що здобули всенародне визнання і славу. В розробленні новаторських напрямів розвитку художніх традицій полтавських килимів вагомий внесок зробили заслужені майстри народної творчості України Н. Бабенко,

художники Т. Миндричан, О. Машкевич, П. Коротич, майстри О. Василенко, Л. Циганська, К. Люта, Г. Бондарець, М. Михайло та ін. Провідні ткалі фабрики виконували шпалери за ескізами художників Києва, Москви, Санкт-Петербурга.

На Опішнянській фабриці художніх виробів традиційні композиції оригінально створював художник Г. Гринь.

Вирізнялися квіткові килими ще одного важливого осередку — Дігтярівської фабрики художніх виробів. Порівняно з решетилівськими, у дігтярівських килимах квіткові мотиви зображені узагальненіше, контрастніше виділяються на чорному, темно-синьому, бордовому або вишневому полі. Розроблено багато варіантів композицій із різним розташуванням квіткових галузок на центральному полі та каймі (вряд, довільно або в шаховому порядку).

На основі традицій килимового мистецтва Чернігівщини успішно працювали Г. Денисенко, Н. Бережна, В. Семенченко, А. Хоменко, А. Ломака, Н. Ляшенко, Н. Грецька, В. Кравченко, Г. Микитенко, В. Полтко, Г. Чепіль та ін. Вони — автори численних високомистецьких килимів з рослинно-квітковим орнаментом. Килими Дігтярівської фабрики відзначались на численних вітчизняних і міжнародних виставках (зокрема, в Токіо, Дрездені, Лос-Анжелосі).

Квіткові килими Решетилівського та Дігтярівського осередків — важливе явище українського народного декоративного мистецтва.

Геометрична орнаментация характерна для килимів, що виготовляли у Львівській, Івано-Франківській областях. Незважаючи на численні композиційні різновиди вирізняються дві найтипівіші схеми геометричних мотивів: у ритмічно змінних смугах, розділених гладкотканними вузькими стрічками, і на суцільному тлі — у рядовому або сітчастому плані. Особливо поширилися килими “гуцул”, “сонце”, які ткали у 50—60-х роках ХХ ст. в Косові та Глинянах [46, с. 143]. Для перших характерна основна риса — поділ поля на три — п’ять — сім поперечних смуг, геометричні мотиви, колір яких повторюється у задуманому ритмі.

У килимах “сонце” використана вертикальна система зустрічних і з’єднаних між собою зубчастих ромбовидних фігур з тональним переходом від світлих золотавих до темніших відтінків при вертикальних краях.

У 70—80-х роках ХХ ст. високохудожні зразки килимів із поперечно-смугастим розташуванням ромбів, розеток розробив художник В. Карась [38, с. 38].

Вагомий внесок у розвиток нових геометричних візерунків гуцульських килимів у насиченому жовтаво-гарячому звучанні та з різними варіантами контрасту (чорно-білі акценти) зробили С. Повшук, брати Іван та Юрій Бовичі, М. Ганущак, І. Гушко, М. Балагурак, М. Дзюбей, В. Процюк, О. Ключик та ін.

Творча група виробничо-художнього об’єднання “Гуцульщина” на чолі з художницею О. Василович (М. Дзюбей, Г. Гулей, М. Боєчко, Л. Ферман-Березовська, М. Балагурак) були нагороджені орденами за нові творчі розробки орнаментальних композицій.

Унікальні килими за кольором і орнаментациєю виготовляли провідні майстри Косівського художньо-виробничого комбінату Художнього фонду України Й. Джуранюк, О. Червінко, Е. Майданюк, Х. Гавриш, П. Павлюк, П. Бондаренко. Найбільшою популярністю користуються килими “Чорнобривці”. У них домінуючі мотиви (ромби, трикутники) розміщені позмінно у ширших і вужчих поперечних смугах. Особливої привабливості їм надають переливи теплих барв — оранжевих, жовтих, теракотових, коричневих, білих і сірих.

Високохудожні композиції килимів розробили художники Коломийської фабрики художніх виробів І. Гулик та О. Лоріна. Вони зосередили пошуки на компонованні мотивів на спільному полі килима та тридільному розміщенні основних орнаментальних площин із різним тлом. Вдало підібрані теплі коричневі, охристо-золотаві, зелені, теракотові, сірі та білі тони. Вони гармонійно узгоджені, образно виділяють основні й доповнюючі орнаментальні мотиви.

Оригінальні килими, доріжки з геометричним і стилізовано-рослинним орнаментом виготовляли на Тячівській, Рахівській фабриках художніх виробів, а також у с. Новоселиця Тячівського району. Своєрідну килимарську школу Закарпаття створив заслужений майстер народної творчості Г. Візичканич із с. Ганичі (килимки, доріжки, накидки та ін.). У 1967 р. йому присвоєно почесне звання заслуженого майстра народної творчості України.

Творчо працювали над збереженням традицій закарпатського килимарства ткачі Рахівської фабрики художніх виробів В. Волощук, Н. Кузьма, О. Орищук та ін.

Характерно, що у 70–80-х роках ХХ ст. килимарство у домашніх умовах (для власних потреб і на замовлення) бурхливо розвивалося на території Українських Карпат. Особливо популярним і перспективним стало виробництво ліжників, “коверців”. Найпоширеніші візерунки: вічкаті, криві, дубового листя, підківкові, шахові, книгинькові та ін. Ці народні назви залежать від домінуючих мотивів — вічок, зубців, кривуль тощо. Ткали ліжники чорнобілі та яскраві, багатоклірні. Пізніше визначилася тенденція збереження великого вільного поля, на якому рідко, в рядовому і шаховому порядку розташовані мотиви, обрамовані каймою. Своєрідна, оригінальна творчість відомого художника М. Біласа у виробленні нових напрямів розвитку ліжникарства. Він перший зумів наділити м’які, пухнасті вироби живописно-образними художніми акцентами. Його композиції “Ватра”, “Царинка” стали зразком для пошуків народним ткалям, що працювали і вдома, і в системі підприємства народних художніх промислів.

Цікаві композиції ліжників монументального характеру розробили художники Л. Жоголь (м. Київ), О. Сатурська, Н. Дзюбей, І. Чумак (м. Львів), Й. Джуранюк (м. Косів), майстри Г. Вінтоняк (м. Коломия), Г. Візичканич (с. Ганичі Тячівського району).

Ліжникарство Карпатського регіону має локальні відмінності. На виняткову увагу заслуговують гуцульські ліжники. Їх виготовляли на Косівському художньо-виробничому комбінаті (провідні творчі майстри П. Шкрібляк-Хім’як,

А. Копанюк), у радгоспі “Брустурівський” (Г. Типофійчук, Г. Баборах), на Путивлівській міжколгоспній фабриці з переробки вовни (П. Том’як, Г. Захарюк, Г. Довбуш, Л. Скидак, Г. Тимош). Ткали ліжники і в окремих селах, присілках.

Визначались провідні осередки — школи ліжникарства, зокрема села Яворів (В. Шкрібляк, Г. Шкрібляк, Е. Шкрібляк, В. Калинич, Н. Корпанюк, В. Корпанюк, П. Бучук), Верхній Ясенів (М. Шкрібляк, Г. Шкрібляк, В. Чорнобуряк), Космач (О. Сіреджук, К. Никорах, Я. Слюсарчук), Лазенщина (М. Вінтоняк, М. Теміцька) та ін.

Візерунчасті джерги виготовляли на Закарпатському художньо-виробничому комбінаті Художнього фонду України. Надомниці працювали у селах Кваси, Богданівка, Ясіня Рахівського району. Широкого розповсюдження набуло ткацтво ліжників у селах Ганичі, Діброва, Нересниця, Новоселиця, Дубове Тячівського району, Буковець, Річка, Лісковець, Вучкове Міжгірського району, Горінчове, Нижній Бистрий Хустського району, Великий Раковець Іршавського району та ін. На Закарпатті переважно ткали багатоколірні, поперечно-смугасті й візерунчасті ліжники. Часто стилізовані квіткові галузки розташовані рядами, обрамовані вузькими та ширшими стрічками. Такі мотиви, як зубці-кривулі, клинці-скосики, розетки у закарпатських ліжниках образно виділяються фіолетовими, вишневими, рожевими, охристими, червоними нитками на білому або світло-сірому тлі.

Поперечно-смугасті ліжники — покрівці, наліжники, джерги виготовлялися, передусім, у Турківському, Сколівському районах Львівської області, Рожнятівському та Долинському районах Івано-Франківської області. Народні ткали відшукували різні темпи повторень чорно-білих, сірих смуг, їх обрамування, розділення рожевими, червоними пасочками. На основі вивчення орнаменту гуцульських ліжників ткали в селах Либохора, Тухля, Орява (Сколівського району), Перегінське, Лецівка, Ясень (Рожнятівського району) розпочали виготовляти і візерунчасті ліжники. Були розроблені нові композиції на ґрунті художніх традицій поперечно-смугастих ліжників Бойківщини.

Ліжникарство Карпатського регіону — перспективний вид мистецтва, який отримав визнання в Україні та за кордоном.

Зауважимо також складний, поліфункціональний вид ткацького мистецтва — виготовлення гобеленів. Український гобелен розвивався на основі національних художніх традицій, у руслі загальноєвропейських мистецьких тенденцій. Це засвідчують збережені пам’ятки XVII—XVIII ст. Зокрема, відомі гобелени, виткані у Горохові на Волині та в мануфактурах Лівобережної України. У них відображено художні риси традиційного народного килимарства: кольорова гама, квітково-рослинні мотиви, сюжетна тематика.

Джерела вітчизняного гобеленового мистецтва сягають 20-х років XX ст. і пов’язані з іменем художника С. Колоса. Група художників, очолена ним, розробила в текстильному відділенні Київського художнього інституту зразки експериментальних гобеленів. Цікаві композиції підготували художники М. Деревус, В. Касіян, М. Бойчук, А. Петрицький, І. Падалка, Д. Шавикін,

М. Рокицький та ін. Крапці народні килимарниці виготовляли гобелени за ескізами художників П. Власенко, Н. Вовк, Я. Демченко, М. Щур. Творча взаємодія художників-професіоналів і досвідчених народних килимарниць позначилась на характері сюжетних тематичних зображень, їх структурно-пластичній виразності, взаємодії з традиційним килимовим мистецтвом, лубком, станковим живописом. Однак у гобеленовому мистецтві 30-х років XX ст. все більше спостерігається тенденція до механічного застосування художніх засобів станкового живопису; гобелени створювали за мотивами плакатів, станкових полотен. Ці процеси негативно позначались на гобеленах 40—50-х років XX ст.

У 60-х роках XX ст. радикально змінилася структурна, пластично-образна мова цього виду мистецтва. Поширилось виготовлення гобеленів, близьких до народних орнаментальних тканин, з дуже цікавим кольоровим пластичним вирішенням. Цьому сприяло урізноманітнення технік виконання: введення ажурного плетіння, аплікації, вишивки, в’язання шнурків. Часто в одному виробі використовувався і льон, і коноплі, і шкіра, і металеві нитки, і синтетичні волокна. Поступово склалися два основні види гобеленів: декоративний і монументально-декоративний. У кожного з них — свої параметри, специфіка художньої виразності.

У 70—80-х роках XX ст. було зроблено своєрідне відкриття — *гобелен малих форм* [26, с. 16].

У мистецтві монументально-декоративного гобелена плідно працювали художники І. та М. Литовченки, С. Кириченко, Д. Шавикін, М. Деревус, Г. Падалка, М. Рокицький, В. Касіян, Л. Жоголь, С. Джус, З. Медвецька, М. Токар, М. Білас, Є. Фраценко, Я. Джуранюк та ін. Ще в 1960 р. І. і М. Литовченки виготовили оригінальний гобелен “Т. Г. Шевченко” [19, с. 150]. Ця перша робота стала початком творчого злету молодих художників. Над новими композиціями цікаво працювали викладачі та випускники Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Є. Арофікін, І. Боднар, М. Токар, Є. Фаценко, Ю. Синдаков, О. Мінько, Л. Пушкаш, Н. Павук, чернівецькі художники О. Сідак, З. Давиденко, В. Нікуліна, херсонські художники О. Прокопенко, Б. Шнейдер, М. Шнейдер-Сенюк.

Неповторною творчою індивідуальністю позначені декоративні гобелени 70-х років XX ст. художників І. та М. Литовченків, Н. Павук, О. Крип’якевич, С. Шабатура, В. Федько, О. Прокопенко, Г. Герц, І. Винницька, М. Базак, Н. Дяченко-Забашта, О. Роботицька. У декоративних гобеленах широко використовувалась фольклорна тематика.

У Львові 1985 р. була організована виставка міні-гобелена, на якій 56 художників експонували 134 роботи. Вона засвідчила перспективність й актуальність розвитку гобеленів малих форм і гобеленової мініатюри.

Гобелени все частіше використовувалися у громадських, житлових інтер’єрах, гідно виконували художньо-естетичну функцію образного оформлення навколишнього середовища, синтезу мистецтва в інтер’єрі, зберігаючи при сучасних структурно-пластичних тенденціях національну своєрідність.

Художнє ткацтво в Україні 50—90-х років ХХ ст. розвивалося в трьох основних напрямках: *традиційні, фахові, самодільні*. Для кожного з них специфічні художньо-виражальні засоби і відповідні межі їх взаємодії.

У виробництві візерункових тканин вирішальна роль належала майстрам, художникам, які працювали в тодішній системі народних художніх промислів. Ґрунтовні відомості про народне художнє ткацтво подані у довіднику “Народні художні промисли УРСР” (К., 1986). Це книга — пам’ять про творчу працю талановитих ткачів України 1960—1980 рр. Тоді визначились цікаві новаторські тенденції художнього ткацтва прославлених центрів України — Богуслава, Кролевця, Дігтярів, Решитилівця, Львова, Коломиї, Косова, Хотина, Глинян, Ганича, Яворова та ін. Кожному центрові притаманні свій характер виробів, асортимент, особливості співвідношення індивідуального й колективного у творчому процесі, художні принципи, графічно-живописна манера зображення певних образів. У творчій співпраці народного майстра і художника-фахівця зберігались і розвивались віками вироблені засоби — вміння прикрашати життя, розуміти справжню красу та гармонію. Вони образно й переконливо засвідчують високу культуру ручного ткацтва свого осередку.

У 60-х роках ХХ ст., наприклад, вагомий внесок у розвиток художнього ткацтва зробили С. Нечипоренко (плахтове ткання), Г. Леончук, Г. Верес (поліське візерункове ткання), Г. Василяцук, О. Горбова, Ю. Бович, Г. Вінтоняк (перебірне ткання Косівщини), В. Карась (килимове ткання в с. Глиняни), К. Антоник, В. Дерцені (перебірне ткання на Закарпатті) та ін.

Наприкінці ХХ ст. майже занепало ручне виготовлення килимів у системі підприємств народних художніх промислів. Тчуть окремі майстри в домашніх умовах. Наше завдання полягає у збереженні багатющих мистецьких традицій усіх видів художніх тканин, килимарства на майбуття.

Запитання для самоконтролю

1. Поясніть визначення терміна “килими”.
2. Що Вам відомо з історії українських килимів?
3. На які групи поділяють килими відповідно до змісту орнаментальних мотивів?
4. Назвіть основні осередки килимового мистецтва в Україні.
5. Проаналізуйте художні особливості килимів Полтавщини.

2.3. Народний одяг

Український народний одяг — унікальне поліфункціональне явище національної культури. В ньому переданий віковичний досвід життя людей, їх практично-доцільна виробнича творча діяльність відповідно до умов життя в певному природньому середовищі, історичному часі, віку, статі, соціального походження, світогляду, вірувань, звичаїв, обрядів, естетично-мистецьких поглядів, уподобань. В одязі український народ відобразив свою самобутність, ментальність, творчий потенціал, глибинність національної життєстверженості.

Народний одяг належить до важливих галузей матеріально-духовної, художньої культури народу. Він виник у процесі трудової діяльності людини і нерозривно пов’язаний з її життям і побутом.

Історія народного одягу приховує багато таємниць. Не збереглося давніх пам’яток цього виду мистецтва. Одяг, виготовлений людиною із тканин, шкіри тощо швидко зношувався. Про давній одяг на території сучасної України можна здогадуватися на основі даних археології та ранніх писемно-історичних джерел.

Провідна галузь пізньопалеолітичного періоду — мисливство на таких тварин, як мамонт, носоріг, лось, зубр, олень. У ті далекі часи незшиті шкіри звірів замінювали людині одяг. На території України знайдені археологами скрібла, кістяні шила та голки. Отже, поступово колишні мешканці України вчилися обробляти шкіру, зшивати її, надаючи певних форм, виготовляти прикраси. Особливо важливі пам’ятки пізньопалеолітичного поселення з Мізина на Десні: браслет з п’яти орнаментованих платівок (меандрові мотиви), вирізаних з бивня мамонта, вісім кістяних проколок і кістяна голка, необхідні для пошиття одягу зі шкіри. Збереглися морські раковини, з яких робили намисто. Безумовно, що за цими відомостями не можна говорити про художній рівень тодішнього вбрання, а лише стверджувати його існування. У різні історичні періоди одяг піддавався ґрунтовним змінам, зумовленим природно-ландшафтними, економічними й іншими обставинами. При цьому важливе значення мали форми виробничого господарювання.

У другій половині VI тис. до н. е. у житті первісного населення на території сучасної України відбулися великі зміни: поряд з рибальством і збиральництвом почало з’являється скотарство, землеробство. Історики називають цей перехід “неолітичною революцією”. Вона тривала впродовж тисячоліть.

Аналізуючи матеріали могильників неолітичного часу, можна дійти висновків, що люди дніпро-донецької культури пишно прикрашували довгий одяг платівками з блискучої емалі іклів вепра та ін. Платівки різні за формою, орнаментовані різьбленими лініями, заглибниками тощо. Ряди таких платівок нашивали на верхню частину одягу, поли та головні убори. Ними і пронизками, виготовленими з черепашок, декорували також паси. Люди прикрашували себе численними разками намиста, виготовленого з полірованої кістки, черепашок, каменю, зокрема сердоліку [24, с. 67]. Перламутрові пронизки,

білі блискучі платівки, зуби тварин, нашіті на шкіряний одяг, надавали йому пишності, оригінальності. Наприкінці неоліту з'явилися перші металеві прикраси — з міді. В епоху міді були відомі гудзики, пряжки, фібули. У Микільському могильнику на Подніпров'ї знайдено золоту підвіску, яка належить до найдавніших прикрас зі “шляхетного” металу, виявленою на території України.

Нові способи добування продуктів харчування внаслідок вирощування культурних рослин і розведення свійських тварин (передусім, овець, кіз) дали змогу використовувати вовну приручених тварин, волокна рослин, перейти до певних спроб плетіння, ткання. Виробнича діяльність людини, зокрема виготовлення одягу, зазнала особливого розвитку в період трипільської культури (IV—III тис. до н. е.). У цей час на території України за даними археологічних розкопок зафіксовано близько 1 тис. поселень. Трипільці вміли виготовляти тканини для одягу. Це засвідчують часті знахідки глиняних пряслиць для веретен і глиняних важків для примітивного ткацького верстата, відбитки тканин на днищах посуду, відповідних знарядь для плетіння рибальських сіток. Існують підстави стверджувати, що трипільці вирощували льон [24, с. 72]. На трипільських глиняних фігурках можна оглянути окремі деталі — пасочок, фартух. Чільне місце посідало виробництво прикрас для одягу (намиста, підвіски, чотирикутні, часто ромбоподібні платівки, котрі нашивали на одяг). Основним матеріалом був камінь, кістка, зуби тварин, емалі іклів. Рідше використовували метали — мідь, золото.

Перші речові пам'ятки — фрагменти хутряного одягу племен катакомбної культури II тис. до н. е. — знайдені поблизу с. Черевківське Донецької області [24, с. 102]. Рештки збереженого одягу зшиті двома тонкими покрученими нитками. Хутро тонке, добре виправлене. У катакомбних похованнях біля с. Воронцівка Харківської області виявлені також залишки взуття зі шкіри, сліди головного убору та ін. Клаптики полотняних тканин, пофарбованих чорною і червоною фарбами у смуговій системі, знайдено у Мелітопольському районі. Це підтверджує давнє існування кольорової одягової тканини. Матеріальна культура цих часів мала вплив на розвиток культури пізніших епох.

Кінець VII—III ст. до н. е. — період панування скіфської культури, визначного явища в історії стародавніх народів Європи. Безцінні твори скіфського мистецтва знайдені у численних похованнях на території України [24, с. 144]. Зокрема, збереглися фрагменти шкіряного костюма, повсті, вовняних тканин, художньо оформлені вишивкою, аплікацією. Одяг виготовляли жінки. У могилах скіф'янок виявлені шила, голки, проколки, веретена. У заможних скіф'янок веретена були грецького типу, з кістяним набором, у бідних — дерев'яні, з глиняним або свинцевим важком.

На основі археологічних матеріалів можна уточнити про окремі компоненти і цілі ансамблі чоловічого та жіночого буденного і святкового одягу. Чоловіки носили короткі шкіряні каптани, хутром всередину, перетягнуті в поясі. Штани були двох видів: вузькі, шкіряні, щільно облягаючі постать, і широкі, на зразок шароварів, з м'якої вовняної тканини. Штани заправляли у шкіряні чоботи, перев'язані ремінцем біля кісточки і під підшвою. Головний убір —

гостроверхі башлики-клобуки з твердої повсті або шкіри. Вони закривали вуха й потилицю. У жінок було довге вбрання, зібране при шиї, знизу рукавів, підперезане в талії. Поверх нього — вільніший одяг, подібний до халата з довгими рукавами. Головні убори — різновидні за формою шапки, накидки — полотнища, що звисали на спину.

Виразно простежуються розбіжності в одязі скіфів-кочовиків, орачів, воїнів, а також царів, знаті та їхніх прислужників. На численних металевих пам'ятках зображені скіфи у процесі праці — одягнені в широкі штани, заправлені в невисокі чоботи, короткі куртки або кожухи. Заняттю відповідає форма одягу — зручна, легка. Наприклад, воїни мали складні комплекси одягу, що тісно обгортали постать, але зручні для їзди на конях. Виділяються два варіанти комплексів: куртки, короткі штани, чоботи; куртки до пояса, каптани до колін, штани, чоботи, гостроверхі шапки. Каптани на грудях, рукавах, уздовж розрізів передніх полів, начолова та навушна частини шапок оздоблені рядами металевих платівок. Каптани часто підбиті хутром.

Унікальні знахідки з кургану Товста Могила (біля Нікополя), датовані IV ст. до н. е., дали змогу реконструювати одяг скіфського царя, цариці, їхньої дитини, а також прислужників і рабів [24, с. 144]. Костюм царя: гостроверха шапка, каптан, пасок, штани, чоботи, пишно декоровані золотими орнаментованими платівками. Основна увага звернена на розміщення у рядовому плані платівок у начоловій частині шапки, біля шиї (у формі круглого коміра), на полах, рукавах і штанах. Костюм цариці: сорочкоподібний, довгий до п'ят одяг, приталений каптан, довгий і з широкими рукавами, високий вінкоподібний головний убір зі звисаючою на спину аж до п'ят накидкою. Всі частини костюма рясно оздоблені золотими платівками. Дитина мала на голові стрічкоподібну круглу пов'язку, вишитий каптан із пасочком. Скромніший одяг прислужників. У чоловіка — гостроверха шапка і каптан з поясом нічим не прикрашені, а на штанах уздовж швів аж до низу — сітчаста смуга. На служниці — довгий, до п'ят, приталений одяг, висока шапка із довгою накидкою на спину. Декор: два разки намиста. Можна також стверджувати: скіфи оздоблювали одяг вишивкою, аплікацією.

У II ст. до н. е. у південні райони сучасної України прийшли сармати, відтіснивши звідти скіфів. Сармати були активними учасниками великого переселення народів на межі античної і давньослов'янської епох. Упродовж шести століть вони посідали панівне становище у степах теперішньої України, вносили зміни в культуру населення всього Північного Причорномор'я. Сармати підтримували зв'язки з Китаєм, Індією, Іраном та Єгиптом. З Китаю привозили шовкові тканини, з Індії — корали для намиста, черепашки “каури”, бірюзу, з Кавказу — кришталеве й інше намисто. Однак, надзвичайно важливими були багатовікові зв'язки сарматів зі землеробським населенням українського лісостепу. Художні образи богині з кінями, тангоподібні знаки, що ввійшли до скарбниці українського, білоруського та російського мистецтва, мають прототипи у сарматській культурі. Вбрання сарматів подібне до скіфського. У чоловіків-сарматів найпоширенішими були плащі, скріплені фібулою

на правому плечі, гостроверхі башлики. Жінки носили довгий одяг, підперезаний пасочком, обшитий на комірі, рукавах і подолі бісером, скріплений на грудях і плечах фібулами, а також довгі шаровари. Взуття з гострими носками оздоблювали бісером. Широко використовувалися прикраси: намиста, сережки, підвіски, браслети, перстені тощо. У заможних жінок рукави та поділ довгого одягу обшивали золотими платівками, у бідніших — дрібними намистинами, бісером.

У I тис. н. е. завершилося розселення слов'ян. На основі розвитку феодальних відносин у слов'янських племен у VII—IX ст. відбувався процес утворення держави. На VI—VIII ст. у східних слов'ян припадає формування союзів племен — державних утворень, відомих в історичній літературі під назвою “літописних племен”, або “племінних князівств”. На їхньому ґрунті у IX ст. виникла могутня держава — Київська Русь. До утворення держави праслов'янські та слов'янські племена пройшли тривалий шлях економічного, культурного розвитку. Йдеться і про здобутки племен зарубинецької, черняхівської культури. Мистецтво праслов'янських племен стало міцною основою піднесення культури Київської Русі. Багатотисячолітні традиції слов'янського мистецтва мали велике значення для поглиблення взаємозв'язків з візантійською й іншими культурами.

Вбрання як сформований вид мистецтва розвивалося у загальному руслі культури давньоруської народності. У скарбах і похованнях збереглися численні металеві прикраси для чоловічого та жіночого одягу: шийні гривни, сережки, підвіски до намиста, браслети та ін. За формами й орнаменталією — це символічні зображення охоронного характеру. Одяг слов'янина VI ст. можна візуалізувати, зокрема, на основі скарбу, знайденого біля р. Рось у с. Мартинівка Київської області. На увагу заслуговують срібні платівки, гравійовані, позолочені зі зображенням чоловіків з голеними підборіддями, вусами та довгим волоссям (зачісці приділена певна увага). Вишукана, суворо лінійна, відповідно прилегла до постаті форма сорочки — з круглим вирізом при шиї, довгими рукавами, стягнена при талії пасочком. У нагрудній частині сорочки — широка, до пройми і пояса, вишивка. Сітчастий візерунок вишивки виконаний різцем і вкритий позолотою, як і низ рукавів.

Штани вузькі, довгі. На ногах — черевикоподібне взуття. Вбрання характерне для всього населення Подніпров'я впродовж багатьох століть. Подібний одяг зображений на різних пам'ятках. Окремі елементи одягу простежуються на кам'яних бабах. Напівсферичні головні убори, розширений донизу жіночий одяг вирізьблені на так званому збруцькому ідолі.

Майже в кожному давньоруському похованні трапляються речі, що засвідчують виготовлення одягу. Найпростіший — натільний одяг виготовлявся у кожному господарстві, а верхній — каптани з сукна й овечої шкури, а також із шовку й оксамиту шили кравці. Вже існували майстри шкіряної справи, які у писемних джерелах згадуються як кожум'яки й усмошевці.

Селяни, ремісники виготовляли вбрання з конопляних, лляних, вовняних тканин домашнього виготовлення, шкіри. Одяг багатих князів, дворян, дру-

жинників шили з яскравих шовкових, золотих і срібних тканин, парчі, оксамиту, тафти, камки, привезених із Візантії та Криму. Такі дорогі тканини називали поволоками. Одяг знаті був багатокольорним (переважали червоний, синій, зелений, малиновий кольори), а одяг трудових людей — сірим, коричневим. Вбрання князів, бояр, дворян прикрашували вишивкою, нашитим позументом, облямовували хутром соболя, куниці, бобра, видри, оздоблювали дорогоцінними прикрасами. У селянському одязі використані хутра зайця, лисиці, овеча шкіра. Дуже мало доповнюючих прикрас. Він був коротшим, зручнішим для праці. Довжина одягу — одна із соціальних відмінностей.

Письмові свідчення іноземних мандрівників, літописні джерела, пам'ятки образотворчого мистецтва (мініатюри, фрески, мозаїка) мають величезне значення для характеристики одягу давньоруського населення [36, с. 14—18]. Основний компонент чоловічого одягу — полотняна сорочка тунікоподібного крою з розрізом посередині грудей, яку носили навипуск і підперізували нешироким пасом. Штани дещо ширшого крою, призбирані в поясі, знизу заправлені у взуття. Чоботи мали лише заможні верстви населення. Для знаті їх шили з дорогої кольорової шкіри, сап'яну, парчі, вишивали золотими нитками, дорогоцінним камінням. Селяни, бідняки взувалися у личаки (лапті, порошні), черевики із доморобної шкіри, край якої стягували ликом, мотузкою або ремінцем.

Верхнім одягом слугували короткі каптани, довгі свити з рукавами, кожухи. Селянські свити пошиті з доморобної тканини, а в знаті — з шовку, оксамиту, парчі, кольорового сукна. З особливо дорогих, привізних тканин виготовляли плащі — корзна з золотими облямівками та застібками на правому боці. Чоловіки носили різноманітні за формою та матеріалом шапки. Найпоширенішими були низькі й високі шкіряні шапки з хутровою облямівкою напівсферичної або конусоподібної форми, ковпаки-мурмолки з дорогої тканини, плетені капелюхи. Зачіска чоловіків — довге нестрижене волосся.

У жіночому вбранні головні компоненти: сорочкоподібний підперезаний одяг, каптани, кожухи. Багаті жінки носили дві сорочки — нижню і верхню, часто довгу, нижче п'ят, підперезану в талії. Незшитим полотнищем тканини обгортали стан і зверху при талії підперізувалися.

Дівчата мали розпущене волосся або заплетене в коси, поверх якого наклали вінок. У жінок — волосся заплетене в коси. На голові — очіпок, поверх нього — накидка-обрус, плат, хустка, що закріплювалась у підборідді й довгими кінцями звисала на спину. Важливі відомості про давньоруський одяг із його соціальними різновидами містяться у мініатюрах Радзівіллівського літопису з XIII ст. [33, с. 34, 51, 53, 64].

Вбрання усіх типів є наслідком як розвитку праслов'янських традицій, так і взаємовпливів з культурою інших народів, передусім, Візантії. Тривалий період зберігалися традиційні прямоспинні форми, система декорування. Поступово збільшувалася кількість частин, з'являлися розстібні форми з розрізами зверху і знизу. Так, уже на браслеті з розкопок у Києві в садибі Михайлівського монастиря зображена жінка, в одязі якої простежується його

запаскоподібна поясна частина. Особливо цікаве вбрання дівчини, зображеної в мініатюрі “Ізборника Святослава” (1073 р.). Голова вкрита полотнищем, на зразок плата зі звисаючими кінцями на плечі, спину. Зверху нього на центрі голови — круглий твердий вінець, подібний до корони. Сукня з великим круглим комірцем, при підрізній кокетці призьбрана у глибокі складки. У композиційній структурі вбрання логічно узгоджені м’які лінії силуету, злегка витягнені по вертикалі. Ритміка легко заокруглених ліній посилює враження динамічності об’ємно-просторового звучання. У мініатюрі детально зображено одяг князівської сім’ї. Ця пам’ятка збагачує наші знання про форми тодішнього вбрання, його складові частини.

У період феодальної роздробленості XII—XIV ст. для одягу переважно характерні ознаки, притаманні йому і в попередні часи: довгополий, прямолінійний силует тощо. Диференціація на верстви населення визначалася якістю тканини, кількістю складових компонентів, цінністю оздоблення. Стосовно принципів творення, то праобразами вбрання були прямокутно-подібні й трапецієподібні форми (найдавніша з них перша).

У XIV—XVII ст. відбувалися важливі процеси розвитку одягу східнослов’янських народів, зокрема українського. У XIV ст. більша частина земель української народності була захоплена литовськими, польськими й угорськими феодалами, а також зазнавала спустошливих нападів татар. Однак народ зумів виробити, зберегти і розвинути власну культуру, її важливу галузь — одяг. При подібних ознаках для одягу російського, білоруського й інших народів щодо матеріалу, крою, формотворення, системи орнаментування і прикрас виділяються ознаки, які створюють художню образність одягу, притаманну саме українському народові [35, с. 41—59].

Українські ткачі, кравці, шевці, вишивальниці, ювеліри та кушнірі виявили і в простому одязі для селян і міщан, і в пишних панських одягових ансамблях уміння за допомогою простих засобів, дорогоцінних і звичайних матеріалів створювати твори високого художнього рівня з ознаками місцевої культури.

Селянське вбрання виготовляли з домотканого полотна і сукна, овечої шкіри. Комплект чоловічого одягу складався з полотняної сорочки і штанів. Сорочку носили поверх штанів і підперізували ременем. Верхній одяг — сіряки на зразок свити, переважно коричневі кожухи. Взуття — постолои, личаки. Жіноче селянське вбрання: сорочка, поясне (плахта, дерга, запаски), головні убори — обруси, намітки з твердим обручем; свити з доморобної тканини, кожухи; взуття — личаки та ін.

У районах Прикарпаття XVI ст. до складу жіночого селянського одягу входили доморобна сорочка, спідниця з фартухом, безрукавка (камізелька), очіпок і шкіряні постолои (ходаки). Верхнім одягом слугували свита прямоспинного крою з клинами по боках, з довгими вузькими рукавами, кожухи.

Вбрання феодалів, дворян XVI—XVII ст., хоч і передбачало окремі елементи народного одягу, значно відрізнялося від нього. Основні компоненти: сорочки, широкі штани, жупани (полотняні, сукняні), кунтуші з прорізами на ру-

кавах, шуби з лисячим хутром, шапки з дорогого хутра. Заможні жінки носили сорочки, спідниці, плахти, короткі безрукавки, жупани, кунтуші, шапочки, намітки. Взуттям для чоловіків і жінок слугували сап’янові чоботи. Подібним до дворянського був одяг багатих міщан. Передусім, йдеться про верхнє зимове вбрання: шуби, покриті дорогим тонким кольоровим сукном, і так звані свити-бекеші зі складочками, кольоровими петлицями.

Цікаве художнє явище в історії українського народу — одяг запорозького козацтва. У другій половині XVI ст. селяни і міська біднота тікали на Подніпров’я з Волині, Полісся, Галичини й інших місцевостей. Традиційні основи народного вбрання різних районів України позначилися на художній образності одягу козацтва. У ньому відображена і соціальна нерівність.

Буденний одяг рядових козаків і козацької голоти (наймитів, бідняків) був подібним до звичайного селянського. З доморобного полотна шили сорочки для жінок і чоловіків.

До одягового комплексу жінок належала, крім сорочки, спідниця (гаяна), нагрудник (шнуровка), каптан, шуба, головний убір, прикраси, взуття. Обов’язковий верхній плечовий одяг козаків — каптани — шили з тонкого доморобного сукна приталено, з відрізною спинкою і рясними зборками, їх підперізували широким поясом, під який зліва закладали пістолі, люльки. Поверх каптана одягали жупани. Вони мали довгі вузькі рукави з розрізами. Були в козаків і черкески. Штани для чоловіків шили широкі (так звані шаровари), призьбрані з талії, при кістках. Рядові козаки взимку носили довгі кожухи з великим смушковим коміром, сукняні шапки з хутряною облямівкою, шкіряні чоботи.

До одягового ансамблю козацької старшини входили ті ж самі комплекси, як і в рядових козаків, але виготовлені з дорогих тканин, з більшою кількістю доповнюючих прикрас, окремих елементів. Наприклад, каптани для козацької старшини шили із шовку, оксамиту, алтабасу, еддабу, ізорбафу (різні відтінки червоного, зеленого, жовтого кольорів). Краї обшивали кольоровими шнурками, позументами. Важливим декоративним акцентом були гаплики і гудзики (срібні, золоті, мідні та ін.), які пришивали в ряд на передніх полах аж до пояса. Взимку багаті козаки носили шуби із хутра лиса, рисі, вовка, покриті коштовними тканинами — сукном, оксамитом, тафтою, оздоблені нашивками шовковими та срібними шнурками, кольоровим хутром тощо; червоні та жовті сап’янові чоботи; шапки з дорогого сукна і хутра.

Жіноцтво старшин мало сорочки із тонкого полотна, фабричних шовкових тканин, вишиті золотом, сріблом, шовком. Спідниці пошиті з чотирьох або й більше пілок дорогих тканин — парчі, люстрини, штофу, обшиті позументом, мережані, підшиті з виворітної сторони полотном, сукном чи кіндяком. Найважливішим компонентом плечового вбрання жіноцтва козацької старшини вважався кунтуш, який шили з дорогих видів кольорового сукна, еддабу, парчі. Кунтуші приталені, зі збірками, прикрашені шнурками, вишивкою. Відомі цікаві форми головних жіночих уборів: очіпки, шапочки з напусками, кораблики. На ноги взували червоні сап’янові чоботи на високих підборах.

Важлива роль у художній образності складних одягових компонентів козацького вбрання належала прикрасам (намисто з перлів, бурштину; шийні прикраси на зразок дукатів з рядами золотих і срібних монет, золоті хрести з дорогоцінним камінням).

Методи формотворення, системи декорування козацького одягу впливали на одяг багатших верств населення міст і сіл Подніпров'я. Однак стійкішими і сильнішими були художні впливи селянського вбрання, яке велично несло традиційні, універсальні функції, народний досвід єднання краси й доцільності, зручності.

На специфіці формотворення українського народного одягу позначилися кліматично-географічні, соціально-економічні обставини, складнощі політичного та культурного розвитку. Поступово викристалізувалися композиційно-структурні закономірності вбрання, образна система декору, щедра, соковита кольорова гама.

З поглибленням розшарування українського суспільства посилювалися розбіжності в одязі бідних і багатих. Це виявилось у композиційно-художніх засобах творення окремих компонентів, принципах їх поєднання, якості використаних матеріалів, характері та кількості прикрас. За характером композиційної структури, наприклад, одяг міщанства в чомусь наближався до селянського вбрання. Однак помітна різниця в одязі купців, ремісників тощо (відмінності крою, колір і якість тканин). Міщани частіше використовували для одягу мануфактурні, привозні (сині, зелені, червоні) тканини, білий перкаль, кольоровий плюш та ін. Різноманітними були форми головних уборів, передусім, конусоподібних у жінок. В одязі міщан використано більше за кількістю і цінністю привізних прикрас. Характер заняття, специфіка міського побуту впливали на образність, соціальну різновидність міського вбрання, динамічнішого до зовнішніх впливів.

Українська знать, хоч і зберігала деякі традиційні елементи одягу, принципи його компонування, але швидко піддавалась впливу західноєвропейської моди, яка часто змінювалась.

Стійкішим до збереження і розвитку давніх, архаїчних пластів мистецтва народного моделювання виявився селянський одяг. На основі збережених пам'яток XVIII—XIX ст. можна стверджувати, що він мав чітко вироблені композиційно-колеристичні закономірності та структуру, принципи формотворення. Цей ансамблевий вид мистецтва підтверджує образне мислення народу, високі критерії його моралі, працелюбність. У народному костюмі збережений віковий досвід ручного виготовлення тканин, шкіри, прикрас, викроювання різних видів вбрання, їх художнього оздоблення вишивкою, вибіркою, аплікацією, мережанням, виколюванням; способів носіння і виконання функцій обрядового, ритуального плану (наприклад, весільного). Створюючи справжні шедеври мистецтва, народні майстри надзвичайно тонко відчували лінії, силует, форми, пропорції, ритм, колір і гармонію окремих частин. У народному одязі виявлені висока культура технічного виконання, знання багатьох художніх засобів. Упродовж віків вироблялися мистецькі традиції народного моделювання.

Конкретні географічні, кліматичні, історичні, соціально-економічні обставини, суспільні відносини, рівень культури, взаємовплив, взаємозв'язки із культурою сусідніх народів визначають художню образність виражальних засобів українського народного одягу, його всезагальноспільні та відмінні ознаки в усіх регіонах України.

Одяг захищає людину від холоду, дощу, сонця, вітру, згідно з народним повір'ям, — від “всіляких злих сил”.

Народний одяг привертав і привертає увагу дослідників різних профілів народознавчої науки. Історики, етнографи, археологи, мистецтвознавці, мовознавці, фольклористи акцентували й акцентують на прадавніх архаїчних основах народного одягу [2]. Прадавні джерела, витoki його формування, віковічні процеси його розвитку в різні історичні епохи.

Для аналізу художніх особливостей українського народного одягу важливе значення мають зарисовки, графічні, живописні твори Гійома Боплана, Д. Деляфліза, Т. Шевченка, С. Васильківського, І. Репіна, В. Січинського, Н. Морашко, К. Трутовського, В. Маковського, О. Кульчицької, А. Сластіона, Л. Жемчужнікова, Г. Смольського, М. Кецало, О. Косміної та ін.

Для вивчення одягу як явища матеріально-духовної культури, ансамблевого виду декоративно-прикладного мистецтва важливе значення мають принципи його наукової класифікації (поділ на групи за певними спільними ознаками) і типології (поділ на групи, що відбиває суттєві розбіжності). У розробленні класифікації і типології одягу дослідники брали до уваги окремі ознаки: матеріал, стать, вік, крій. Одяг поділяють на типологічні групи: *за функціональним призначенням* — плечевий, поясний (натільний і верхній), головні убори, взуття; *буденний і святковий*; *за порами року* — літній, весняно-осінній, зимовий. Окрему групу створює *обрядовий одяг*. Костюм виконує декілька функцій, водночас є річчю і знаком-символом.

У багатьох дослідженнях одяг класифікується за окремими компонентами: сорочки, безрукавки, штани, головні убори, пояси, свити, полотнянки тощо. Тут важливий детальніший підхід до розробки типологій окремих компонентів одягу. Наприклад, типології сорочок уперше розробила В. Білецька [3, с. 81].

К. Матейко ґрунтовно проаналізувала типові комплекси одягу окремих етнографічних регіонів: Полісся, Середнє Подніпров'я, Південь, Поділля, Карпати й Прикарпаття [36, с. 65]. У кожному з них одяг має відмінні риси, які найяскравіше виявлені в крої, силуеті, методах поєднання окремих частин у цілісний комплекс, засобах прикрашення вишивкою, мережкою, аплікацією, колоритом.

Натільний одяг. Найдавніший тип шитого одягу — сорочка. Існують загальнослов'янські терміни для означення жіночої та чоловічої сорочок: кошуля, опліччя та ін. За часів Київської Русі сорочка (сорочиця) була як натільним, так і верхнім одягом. Залежно від соціально-економічного розвитку суспільства змінювались її художні якості (мали значення матеріал, крій, формотворення, пошиття, декорування).

Матеріал: лляні, конопляні, бавовняні, білі домоткані полотна, вовняні тканини та тканини фабричного виготовлення, колінкор, перкаль, шовк тощо.

Основні типи сорочок: тунікоподібні; з уставками; з кокетками.

Тунікоподібні чоловічі й жіночі сорочки кроїли з одного перегнутого на плечах полотнища. Обидві частини (передня і задня поли) були рівними. По центру перегнутого полотнища на плечах вирізали горловину без коміра, з простою обшивкою навколо шиї і робили розріз на грудях посередині передньої поли — пазуху. Це станок сорочок. До перегнутого полотнища, нагорі станка з обох боків (по пітканню) пришивали два довгих прямих рукави. Тунікоподібні сорочки були з бочками і без них. У сорочках з бочками під рукавами до стану пришиті вставки — бочки. Вони розширюють сорочку. Між рукавами і бочками під пахвами вшивали клинці (ластки). Сорочки без бочків шили із широкого полотна, з прямим розрізом пазухи, стоячим коміром тощо.

В Україні поширений тип уставкових сорочок. Уставки (плечові вставки, плічки, полики, вуставки) — це прямокутні (інколи трапецієподібні) куски полотна, пришиті між передньою і задньою полами на плечах із спуском до рукавів по основі або пітканню стану сорочки. Вони розширюють плечову частину сорочки і дають змогу призбирувати і горловину, і рукав, які пришивають до уставки.

Сорочки з кокетками виникли під впливом міської моди. Кокетка — неширока смужка на ширину спинки, погруддя, до неї пришиті передня і задня поли сорочки.

За довжиною суцільних чи підрізних полотнищ полів сорочки поділяють на дві групи: додільні (суцільні) і до підточки до стану (з двох частин: верхньої плечової — станка і нижньої поясної підточки).

Локальні різновиди основних типів крою виявляються і в методах поєднання плечових вставок, і рукавів зі станком; у величині й у формі уставок, ластовиць і рукавів; у характері призбирування верхньої частини рукавів і горловини; в крої коміра, рукавів тощо. Сорочки розрізняють за місцем розміщення розрізу (пазухи): посередині станка, з боку, іноді й на спині; за способом її застібання: зав'язування через петельки, застібання на гудзики, брошки та ін. За формою коміра сорочки поділяють на підгрупи: із вузькими обшивками, дрібно зібраною горловиною на нитку, зі стоячим коміром, із викладним великим коміром, без коміра (з круглим чотирикутним або овальним човниковим вирізом) та ін. За кроєм рукавів: із прямими широкими рукавами, зібраними при зап'ясті на нитку, з манжетами — “чохлами”, “рюрешками”.

Чоловічі сорочки, як і жіночі, поділяють за кроєм на два основних типи: уставкові та безуставкові. Різновидність підтипів створює крій рукавів, коміра, довжини полів. Чоловічі безуставкові тунікоподібні сорочки з прямими рукавами, вставленими бочками, вузьким стоячим коміром, а сорочки з уставками — з відкладеним коміром, зібраними рукавами на манжетах. Безуставкові сорочки мають підгрупи: чумацькі, лоцманські. У них вишивка розта-

шована вздовж пазухи, на комірі, по низу прямих, незбираних широких рукавів.

У сорочках з уставками — вишивка на поликах, комірі, манжетах. Підгрупу уставкових сорочок створюють так звані стрілкові, вистіжкові. На плечах — накладні смуги (стрілиці). Такі сорочки набули поширення наприкінці XIX — на початку XX ст. на Полтавщині, Дніпропетровщині. З 20-х років XX ст. на фабриках, в артілях почали виготовляти чоловічі сорочки — чумачки та гуцулки.

Локальні особливості сорочок виявляються у розміщенні вишивки на рукавах, комірі, нагрудній частині, подолі.

За характером декорування сорочки поділяють на вишиті, мережані та ін.; за матеріалом декорування — вишиті шовковими, золотими, срібними, металевими нитками, бісером; за колористичним трактуванням — вишиті (мережані) білими — біллю, білими, сірватими й охристими, чорними, червоними і чорними, червоними і синіми, різнокольоровими нитками.

Народні майстри, художники-модельєри вносять нові риси у сучасне мистецтво моделювання сорочок.

До *поясного одягу* належать ті його частини, які прикривають людину нижче пояса — запаски, обгортки, плахти, спідниці, фартухи, штани, пояси тощо — з різними формами і назвами в усіх районах України. Поєднання плечового, натільного та поясного одягу передбачає гармонійне співвідношення форм, матеріалу, засобів цілісного художнього вирішення.

Чоловічий поясний одяг — штани (ґачі, гаче, гаші, ногавиці, холошні, порти, портяниці, сподні та ін.). Матеріал: лляні, конопляні полотна, сукно, шкіра, тканини фабричного виготовлення: синя, червона китайка, сірий черкасин, казимет та ін.

Штани літні шили з тонких доморобних полотен, фабричних тканин, зимові — із грубих лляних, вовняних тканин, сукна, шкіри. За кроєм виділяють два види: з вузькими та широкими штанинами. У період Київської Русі штани складались з двох частин: нижньої, що облягала ноги до п'ят, і верхньої, що прилягала до талії за допомогою пояса (шворки). Здавна в Україні були відомі широкі та вузькі штани.

Спосіб поєднання, зшиття двох штанин, вставлення клина в поясній частині, тобто формування дна, обґрунтовує виділення окремих підтипів:

- з ромбоподібним дном (штанини, поєднані між собою за допомогою вшитої прямокутної вставки-клина, складеної за діагоналлю);
- із прямокутним дном (штанини із прямокутною вставкою, складеною пополювині);
- з малим трикутним дном (зі вставленими ззаду невеликими трикутними клинцями);
- з безклинним дном (поширені у західних областях України).

До окремої групи належать старовинні широкі штани — шаровари, поширені у центральних областях України, їх шили з білого і вибійчаного доморобного полотна, з матнею і “до очкура”. Короткі штанини, прямокутні вставки утворюють глибоке дно.

Оформлення штанів зверху при поясі дає змогу виділити підгрупи: штани з вузьким рубцем, в який протягували мотузку; з вузьким паском “до очкура”; із вшитим поясом, що застібався на гудзики; з пасом, котрий застібався металевими пряжками.

За кольором найхарактерніші такі групи: штани білі, сіро-чорні, сині, червоні (передусім, шаровари з Лівобережної України, пошиті з червоної китайки, і гуцульські крашениці з доморобного сукна, пофарбованого у червоний колір).

Беручи до уваги засоби декорування, можна визначити також окремі підгрупи, зокрема штани з вибійчаним орнаментом (білі штани, рясовані у дрібні поперечні складочки на зразок гофре), поширені на Західному Поділлі та Покутті; білі сукняні штани районів Прикарпаття й Закарпаття, вишиті вовняними нитками, оздоблені кольоровими шнурками; шкіряні штани. На Західному Поділлі носили штани з баранячої шкіри, так звані мишани.

Наприкінці XIX — на початку XX ст. матеріал, крій, традиційні способи формотворення, прикрашення штанів зазнали змін у всіх регіонах України під впливом міського костюму, загальноєвропейської моди. Це виявилось у заміні доморобних матеріалів на тканини фабричного виготовлення, нових варіантах крою, пристосованих до нових умов праці, побуту. Промислове шевське виробництво поступово витіснило трудомістке ручне виготовлення штанів.

Жіночий поясний одяг — типологічна група, що об’єднує різні компоненти, які зберігали давні історичні пласти, розвивалися, доповнювалися іншими формами. Найдавніші види жіночого поясного одягу — незшита одноплата та двоплата запаски, незшита обгортка, плахта-обвиванка. Вони мають численні локальні відмінності.

Двоплата запаска — два зарублених, незшитих полотнища. Одне, вужче наперед талії, сягає від пояса нижче колін; друге, ширше і довше, — на задню частину. Зверху до запасок прикріплені торочки (очкурі) для зав’язування навколо талії так, щоби з обох боків залишалися отвори для білих сорочок. Запаски таких форм — найдавніші, загальнослов’янські, поширені на всій території України з численними локальними ознаками. Донині збереглися основні форми: двоплатові запаски однакових розмірів у Карпатах, на Закарпатті, Буковині, Покутті, а одноплатові попередниці — на Волині, Поділлі, Поліссі... Матеріал: вовняні, лляні, конопляні полотна, сукно, парча, шовк, металеві нитки. Техніка ручного ткання: просте полотняне переплетення, чиновате, перебірне, килимове ткання. Щоденні й святкові запаски різняться за матеріалом, технікою ткання, кольором. Так, на Лівобережжі, Подніпров’ї, Півдні України на будень шили запаски з грубих полотниць, чорні й сині, а на свята — зелені й червоні, з крапчих тканин вовняних ниток. На Полтав-

щині, Чернігівщині святкові попередниці прикрашали знизу широкими багатокольорними тканими або вишитими орнаментальними смугами. У західних районах поширені запаски, ткані перебором у поперечні та поздовжні кольорові стрічки. На волинських запасках виткані багатокольорні гладкоткані пасочки, а знизу — ширші орнаментальні смуги у зубчики (драбинку), ромби (“книші”). На Поділлі поширені запаски з орнаментальними мотивами, розташованими поперечними рядами на всій площині запасок. У Карпатах, на Буковині для запасок характерне густе розміщення поперечних багатокольорних стрічок. У них різні відтінки узгоджені так, щоб виділити кольорові акценти. За кольором запаски поділяють на ясно-червоні (яворівські), темно-коричневі (верховинські), яскраво-жовті (космацькі). Цікаву підгрупу створюють гуцульські й буковинські багатокольорні запаски, переткані металевими нитками золотистого й сріблястого відтінків. На Гуцульщині запаски з двох полотниць називали “поперечками”, “парівками”. З трьох боків вони обшиті плетеною кіскою (шнурком), зверху прив’язуються до талії шнурками (баюрами, байорами, околячками). Поперечкою обгортають стан і підперезуються пасочком.

Домоткані двоплатові запаски замінили одноплатові, а також фартухи (плати), які носили з пізнішими формами поясного одягу. Virізнюються запаски одноплатові парчові, шовкові (центральні області України); чорні оксамитові, сатинові (Поділля, Волинь, Львівщина, Лемківщина); білі з домотканого полотна, пошиті з двох пілок (Полісся, Бойківщина, Яворівський район Львівської області). Запаски, фартухи з білих доморобних і кольорових фабричних тканин по-різному декорували тканим і вишитим орнаментом, мереженням, плетенням, обшиттям, дрібним рясуванням, оздоблювали нашитими фабричними кольоровими тасьмами.

Обгортка — одноплатове розширене полотнище, яким обгортали жіночий стан поверх сорочки і закріплювали при талії пасочком (крайкою, баюром, пасиною). Локальні назви обгортки: “дерга” (Лівобережжя); “горбатка”, “опинка” (Прикарпаття); “катринця” (Подністров’я, Буковина); “фота” (Буковина); “околичка” (Гуцульщина) та ін. Матеріал: вовняні доморобні тканини, сукно, фабричні тканини. Техніка ткання: просте полотняне переплетення, чиновате візерунчасте багаторемізне ткання.

За способом носіння виділяють підтипи:

- дергою з тонкого чорного сукна обгортали стан і не одягали до неї запаски, підгрупа дерги — вузьке полотнище, яке одягали ззаду, а спереду — фартух (Лівобережжя);
- обгорткою з доморобної вовняної тканини обгортали стан зліва, нижні кінці (один або два) підтикали під пас; до неї запаски не одягали;
- обгорткою обгортали стан так, що кінці сходились спереду посередині, до неї також не одягали запаски (Поділля);
- обгорткою обгортали стан так, щоб поли заходили ліворуч; спереду одягали запаску (Подністров’я).

За кольором полотниць обгортки поділяють на дві групи: з чорним і червоним тлом. Залежно від орнаментування полотниць розрізняють обгортки з суцільноорнаментованим полотнищем; обгортки, які мають центральне поле неорнаментоване, а при поздовжніх краях — кайма; заснівчасті на основі орнаментовані кольорові смуги, які при одяганні розташовані горизонтально при талії і знизу поясного одягу; обгортки з тридільним полотнищем: дві крайні орнаментовані по пітканню кольоровими стрічками, а середня — безузорна. При одяганні орнаментальні смуги вертикально розміщені на передніх полах, їх цікаву підгрупу створюють буковинські обгортки: на крайніх попередницях виткані, пізніше вишиті складні орнаментальні, геометричні (стилізовано-рослинні) багатоколірні мотиви. Буковинською фотою (з тонкої вовняної фабричної тканини чорного кольору) стан обгортки так, щоб кінці спереду заходили один за один. Поверх фоти, підперезаної крайкою, одягали вовняні хустки.

Різні за типами, підтипами, групами обгортки — важливий поясний одяг, генетично пов'язаний із запасками і ніби перехідний етап до зшитого одягу.

Плахта — незшитий і напівзшитий тип поясного одягу, виготовлений з картої, багатоколірної ручнотканої тканини. Незшиті плахти — це одноплатові полотнища, якими стан обгорткався так, щоб основне полотнище було ззаду і заходило наперед талії. Спереду вільні місця закривали одноплатовою запаскою.

Напівзшиту плахту виготовляли з двох полотниць довжиною до 2 м, які зшивали на половину або на дві треті довжини. Потім плахту перегнали вдвоє так, щоб зшита частина охоплювала стан ззаду, а незшиті звисали на боках, утворюючи так звані крила. При поясі плахту закріплювали крайкою. Незшиті кінці — крила — ззаду розходилися і з-під них було видно частину зшитої половини плахти. Розріз спереду прикривали фартухом, запаскою.

Плахта — переважно святковий одяг. Для ткання добирали якісні, дорогі матеріали: вовняні кольорові нитки, гарус, шовк, бавовну. Техніка: човникове візерункове, заснівчасте ткання, перебір “під дошку”, вишивання, обмежування, в'язання китиць.

За змістом орнаментальних мотивів, кольором розрізняють плахти синятки (синя основа), червонятки (нитки основи червоні, переткані білими, жовтими нитками), напільна половина чорна, друга — синя. З орнаментальними мотивами в клітинах пов'язані назви: “зіркова”, “хрещата”, “коропова луска”, “слив'янка”, а з розташуванням мотивів — “стовпчаста”, “кривуляста”. Плахти — також перехідна форма до зшитого одягу.

Спідниці виготовляли з окремих полотниць (від трьох до шести пілок) доморобних і фабричних тканин, зшитих, призбираних при талії, зарублених знизу. Пілки пришивали до обшивки із зав'язками. Розріз робили спереду, а пізніше — збоку. Спідниці були поширені в усіх регіонах України наприкінці XVIII ст., мали місцеві назви й особливості художнього конструювання, кольорового, орнаментального оздоблення, поєднання з іншими компонентами одягу; їх локальні назви: “кабат”; “мальованка”; “фарбан”; “фартух”; “андарак”; “літник”; “димка”; “бурка” тощо.

Фартухи з білого доморобного лляного, конопляного полотна, пізніше фабричної тканини при поясі були дрібно рясованими, вишитими знизу на подолі та зверху на дрібних складочках (Бойківщина).

Спідниці, ткані переважно з вовняних ниток (рідше — з лляних) у поздовжні вузькі різнокольорові нитки (червоні, сині, жовті, зелені), були рясованими при поясі, підшитими на подолі; їх локальні назви: “бурка” (Волинь); “шорци” (ткані з кольорових бавовняних ниток у Яворівському районі Львівської області).

Літники виготовляли з доморобних тканин (вовняних, лляних, конопляних), у поздовжні червоні, жовті, коричневі смуги. Вставлена спереду пілка часто відрізнялася за кольором і шириною смуг. Картаті літники ткали з лляних і вовняних ниток. Знизу їх декорували рядами поперечних орнаментальних смуг (Київське, Житомирське, Волинське Полісся).

Андараки — спідниці з доморобних вовняних тканин, переважно червоного кольору, дрібно рясовані на зразок гофре, зібрані при обшивці з широкою різнокольоровою орнаментальною смугою на подолі. Вшита спереду пілка — приточка — менш рясована, відмінна за кольором й орнаментом від поля спідниці.

Мальованки, друкавиці, синятки — спідниці, виготовлені з доморобного лляного, конопляного полотна, декорованого вибігчастим орнаментом: у поздовжні стрічки, сітчастого плану, довільного розташування рослинних, геометричних мотивів. Біла або горизонтальна орнаментальна смуга на подолі за свідчували композиційну цілісність. За назвами орнаментальних мотивів такі спідниці називали: “на грибочки”, “на галузаня”, “на барвінок”, “зірката”.

Використання фабричних тканин (ситець, сатин, кашемір, пліс, парча, шовк тощо), перехід до кроєння, рясування зумовили зміни об'ємного конструювання поясного одягу.

Нагрудний одяг об'єднує ті його частини, які одягаються поверх сорочки, прикривають верхню частину статури, сягаючи талії або колін, суттєво впливаючи на загальну конструкцію, силует убрання. Виникнення і розвиток нагрудного одягу пов'язані з кліматичними умовами, особливостями побуту, господарською та культурною діяльністю людей.

В Україні поширені два основних типи нагрудного одягу, котрі мають локальні назви: *без рукавів* — “кірсетки”; “камізелки”; “кептарі”; “лейбики”; “бунди”; “катанки” та ін.; з *рукавами* — “кофти”; “сачки”; “кабати”. За матеріалом нагрудний одяг поділяють на полотняний, сукняний, хутровий, комбінований із декількох матеріалів; з фабричних тканин: сатину, плісу, оксамиту. Його викроювали з одного полотнища, перегнутого на плечах на рівні частини по довжині: перед і спинку. Горловину вирізували близько до шиї, передню частину розрізали посередині вертикально на дві поли. Коміра не було, але часто відгинали верхні кути пілок. На передніх полах зрідка робили кишені. Найчастіше пришивали кишенні клапани, які вистрочували, вишивали. Рукави були по основі або у напівовальних проймах. Нагрудний одяг без рукавів і з рукавами часто мав підкладку.

Шкіряні, полотняні, суконні безрукавки у жінок і чоловіків здебільшого подібні. Відмінності створюють фабричні матеріали і принципи декорування.

У різних місцевостях цей тип одягу має особливості крою, форми, принципів декорування, матеріалу і локальні назви. Часто однією місцевою назвою в окремих районах називають різні за кроєм вироби.

Безрукавки за кроєм поділяють на окремі підтипи: прямоспинні, короткі, приталені, з відрізною талією і складками — крилами, вусами, із завищеною талією та складками на спині (до 15—17); зі зубцями, клинами (язичками) знизу.

Прямоспинні короткі безрукавки — це білі сукняні чернігівські катанки, львівські темно-коричневі суконні лейбики, закарпатські хутрові камізольї (камазолі), бунди, гуцульські кептарі. Приталені безрукавки — кірсетки з фабричної тканини (Харківщина), камізельки з оксамиту (Волинь), друшляки, лейбича з овечої шкіри (Сколівський район Львівської області). Безрукавки з відрізною талією — кірсетки з фабричної тканини сатину, плису (Київщина, Сумщина, Чернігівщина, Полтавщина). Безрукавки зі завищеною талією і складками — кірсетки едвобні, ситцеві, сатинові, оббиті плисом (Київщина, Полтавщина, Сумщина). Безрукавки зі зубцями й клинцями знизу — камізельки з оксамиту (Волинь), сатину — червоні, сині й чорні (Львівщина, Тернопільщина), кірсетки-шнуровиці з фабричних тканин (Волинь) та ін.

За способом декорування в окремі групи виділяють безрукавки:

- вистрочені машинним швом в орнаментальні мотиви на плиселих обшиттях у нагрудній і нижній частині передніх піл (Середнє Подніпров'я, Лівобережжя, Південь України);
- вишиті багатоколірними нитками на нагрудних полах і проймах, при поясі та знизу на спині (західні області України);
- зі суцільно вишитими полами й спинкою (закарпатські бунди);
- декоровані аплікацією зі шкіри, викладені металом, гудзиками, вишиті кольоровими нитками, оздоблені шнурами (гуцульські кептарі), обшиті рядами фабричних прямих і зубчастих стрічок (яворівські камізельки) та ін.

Розроблені різноманітні засоби декорування безрукавок, їх художньо-конструктивного вирішення. Безрукавний нагрудний одяг генетично передував поширенню наприкінці XIX — на початку XX ст. нагрудного одягу з рукавами. Це виявляється в характері матеріалу, крою, принципах конструювання і декорування.

Нагрудно-плечовий одяг з рукавами — куртки, кабати, юпки, кофти та ін. Матеріал, крій у багатьох випадках подібний до безрукавних одяжків.

Куртки виготовляли з білого, сірого доморобного сукна, короткі прямоспинні, розширені клинами (вишитими між передньою і задньою полами під проймами до низу), поширені на Чернігівщині, Київщині.

Кабати переважно з лляного, конопляного полотна, короткі, прямоспинні, декоровані вишивкою, кольоровими тасьмами, були популярними у Львівській, Тернопільській областях.

Юпки-свити пошиті з фабричних тканин обшивали оксамитом, вистібували. Довгі, нижче колін, розширені, на спині підрізані й рясовані або призбирані у глибокі складки. Низ рукавів обшитий, декорований вистігом — кривульки, гачки тощо. Такі свити-юпки поширені у районах Середнього Подніпров'я, на Полтавщині. Кофти, круглі кофточкі з фабричних чорних тканин із дуже розширеними полами (зразка кльош) носили переважно в Подніпров'ї, на Півдні України. З кінця XIX ст. набули поширення короткі й нижче талії напівприлягаючі одяжини на зразок піджаків із фабричних матеріалів: сачки, спінжаки-кабати, безрукавні жилети.

Народними майстрами розроблені численні варіанти моделювання, декорування нагрудного одягу.

Верхній одяг об'єднує різні за матеріалом і формою компоненти, які носили поверх натільного, нагрудного чоловіки, жінки і діти, передусім, у негоду, взимку. Його виготовляли з грубих лляних, конопляних домотканих полотен (часто сумішних — основа конопляна, а поробок вовняний), сукна, овчини. За кроєм прямоспинні форми передували появі форм розширених, приталених, з підрізними таліями. Найдавніший — прямоспинний плащовидний одяг — поділяють на два підтипи: *без рукавів (накидкоподібний)*; *з рукавами (іноді фальшивими)*.

Безрукавний прямий верхній одяг зберіг найархаїчніші риси стосовно крою, способів ношення. Його ніби накидали на плечі як давньоруську накидку корзно. Найдавніші збережені в Карпатах типи такого одягу — гугля, манта, чуганя (чуга).

Гуглі виготовляли з сірого або білого доморобного сукна, їх зшивали так, що за формою вони нагадують мішок: один бік не зашивався, а верхній, напівзащитний ріжок, при потребі надягали на голову, щоб захистити її від вітру, дощу, снігу (як каптур). Прямі поли гуглі на грудях не застібалися — зверху при шиї зав'язувалися вовняними шкурами чи ланцюжками через пряжки чепраги.

Манта — тип плащового одягу з доморобного сірого або білого сукна. За кроєм вона подібна до гуглі, широка, довга, з каптуром. Як обрядовий одяг збереглася на Гуцульщині. Буковинська манта виготовлена з чорного сукна, тунікоподібного крою, застібається гапником.

Чуганя (чуга) — тип складного плащового лемківського одягу з темно-коричневого доморобного сукна, з прямою спинкою і дуже довгим чотирикутним коміром, з довгими тороками, які на спині спадають нижче пояса. Тороки часто заплітали в коси, а рукави зашивали. Ці так звані сліпі (фальшиві) рукави заміняли кишені.

Гуня — плечовий, прямоспинний одяг із рукавами. Її часто носили на опашки. Виготовляли зі спеціально витканої вовняної грубої тканини з довгим ворсом на лицевому боці: після кожних трьох ниток поробку вплітали довгі, грубі, зсукані вовняні нитки або ледь з'єднані пасма вовни (до 10 см), їх випускали на лицевий бік і прибивали нитками поробку. Звідси локальні

назви гуні: “космата”, “коцовата”, “коцованка”, “полосаня”. Прямі довгі рукави вшиті по пітканню. Такі гуні й досі збереглися на Закарпатті.

Крім прямоспинного, в Україні існував верхній одяг, розширений донизу, з боковими клинами, складками, зборочками на спині тощо.

Розширений верхній одяг з рукавами шили з одного або двох перегнутих у плечах полотниць доморобного сірого, чорного, темно-коричневого сукна. Клини вставляли між передньою і задньою полами — від пройми до низу. Поли не застібалися. До горловини пришивали каптур (кобку, боролицю, затулок, відлогу), яким накривали голову. Такий одяг мав різні локальні варіанти і відповідні назви: “сірак” (Лівобережжя), “кобеняк” (Волинь), “копеняк” (Полісся).

Давні риси прямоспинного тунікоподібного крою зберіг верхній одяг із рукавами. Байбараки (сердаки, петики) поширені на Наддністрянщині, Покутті, Буковині, Гуцульщині. На Закарпатті сердак називали сіраком (реклик, уйощ), їх виготовляли з чорного, темно-коричневого, червоного, рідше сірого, білого доморобного сукна. По боках часто вшивали два клинці, під проймами — ластовиці.

Каптани-полотнянки — підгрупа верхнього одягу, пошитого із грубого лляного чи конопляного доморобного полотна прямоспинного та розширеного крою, з довгими рукавами, закладними полами. Вони застібалися на ґудзики або підперізувалися крайкою. Полотнянки носили поверх кожухів, на полах з розрізами (на місцях кишень).

У всіх регіонах України поширений підтип верхнього одягу, приталений, із підрізною спинкою в талії, де збирали складки, вставляли клини — так звані крила, вуси тощо. Це свити із доморобних тканин (семряги, чугаїни, спенсери, жупани, кунтуші, черкески, капоти, козачки, чумарки, бекеші, баєві юпки), а також з фабричної тканини. Наприклад, баєві юпки виготовляли з тонкого червоного, синього або зеленого сукна фабричного виробництва. Їх шили приталеними, з трьома клинами, широкими відкладеними на спину комірами. Вся поверхня юпки прикрашалась прив’язаними й опущеними на лицевий бік, на відстань 3—4 см кутасиками довжиною до 4 см, з кольорової вовни (на зеленому тлі — червоні, на червоному — зелені). Такі юпки найчастіше виготовляли у районах Середнього Подніпров’я. Вони різні за системою декорування, конструювання, в основному на Полтавщині.

Важлива типологічна група зимового хутрового одягу — довгополі кожухи і короткі кожухи, їх виготовляли з овечих шкур хутром всередину. Шкури фарбували у червоний, білий, темно-коричневий кольори. Побутували чотири основних типи кожухів — прямоспинні, приталені, з відрізною спинкою і тулуб’ясті (дуже довгі й широкі в полах, зразка кльощ, із великим відкладним коміром). З другої половини XIX ст. кожухи стали покривати фабричним сукном, іншими тугими тканинами (комір, права пола, манжети обгортались хутром). Це так звані покриті кожухи, кожущанки, хутрянки, шушуни. На Подністров’ї покриті кожухи називали байбараками. Художня цінність кожухів — у декоруванні, аплікації, вишиванні, обшитті хутром, кольоровими шнурами.

Формування і розвиток верхнього одягу в Україні — важливий фактор цілісної системи моделювання.

Пояси (пасини) — специфічна типологічна група, яка виконує утилітарну функцію: прикріплення до талії поясного і верхнього одягу, а також декоративну та символічно-обрядову функції. Це обов’язкова приналежність українського народного одягу: їх виготовляли з лляних, конопляних, вовняних, шовкових, металевих ниток, лика, шкіри, плели, крутили, ткали з нитяних матеріалів, вирізували зі шкіри, рідше відливали з металу, карбували. За технікою виготовлення із ниток виділяють два типи поясів: ткані (локальні назви: “крайки”, “окрайки”, “байорки”, “пасики”, “поясини”, “тканиці”, “тканки”); плетені (“в сітку”, “в кіску”). Ткали перебором, килимовою технікою, чиноваттю в поперечні та поздовжні вузькі стрічки, суцільно заповнені ромбами, зубчиками і рядами квітів, складних ромбових фігур. Вони різної ширини: від 1 до 35 см і довжиною до 3 м. За кольором пояси поділяються на червоні, зелені, малинові, багатоколірні, рідше — чорні.

Окрему групу утворюють шовкові, вовняні, золототкані пояси мануфактурного виробництва.

Червоні, сині, зелені пояси шириною до 25 см виготовляли з тонких фабричних вовняних ниток технікою простого та візерункового ткання “у вічка”, “кіску”. Слуцькі пояси ткали з шовкових, металевих срібних і золотих ниток у середині XVIII ст. на мануфактурах Слуцька, Бучача, Бродів, Станіслава та інших міст. Багатоколірні з двостороннім орнаментом, вони часто поділені по вертикалі так, щоб на обох боках — лицевому і виворотньому — був різний колір та орнамент.

Нитяні пояси всіх типів завершуються торочками: вільно опущеними, в’язаними, з китицями видовженої форми і круглої — з бомбонами.

Підтипи шкіряних поясів: вузькі очкурі — пояси з пряжками шириною до 4—5 см; вузькі пасочки (Подніпров’я, Лівобережжя), широкі череси (до 35 см), з тисненням орнаментом, викладені капсолями, “писаною” бляхою, металевими ґудзиками та пряжками (Карпати).

Різні за художнім вирішенням пояси — важливий засіб композиційного формотворення складних комплексів одягу.

Головні убори — складна типологічна група виробів, призначена для покриття, прикрашення голови. При цьому важлива роль належала зачісці.

Давні, традиційні зачіски жінок і дівчат можна об’єднати у три варіанти:

- 1) поділ довгого волосся посередині, вздовж голови, заплітання двох кісок біля вух, спускання вниз і заплітання з рештою волосся в єдину, третю косу, яку закручують у кружок (вінок);
- 2) заплітання волосся у дві коси, обвивання їх вінкоподібно навколо голови, обтикання їх квітами;
- 3) заплітання однієї коси, спущеної на спину.

Коси плели із трьох, шести і двадцяти чотирьох пасем (дрібущки). Вплітали поплітки (кольорові стрічки, вовняні шнурочки), нанизані на нитку черепашки, прикраси з бісеру, пір'я, наліплювали фольгу.

Жінки носили довге волосся, не заплітаючи його, а лише збираючи на обручки — обідки (центральні райони України), ззаду у вузол (Бойківщина), гулі (Волинь) і розпущене (Поділля). Волосся підстригали над чолом (Волинь), по боках над вухами і ззаду навколо голови (Полісся); розділяли волосся посередині проділом, гладенько зачісували та відкидали на плечі (Київщина). Були й складніші зачіски (начіси, чубчики, намочування волосся розчинами та ін.).

Чоловічі зачіски — довге волосся, що спадало на плечі та спину; підстрижене: довкола голови, спереду коротше, а ззаду довше; підстрижене “в кружок” і “під макітру” (на голову надівали макітру і навколо рівно підстригали волосся). Було й гоління або стриження голови над чолом, скронями і на потилиці, над чолом посередині маківки залишали широке, в долоню пасмо довгого волосся, чубок-оселедець. Інколи над чолом формували кругле пасмо волосся, яке підросло, і його закладали за вухо або заплітали в косицю. Найтипівіша зачіска — підстригання волосся у формі півкола з довгим волоссям на потилиці.

Жіночі й чоловічі зачіски, прибирання голови органічно поєднувалися з іншими частинами головних уборів, цілісними одяговими ансамблями.

До головних уборів належать як поодинокі вироби (наприклад, хустини), так і складні комплекси (кибалка, чіпець, пов'язка, хустина). Типологізація головних уборів відбувається за такими основними ознаками: стать; вік; матеріал; крій; конструкція; способи носіння і декорування; функціональне призначення головних методів формотворення, буденних, святкових, обрядових цілісних компонентів покриття голови, з вираженням їх символічно-мистецької сутності.

Чоловічі головні убори за матеріалом поділяють на сукняні, хутрові, повстяні й солом'яні, а за формою — циліндричні, конічні, півсферичні. Подамо назви шапок:

- *кізянка* — низька шапка з чорної овечої шкіри, циліндричної форми, круглим, інколи суконним дном (Чернігівщина, Полтавщина, Київщина);
- *кучма* — висока, стовпчаста шапка з чорної овечої шкіри, напівсферичної форми, з вершком, що спадає на потилицю (Лівобережжя, Полісся, Карпати); на Буковині кучмою називали шапку круглої форми, із суконним верхом і підшитою хутром, нижньою частиною;
- *мазниця* — висока циліндрична шапка з чорної або сірої овечої шкіри, суконним верхом і розрізом збоку (Поділля, Волинь);
- *яломка* — повстяна шапка форми витягнутого конуса, ковпакоподібна, з сірого або білого сукна, часто з відгорнутими крисами (Середнє Подніпров'я);
- *шоломок* — невисока, кругла повстяна чорна шапка (Південь України);

- *магерка* — шапка з темно-коричневого сукна з чотирикутним верхом, оздоблена червоними, синіми шнурами, вишита (Полісся, Волинь);
- *рогатівка* — шапка з темного сукна напівциліндричної форми, верх ширший від основи і має чотирикутні загини (Південь України);
- *малахай* — кругла шапка з овечої шкіри, з невисокими навушниками (Чернігівщина);
- *клепаня* — невисока шапка циліндричної форми з червоного або синього сукна, підбита овечою шкірою, часто облямована лисячим хутром; вона мала клапани, які можна піднести догори, зав'язуючи на тім'ї, або опустити на вуха, шию і зав'язати (Гуцульщина, Бойківщина);
- *шлик* — напівкругла сукняна шапка, знизу обшита хутром; подібні шапки з червоного або блакитного сукна на Прикарпатті називали *мармазинками*.

Крім шапок з численними варіантами крою, з кінця XIX ст. на Прикарпатті, Поділлі, Волині, Поліссі набули поширення сукняні повстяні, фетрові капелюхи з різними локальними назвами, принципами формотворення і декорування.

Кресаня — фетровий чорний капелюх з пласким дном, широкими боками, легко піднесеними берегами з боків, оздоблений золотистим галуном, мосяжною бляхою (басаман) або різнокольоровими шнурами (байорками, стрічками). Кресані молодих хлопців оздоблювали пір'ям глухаря, пави. Збоку капелюха звисали різнокольорові круглі вовняні кутаси — дармовиси. Кресані такого типу виготовляли на Гуцульщині, Буковині.

На Покутті, Поділлі, Буковині високі боки капелюхів прикрашали герданами, коралями, паперовими й волічковими квітами, павиним пір'ям. Соковитою барвистістю, об'ємно-просторовими акцентами вирізняються весільні кресані.

Чорні фетрові кресані, неоздоблені, мали буденне призначення. Вище загнуті береги обшивали темною тасьмою.

Солом'яні брилі поширені на всій території України (крім Гуцульщини). Залежно від техніки плетіння стрічок їх поділяють на підгрупи: рівні, з зубцями й кісочками. Виплетені солом'яні стрічки зшивали, відповідно формуючи дно, боки, береги. Зшиті кіски в полотнах капелюхів виступали рельєфними рядами: зубцями, дугами, посилюючи гармонійну єдність природного кольору та текстурних форм.

Для жіночих головних уборів характерне розмаїття форм, прикрас, способів носіння. Найдавніша типологічна група — прямокутні полотнища, тобто *плати*, якими по-різному завивали голову.

Намітка (обрус, плат, перемітка, завій, рантух, рушник) — це лляні, конопляні, бавовняні, рідше бомбакові, муслінні полотнища прямокутної форми довжиною до 5 м, шириною до 50 см, кінці якого і часто налобна частина

декоровані тканим і вишитим орнаментом. Техніка ткання: перебір — закладне, чиновате, заборами, вишивання стебнівкою, гладдю, низинкою. Орнаментовані кольорові кінці наміток називаються переміточними заборами. Їм належала важлива роль у різних формах завою. При вінкоподібній формі убору голови довгою наміткою орнаментовані частини виступали на кінцях, над чолом. Способи завивання різноманітні. Намітки складали у глибокі складки; обгортали голову, закриваючи волосся, і зав'язували на потилиці вузлом, а вільні кінці спадали вниз, на плечі, іноді сягаючи пояса (Волинь, Полісся). Намітки зав'язували півколом над чолом (Покуття), рясували в дрібні складки (Прикарпаття), часом один кінець намітки спускався на спину, а інший — на груди (Південь України) або ж намітку зав'язували над чолом. Крім вишивання, мереження узорного ткання її декорували стеклярусом — склендячкою (Чернігівщина), бісером, металевими пластинами, нитками (Буковина) та ін.

Оригінальну підгрупу створюють *бавниці* — головні убори Яворівського району Львівської області. Це прямокутний шмат домотканого полотна, одна або дві поздовжні сторони якого густопереткані або вишиті геометричним стрічковим візерунком (ширина смуги — 10—12 см). Неорнаментована центральна частина бавниці, закладена у глибокі складки під декоровану смугу і зашита або зав'язана стрічками, творила стоячий обручик — вінець. За формою бавниця — різновид давнього вінкоподібного круга для пов'язування обруса, оскільки вона слугувала основою для покриття зверху голови платами.

Форми завою, біле тло переміток, орнаментування посилювали художньо-символічну цінність ансамблів одягу. Своєрідним ритуалом, каноном було те, що намітки ніколи не носили як окремий головний убір, а лише в поєднанні з іншими прадавніми компонентами (кибалка, очіпок, стрічка, плат).

Кибалка (гибалка, химля, хомевка) — круг, виготовлений з ліщини, паперу, соломи, обмотаний зверху полотном, їх накладали на голову та замотували волосся валочком.

Очіпок — легке, м'яке, плоске покриття голови круглої, човникоподібної та сідлоподібної форми, що стягувалося ззаду стрічками, щоб зав'язати, тугіше притримати зібране на голові волосся. Очіпок одягали на кибалку, прикриваючи її, пізніше — просто на волосся. За матеріалом виготовлення розрізняють три основні підтипи очіпків: із домотканних полотен, тканин фабричного виготовлення (шовк, парча, сатин, ситець тощо) і плетених сіток. Очіпок шили, формуючи дно і береги, часто підшиваючи підкладку. В окрему групу виділяють білі полотняні очіпки, призбирані білими й червоними нитками (Прикарпаття). Особливий інтерес становлять:

- очіпки, верх яких робили зі зеленої сітки, а боки — з червоного сукна, до них прикріплювали червоні орнаментальні стрічки з торочками — патриці (Бойківщина);
- білі плетені ажурні очіпки (Збаражчина, Львівщина);
- парчеві шапкоподібні очіпки з твердим дном, вухами (Полтавщина);

- клобуки — високі шапкоподібні очіпки (Київщина);
- двогребенні, сідлоподібні тверді очіпки (Слобожанщина) та ін.

У центральних областях поширені складніші форми головного убору — шапкоподібні кораблики з хутровим обшиттям.

Кибалки, різнотипові очіпки — основа для обмотування голови прямокутними обрусами, платами, пілками.

Хустки генетично пов'язані з намітками і належать до давнього типу рушничкового головного убору. Хустку зав'язували на очіпок, бавницю, просто на волосся. Найдавніші хустини — плати прямокутної форми (60 × 80 см). З XVIII ст. набули поширення квадратіві хустини. За матеріалом їх можна поділити на такі підтипи: з доморобних лляних, конопляних, вовняних полотен; з фабричних тканин. Плати мають еволюційно розвинені групи: спочатку ткані, орнаментовані в поперечні (Карпати) або клітчасті заснівчасті (центральні області України), потім — мережані, білого, чорного, червоного тла, вишиті в кутах і по краях, з торочками й кутасами.

Шалінові, залісові, турецькі, тернові хустини фабричного виготовлення були з торочками і без них.

Способи пов'язування хустин: під підборіддям (у всій Україні); на чолі (Подністров'я, Полтавщина); на тім'ї (Полісся); на потилиці (Гуцульщина); “на дзьобик”, кругленько, “на бабку”, “на коники” — це формування хустин над чолом; поширений спосіб — два кінці хустки перехрещувались під підборіддям, обвивали шийку і зав'язували ззаду. Цікаві форми пов'язування двох хустин: одна була на грудях, проходила під підборіддям і нав'язувалась на маківці голови, а друга закривала голову позаду (Київщина, Чернігівщина). Складне зав'язування білих, чорних вишитих хустин (молодичок), коли три кінці спускались на потилицю (Бойківщина).

Різні варіанти зав'язування, завивання, накидання хустин, декоративність і висока культура технічного виконання цих головних уборів робили їх яскравими й оригінальними витворами мистецтва.

Дівочі головні убори — стрічкові пов'язки, чільця, вінки, хустки. Стрічкові кольорові пов'язки, декоровані тканими, вишитими візерунками, металевими нашивками, бісером, були поширені на всій території України з різними локальними відмінами і назвами (наприклад, застіжка, політичка, змичка, гарасівка та ін.). Особливо популярними в Україні були *дівочі вінки*, що мали емоційне декоративне навантаження. Їх виплітали із живих і штучних квітів, виготовлених із вовни, тканин, паперу, фольги, металевих блискіток, воску, пір'я, пофарбованого у різні кольори. Технікою плетіння, в'язання, наклеювання, пришивання формували багатопарове розміщення кольорових квітів, галузок, дротинок із пацьорками, пір'їн. Народні майстри розробили різні прийоми виготовлення вінків із численними підгрупами, варіантами прив'язування стрічок. Зокрема, карабулі — вінки зі штучних квітів зі скляними намистинами й стрічками (Буковина).

Лубок (кичка) — тип дівочого убору, виготовлений із паперового круга, який обгортали стрічкою і чіпляли на потиличну частину, від вуха до вуха завішували кольорові стрічки; їх закріплювали так, щоб найширші були під низом, а зверху нашивали вужчі. Стрічки спадали на спину нижче талії (Черкащина).

Кода — обруч, обшитий тканиною, прикрашеною бісером, штучними квітами, травами (Буковина).

Різновидні головні убори — важливі символічно-декоративні акценти в ансамблях традиційного одягу українців.

Взуття — типологічна група виробів, призначена для прикриття ніг. Взуття виготовляли з кори, лика, дерева, стеблин рослин, шкіри.

Личаки виплітали з липового, в'язового лика, берестяної лози. Подошви робили хрестоподібним способом, обрамовували довгими петлями, куди протягували шнурок з лика, конопляних ниток чи шкіри і ним стягували личаки. Личаки взували на ноги, обмотані м'якими, сухими травами, полотнищами-онучами.

Постоли виготовляли із грубої, але м'якої шкіри свиней, корів, овець, їх формували з одного шматка шкіри, загинаючи і зтягуючи так, щоб створити передок — гостроносий або тупоносий. По боках і позаду п'ятки робили отвори для ремінців, якими постоли кріпили до ноги, густо й високо її обмотуючи. При формуванні постолів шкіра морщилась. Звідси — назва “морщинці”. Підгрупи: закаблучені постоли з гострими кінцями передків, ріжки яких загнуті наверх; постоли із пасочком на зап'ятці та з пряжками; ходаки — неморщені, чорні лемківські керпці.

Черевки — тип шкіряного постолоподібного взуття — були поширені у ХІХ ст. Вони складнішої форми, з розрізаними халявами, що закривають ступню і нижню частину ноги, стягуються зав'язками — шнурівками. Матеріал: шкіра, сап'ян, оксамит. За формою розрізняють черевки з високими закладними халявами, високими підборами. Черевки прикрашали орнаментальним вирізуванням на халявах, вишиванням, хутром.

Чоботи — давня типологічна група шкіряного взуття — поширені в усіх регіонах України. Їх шили, наприклад, із коров'ячої, свинячої шкіри, кольорового сап'яну. За кроєм чоботи поділяються на два підтипи: з одного шматка шкіри — витяжки; із двох частин (халяв і низу) — пришивки. У витяжках — переважно низькі каблуки, які підбивали підківками. У пришивках — високі, вистібані задники (закаблуки), високі підбори, підбиті залізними цвяхами, металевими підківками.

За кольором виділяють чоботи чорні, чорнобриві (низ чорний, халяви жовті), зелені (зелениці), червоні (червониці), жовті (жовтинці). Святкові чоботи, передусім, сап'янці, прикрашали гаптуванням, вирізуванням, вибиванням, капселями, цвяхками. Варіантність форм створюють висота халяв і способи їх зшивання з одного заднього боку, по боках, закладені зверху, поперечно, рясовані внизу тощо.

Дерев'яники, довбанки (дерев'яне взуття) виробляли з одного шматка дерева. З тупими носками, часто без п'ят, їх виготовляли найчастіше в тих районах України, де були німецькі колонії (Прикарпаття і Закарпаття).

Солом'яники — постолоподібне взуття, що виплітали із віхтів соломи, одягали взимку на чоботи (Львівщина).

Личаки, постоли, ходаки, чоботи й інше взуття одягали на ноги, оббиті сухими травами, соломною, онучами, пізніше — на шкарпетки, панчохи. Онучі — трикутноподібні шматки полотна, сукна — часто при краях обшивали кольоровими стрічками, обмітками, вишивали (Прикарпаття). Становлять інтерес чорні, темно-коричневі гуцульські онучі, вишиті, обметані різнокольоровими нитками.

Капчурі — вовняні шкарпетки — шили з теплих тканин або плели з вовняних ниток на дротах. Верхні краї декоровані широкими різнокольоровими орнаментованими (смугами) у зубці, драбинки, вічка тощо (Гуцульщина).

З кінця ХІХ ст. давні архаїчні форми взуття ручного пошиву, плетіння зазнають змін, поширюються виробни фабрично-заводського виготовлення. Взуття — важливий утилітарний і художній компонент костюмних ансамблів, що організовує їх композиційну цілісність.

Високий художній рівень усіх елементів, компонентів у гармонійно узгодженому комплексі досягається якістю матеріалів, численними варіантами технологічного, конструктивного вирішення. У складних комплексах одягу важливе значення надається *художньому оформленню* (вишиванню, мереженню, аплікації, розпису, вирізуванню, обшиванню хутром), доповненням (сумкам, ціпкам, порохівницям), прикрасам (діадемам, кульчикам, каблучкам, намисту).

Прикраси носили на чолі (стрічки, гільця, діадеми), у вухах (кульчики, підвіски), на шиї (намиста, ланцюжки, бісерні стрічки), на грудях (хрестики, намиста, дукачі, згарди, ґердани, ланцюжки), на руках (браслети, каблучки). Матеріал: золото, срібло, залізо, мідь, скло, кераміка, нитки, каміння (діамант, аметист, сапфір, сердолік, бурштин тощо).

Серги (ковтки) — давній тип жіночих прикрас, виготовляли переважно зі срібла, золота, зі вставками-камінцями. Основні форми: у вигляді півмісяця, кільця-круга; квіткоподібні маківки.

Намисто (добре, справжнє, мудре, щирі коралі) виготовляли нанизуванням виточених, вирізаних натуральних коралових бусинок із дірочками на нитки, їх нарізали у формі маленьких, дрібних рурочок (січені коралі), овалів, бочечок. Центральні намистинки на низках часто обгортали срібним кільцем, а на Лівобережжі між ними вставляли срібні бочкоподібні намистинки — “риффи”, “квасольки”. Низки з намистинами (від однієї до тридцяти трьох) зв'язували позаду. Найкоротші прилягали до шиї, а найдовші півколом сягали нижче грудей.

В Україні поширені намисто із бурштину, скляних кольорових пацьорків, кольорової смальти: червоні — кровавиці, срібні й золотисті — блискавки, білі, а також намисто із перлів — баламути. У районах Подністров'я, Прикарпаття

носили намиста з підвісними рядами монет. Прикраси з використанням монет (*дукачі, дукати*) за формою поділяють на три підтипи:

- 1) п'ять і більше монет поєднувались між собою у вигляді низок намиста;
- 2) одну велику монету прикріплювали посередині низки з коралами до металевого браслета-банта, орнаментованого камінням;
- 3) монета поєднувалася із хрестами, невеликими іконками.

Згарди — прикраси на зразок намиста — виконували з трьох і більше металевих хрестиків, кружечків різної величини, з'єднаних між собою ланцюжками, платівками, шнурками, їх застібали на пряжки-чепраги. Кольорові, круглі та видовжені бісеринки нанизували на нитку, утворюючи намисто.

Гердани також виготовляли із бісеру, але технікою плетіння, ткання, скручування. За формою виділяють підтипи герданів:

- вузька шийна, нагрудна стрічка;
- широкий багатоколірний комір, що спадає на груди, плечі, застібається ззаду на шиї (кризи);
- два кінці довгих стрічок з'єднували спереду, вони звисали нижче грудей, часто до пояса (бойківські висьорки) тощо.

У прикрасах з бісеру багатоколірними акцентами є виткані, виплетені орнаментальні мотиви: розетки; ромби, квіти, зубці та ін.

Кожен тип прикрас має локальні риси в особливостях матеріалу, технології, конструкції, колористичному вирішенні, способі кріплення й носіння. Згідно з історичними етапами розвитку художньої культури, давні форми змінювались. Звичайно, коштовними прикрасами користувалися, передусім, заможні верстви населення. Прикраси, виготовлені вручну з доступних матеріалів, цікаві за формою і художнім задумом, були поширені в містах і селах, передусім, в одязі селянок.

Елементи прикрас, які знімалися або прикріплялись до одягу (нашивки, металеві платівки, гудзики, кольорові тасьми, пряжки для пасочків тощо), характеризують єдність функціонального й художньо-обрядового вирішення.

Загальні, спільні художні ознаки притаманні найпоширенішим типам комплектів українського одягу. Вони виявляються у подібності виготовлених ручним способом матеріалів, принципах кроєння і поєднання окремих частин воедино, у колориті, характері прикрас, усій композиції одягу, виготовленого відповідно до статі, віку, соціального положення, функціонального призначення та ін.

Основні компоненти українського чоловічого та жіночого одягу XIX—XX ст. — *сорочки*: у жінок переважно з уставками, чоловіків — тунікоподібна або з плечовими вставками. Поясний одяг жінок: *запаски, обгортки, дерги, плахти, спідниці*; чоловіків — *штани*.

Масово поширився нагрудний компонент жіночого та чоловічого одягу — *безрукавка*.

Основний вид жіночого та чоловічого верхнього одягу: *свити, жупани, кунтуші, чемерки, сердаки, гуглі*. Різновидність верхнього типу свит — юпки, шушуни.

Зимовий плечовий одяг — *кожухи*. В непогоду поверх кожухів, свит одягали плащовидні *полотнянки* (з доморобного полотна), *кобеняки, бурки, кирії* (із доморобного сукна).

Жіночі головні убори — *очіпки, кибалки, намітки, хустки*; чоловічі — *шапки, капелюхи*. Взуття чоловіків і жінок — *постоли, черевики, чоботи*.

Згадані компоненти одягу часто мають різні назви в окремих місцевостях України та відмінні принципи поєднання в цілісні комплекси. Локальні різновиди виразно простежуються у центральних, північних і західних областях України. Конкретні природно-географічні, соціально-економічні фактори зумовили як спільні, так і відмінні художні особливості українського одягу. Навіть незначні відхилення стосовно довжини, традиційної системи декорування позначаються на композиційно-структурному вигляді одягу. Дослідники окремо виділяють комплекти народного одягу Середнього Подніпров'я, Півдня України, Поділля, Волині, Полісся, Карпат і Прикарпаття [36, с. 145]. Етнолокальні комплекти названих регіонів мають численні місцеві різновиди.

В історії українського народного одягу виняткове місце посідав одяг Середнього Подніпров'я. Це етнографічна зона України, до якої за сучасним адміністративним поділом входять Київська, Черкаська, Полтавська, частково Чернігівська, Кіровоградська області. Середнє Подніпров'я — територія, що була центром давньоруської народності, процесів формування української нації. Саме цей район славиться багатством побутуючих комплексів одягу, які виникали почергово у процесі змін історичних епох, зберігаючи давні, спадкові традиції й зазнаючи новаторських впливів. Тут сформувався тип одягу, який дослідники називають *українським національним*. Методи утворення його форми, традиційність декоративного оформлення і принципи поєднання окремих частин у комплекти передавались із покоління в покоління як національна соціально-естетична норма. Стійкими залишались основні засоби творення одягу. Однак при цьому на величезній території Подніпров'я простежуються незначні відмінності в одязі щодо матеріалу, крою, конструкції, вишивання, аплікації, способів носіння, зокрема в одязі північних, центральних і південних районів. Виразно виділяються етнолокальні комплекси дніпровського Лівобережжя та Правобережжя. Незважаючи на спільні ознаки, вони мають чимало локальних варіантів.

Класичні комплекти одягу всіх районів Подніпров'я містять традиційні складові частини: сорочка, нагрудний, поясний, верхній одяг, головні убори, прикраси, взуття та доповнення. Цікаво простежуються численні варіанти локальних художніх вирішень.

Основною частиною жіночого та чоловічого плечового натільного вбрання була сорочка з полотна, витканого технікою простого переплетення з добре опрацьованих волокон льону та конопель. Із середини XIX ст. все частіше почали шити сорочки з тонких білих тканин мануфактурного, фабричного

виготовлення. Біла сорочка — це непорушна традиція, символ чистоти, естетичних уподобань та святковості. Відхід від цієї традиції сприймався як певне відхилення від норми. Невипадково у старій народній пісні запитується: “Чом на тобі, наймиточку, сорочка не біла?”.

За способом кроєння виділяють два типи сорочок: з уставками, пришитими по основі або поробку, і з суцільнокроєними рукавами. Названі типи сорочок виготовлялись по-різному. Так, у північних районах Чернігівщини і Київщини вставки або суцільновикроєний рукав пришивався до стану сорочки по поробку. На території Полтавщини, Лівобережжі рукави й вставки переважно пришивалися на основу. На Черкащині, центральній Київщині, півдні Чернігівщини були поширені обидва типи крою сорочок. Сорочки з кокеткою — жіночі й чоловічі — з'явилися наприкінці ХІХ ст. У цих типах крою важливе конструктивне вирішення стану сорочок. В Україні побутували сорочки цілнокроєні, так звані додільні та з відрізним станом — “до підточки”. У сорочках “до підточки” стан шили з тонкого доморобного полотна або фабричної тканини, а “підточку” — з грубого полотна. У цьому районі України на початку ХХ ст. ще побутував незшитий вид поясного одягу у вигляді одного або й кількох полотниць доморобної тканини. У будні носили запаски, дерги; на свята — орнаментовані багатокольорні плахти. Водночас побутували і пошиті рясні спідниці — юбки, літняки, димки, бурки.

У літньому комплексі жінок і чоловіків була коротка прямоспинна безрукавка із домотканого сукна — катанка, а у весняно-осінньому — короткий свитоподібний одяг, куцини, куртки.

Продуману високохудожню композиційну форму, об'ємно-просторову структуру мають комплекси одягу центральної Київщини. Вони характерні винятковою силою емоційного декоративного звучання. У цьому знову ж таки важлива роль належить білому кольору, зокрема свит, кожухів; білій вишивці на білому тлі сорочок; появі верхніх плащовидних одєжин із тонкого яскравого (зеленого, малинового) сукна — баєвих юпок; пошиттю з кольорових фабричних тканин спідниць — ватянок, літників; вишиванню, аплікації у нижньому куті правої поли кірсеток, кожухів, юпок; різнокольоровим барвистим стрічкам — дівочі головні убори; темно-вишневому намисту — “камінне намисто”, білому перламутровому намисту — “баламути”, бісерні прикраси і дукачі у формі медальйонів та ін.

У південних районах Київщини, крім традиційних компонентів, поширився одяг з доморобного сукна, аналогічний до свит, — черкески, бекеші з відрізними спинками, бочками; кобеняки — цілнокроєні, розширені знизу, з каптуром-“кобкою”. Всі вони підперезувались тканими пасочками з домінуванням червоного та зеленого кольорів.

За типовими формами, стильовими колористичними ознаками одяг Півдня України мав багато спільного з одягом центральної лісостепової зони. Це пояснюється заселенням його території жителями з північних районів. Наприклад, у ХVІІІ ст. переселенці до теперішньої Херсонської області й село називали так, як воно називалось на Полтавщині, — Лепетиха, і зберегли художні традиції полтавського народного одягу.

Найхарактернішою відмінною ознакою південних районів України стало поширення чоловічої сорочки-чумачки, тунікоподібної, з широкими без манжет рукавами. Жінки носили короткі, нагрудні, круглі кофточки, їх шили цілнокрійно з розширеними до низу спинками, довгими рукавами, обшивали оксамитом. У загальній системі декорування переважали два кольори — червоний і чорний.

Одяг Полтавщини, як й інших районів України, мав дуже багато локальних різновидностей. У цьому важливу роль відіграють жіночі сорочки — уставкові, додільні, з широкими рукавами, пришитими до уставки дрібною зібраними складочками (у декілька рядів) — “пухликами”. Горловини сорочок і рукави — з обшивками, зубцюванням.

Світової слави зазнали вишивки полтавських сорочок. Вершин художнього злету досягла вишивка гладдю — лиштва, вирізування, виколювання, поверхниця, прутик, ланцюжок. До окремих груп належать сорочки, вишиті: білими нитками, виколюванням; білими нитками, вирізуванням; білими нитками з крапленням охрових відтінків; білими і блакитними нитками; лише охристими, сіравими лляними нитками; червоними і чорними нитками (найчисленніша група). Названі основні групи сорочок були важливими акцентами в старих комплексах полтавського одягу. Відповідно до них виготовляли поясний одяг. Характерно, що на Полтавщині переважав незшитий поясний одяг. У будні носили двошарові запаски, одношарову дергу; на свята — кольорові картаті плахти: парчові барвисті запаски, підперезані червоним пасочком або крайкою.

На сорочку одягали кірсетки. Їх шили зі ситцю, вовняної тканини, шовку. Ззаду на талії нашивали ряди гудзиків і робили глибокі складочки — “до трьох (семи і дев'яти) вусів”. Вони були цікаво звужені при талії, розширені знизу, надавали легких силуетних ліній усьому комплексові. Поверх кірсетки найчастіше одягали білу сукняну свиту — юпку з трьома або п'ятьма клинами, довгу (до колін), її вишивали чорними шнурами. У ХІХ ст. так звані баєві юпки (зелені, малинові) шили з фабричної тканини, оздоблюючи всю зовнішню частину рядами ковтунців, що звисали, — пучків кольорової вовни. Їх змінили “крамні” юпки, халати-шушуни та ін.

Жінки поверх сорочки і кірсеток носили коралове намисто, срібні ланцюжки з підвісками, дукачі, хрестики.

З головних уборів вирізняються очіпки з двома кибалками та круглі очіпки з однією кибалкою. Вони складніші за будовою, вищі, ніж в інших районах. Поверх них пов'язували намітки, а пізніше хустини, у західних районах із вузлами на маківці, а в північних — з вузлами на підборідді. На свята дівчата носили вінки з квітів — “чубаті”, “надбрівники”, “теремки”. У коси влітали різнокольорові стрічки — бинди, які звисали аж до п'ят, легко тріпочучи навколо дівочого стану.

Соковиту барвистість складових частин вбрання композиційно завершують кольорові чоботи: “чорнобривці”, червоні “сап'янці”. Були поширені й легкі чоботи зеленого та жовтого кольорів, на підборах тощо.

У чоловічому одязі основну відмінність від інших районів становили тунікоподібні сорочки з прямим розрізом на грудях — пазухою. Обабіч білими нитками

з вкрапленням охрових і блакитних вишиті широкі смуги геометричних мотивів. Характерно, що тут шили з білого, вибічаного полотна і фабричної тканини широкі штани на зразок шароварів, легкі для рухів, верхової їзди. Верхній плечовий одяг чоловіків — жупан, свита, а взимку — кожух з відкладним коміром. Локальна особливість головних уборів — високі сірі овечі шапки, влітку — солом'яні капелюхи.

Традиційні полтавські комплекси одягу — важливе явище української культури. Вони ввійшли до історії як завершені високохудожні твори піднесеного, урочисто-живописного звучання, що образно символізують квітучу землю степової України.

Архаїчні пласти мистецтва давньослов'янського одягу відчутніше збереглися в Українському Поліссі (північні райони сучасної Волинської, Рівненської, Житомирської, Київської, Чернігівської та Сумської областей). Це виявляється, передусім, у білому тлі основних компонентів одягу, який контрастно посилює введені червоні акценти. Білі чоловічі та жіночі сорочки переважно з вишивкою на комірах, пазусі, рукавах; білі широкі з двох пілок запаски, знизу орнаментовані червоними смугами; з перевагою білого кольору спідниць-літники, андараки часто з двома-трьома рядами червоних смуг, розміщених знизу, білі намітки з червоними орнаментальними стрічками при краях і в начоловій частині; свити й кожухи, вишиті з домінуючими акцентами червоних ниток, підперезані червоними пасочками, створюють надзвичайно багаті ансамблі — символи чистоти та величі людського життя.

Комплекси поліського одягу багаті локальними різновидами. Так, на Лівобережжі Полісся, на Чернігівщині відмінна риса жіночого одягу — дві незшиті запаски (часто задня — чорного кольору, а передня — синього, з доморобного сукна); одноколірні або строкаті плахти — хрещаті, клітчасті, синятки тощо. Жіночі й чоловічі сорочки — уставкові, з викладним коміром, вишиті червоними нитками з вкрапленням синіх або чорних ниток. Головні убори жінок: очіпки, намітки, вишиті хустки. Очіпки склалися з двох частин: причельника та вершка. Очіпки зав'язували хустинами — тканими, вишитими, а поверх них зав'язували намітки — серпанки з опущеними на спину кінцями. Дівчата носили на голові стрічки, на які нашивали намистини, формуючи квіточки, зірки.

Чоловіки мали неширокі полотняні та сукняні штани, шкіряні паси (попруги), до яких зправа прикріплювали шкіряний гаманець (калиту) з губкою, кременем, кресалом і ремінною піхвою для ножа. Верхній плечовий одяг — свити (сермяги) з “двома вусами” по боках, вишивкою по талії, обшивкою кольоровими вовняними шнурками на стоячих комірах, каптурах, вилогах рукавів, кишенькових клапанів, на правій полі. Кожухи шили “до стану” і тулубчасті. Взуття — ликові, лозові, липові, вербові постолі, чоботи.

У районах Лівобережного Полісся, передусім Волинського, характерними ознаками виділяються жіночі сорочки, часто декоровані вишитими тканими орнаментальними червоними смугами. Поясний одяг був зшитий із двох та більше пілок: спідниць-літники, андараки, фартухи. Масово поширилися білі

свити і куртки з доморобного сукна, пошиті на чотири фалди або “з вусами” по боках, побутували куртки з відрізною спинкою й ряснішими, ніж у свитах, обороми по боках. Цей одяг прикрашували кольоровими шнурками.

Волинський одяг різноманітніший, багатший на прикраси і доповнення порівняно з поліським. Його основні компоненти: сорочки, спідниці-димки, бурки, сермяги, чемерки, бекеші. Саме у цьому районі жінки влітку носили доморобні спідниці-димки, дрібнорясовані при широкому поясі, з вузькими кольоровими пасочками. Вони надавали ансамблям живописного звучання. На увагу заслуговують волинські вовняні спідниці-бурки, переважно вишнево-червоного кольору, переткані жовтими, зеленими, синіми нитками, знизу підшиті оксамитом. До бурок обов'язково одягали вовняні запаски з поперечними пасочками і червоними смугами при їх нижніх краях.

Добротні за матеріалом, рельєфно вишиті кольоровими вовняними нитками — волічкою — свити: сермяги та чемерки. Вишивка у стрічковому плані розташована на полах, рукавах, при поясі. Особливе емоційне навантаження має червоний колір у всіх комплексах одягу Волині. Це своєрідний образний символ сонця, життя. Він мерехтить жовтими, оранжевими, зеленими, білими нитками вишивки і тканиня.

Деяко відмінна і загальна форма волинського одягу, порівняно, наприклад, із сусіднім Поділлям, що займає територію між Бугом і Дністром (сучасна Вінницька, Хмельницька, частина Тернопільської області, північ Одеської області). Тут мають значення силуетні лінії. У подільському одязі вони пряміші, підкреслюють вертикальність, пластичну стрункість, а волинський одяг має деяко іншу об'ємно-просторову структуру. Головні елементи комплексів пов'язані між собою заокругленішими лініями: рясовані спідниці, приталені, зі збірками свити; їх співвідношення утворює приземлено-стійку структуру зі заокругленими, широкими формами. Отже, волинський одяг легко відрізнити від подільського.

Поділля — це складний в етнічному плані й за історичним розвитком регіон. Крім українців, тут здавна проживали росіяни, поляки, греки, болгари, молдовани, євреї та ін.

Важливі історичні події, зокрема, боротьба проти турецьких, польсько-литовських загарбників, позначилися на культурі подолян, у тому числі й на одязі. Його формування і розвиток відбувався на ґрунті слов'янської, давньоруської культури, у взаємозв'язках з культурою інших народів. Конкретні історично-соціальні, природні, економічні фактори зумовили як загальноспільні риси одягу, аналогічні до інших районів України, так і своєрідні місцеві особливості, передусім у районах Західного, Східного Поділля і в Подністров'ї. Основні комплекси жіночого одягу: сорочки, обгортки, запаски, спідниці, пояси, гуньки, свити, кожухи, намітки (у поляків — рантухи), хустини. Чоловіки носили сорочки, вузькі штани, свити (манти), кожухи, постолі (самоходи) і чоботи. Свити для чоловіків і жінок шили з чорного доморобного сукна, приталені й розширені знизу. На Вінниччині, Хмельниччині їх називали чугаями (чугайнами), чемерками і под. Згадані основні компоненти одягу

неоднакові у різновидних комплексах подільського одягу. Його силуетне, кольорове, структурно-композиційне вирішення мало чіткі розбіжності в окремих районах. Наприклад, уставкові додільні сорочки у районах Побужжя Вінницької області вишиті низинкою з перевагою чорного кольору на уставках, вузьких обшивках горловини, рукавів, знизу подолів. У сорочках Вінницького Подністров'я найтипніше розміщення вишивок по всій площині рукавів (стебнівка, поверхниця, кафасор, виколювання тощо). Тут поширена і двоколірна, і біла, чорна та багатоколірна вишивка. Унікальне явище українського народного мистецтва — подільські сорочки, вишиті лише білими нитками низинкою, гладдю, виколюванням, мережанням (райони Клембівки, Городківки, Баланівки та ін.).

На Тернопільщині побутували короткі сорочки (до стану). В районах Подністров'я, зокрема Борщівському, Заліщицькому сформувалась унікальна система декорування сорочок багатоколірною вишивкою килимового взірця. Рельєфно виділяється вишивка на двох або трьох смугах, крім пазушних, вертикально розміщених вздовж усієї передньої та задньої пілки сорочок і на рукавах (передпліччя, уставки), рукаві й обшивці. Кольори: чорний, червоний, жовтий, золоті й срібні нитки. Вирізняються сорочки з перевагою жовто-оранжевого, чорно-сріблястого, чорно-вишневого і чорно-червоного кольору, так звані чорнобриві. У чоловічих сорочках — шви при рукавах, на плечах оздоблені вишитими стрічками.

Характер вишивки, її розташування на окремих частинах одягу суттєво впливають на загальний вигляд цілісних комплексів.

У класичних формах подільського одягу великого значення надавали його поясній частині, зокрема чоловічим звуженим довгим штанам, що шили з полотна, тонкого сукна, вибійчаної тканини. На півдні Поділля полотняні штани часто поперечно рясовані у дрібненькі виступаючі складки (на зразок плісе), підперезані кольоровим пасочком. У жіночих комплексах унікальні форми поясного незшитого вбрання: обгортки, горбатки, фоти, каптрінці тощо. Це прямокутні полотнища з чорної тонкої доморобної, пізніше фабричної тканини. Ними туго обгортали фігуру від пояса донизу, нижче колін. На них виткані позмінно, у різному ритмі повторення, вузькі стрічки з двох-трьох білих, зелених, жовтих ниток. Густо розміщені стрічки часто утворюють кайму — смугу при низу, поясі й уздовж передньої поли обгортки. У тридільних фотах уся площа полотнища поділена на три однакові частини. Дві крайні густо орнаментовані рядами геометричних, стилізовано-рослинних мотивів, а центральна — суцільно чорна. Добре прилягаючі до фігури обгортки у напівприлеглі, розширені, різні за кроєм свити, запаски, фартухи надають формам одягу цікавих акцентів об'ємно-просторового звучання.

На Вінниччині побутували плахти та запаски. У них втілена велична краса простих, прямих форм, гармонійність масштабних співвідношень, зручність для практичного користування. Розрізняють свитоподібний верхній одяг: опанчі, чугаї, чемерки, манти, катанки, гуньки. Вони чорного, коричневого кольору, розширені донизу. Наприклад, манти — тунікоподібні, виготовлені

з доморобного сукна із невеликим стоячим коміром. Чоловіки й жінки носили манти, а також кожухи, переважно білі, розкльошені донизу, без підрізання в талії і вишиті різнокольоровими нитками.

З головних жіночих уборів, окрім наміток, хустин у дівчат були поширені вінки зі штучних квітів, оздоблені скляним намистом і кольоровими стрічками. Такі вінки називали карабулями. Нагрудні прикраси — намиста, ґердани, ланцюжки, низки монет — солби або згарди. Парубки носили кресані — солом'яні капелюхи, прикрашені ґерданами, плетеними шнурками, фабричними стрічками, качуровим і павиним пір'ям.

Одяг Поділля характерний, по-перше, специфікою доморобних матеріалів (сукна, полотна, візерунчастих одягових тканин) рельєфніших за структурою порівняно з іншими районами України; по-друге, прямолінійністю крою (за прямими лініями поєднані між собою не лише частини, а й деталі окремих компонентів, цілі комплекси; масово поширений незшитий поясний одяг); по-третє, перевагою чорного, коричневого кольорів у об'ємно-просторовій структурі одягу. Перевага чорного кольору — важливий фактор посилення символічного звучання білих, червоних, золотистих акцентів, співзвучних з родючою землею і барвистою природою Поділля.

Різновидний за матеріалом, кроєм і прикрасами одяг Буковини (сучасна Чернівецька область). Його виготовляли з доморобного лляного, конопляного полотна, вовняної тканини, овечої шкури. Окремі елементи традиційного одягу шкіряні — чоловічі паси-череси, постолои, чоботи. Фабричні тканини розповсюдились на початку ХХ ст.

В окремі групи виділяють такі локальні комплекси, як одяг Буковинського Поділля, Прикарпаття, Верхнього Припруття, Нижнього Припруття та Буковинської Гуцульщини [27, с. 18].

Хоча в окремих прикордонних районах Буковини відчутні взаємовпливи народної культури молдован, румун, однак стійкіше збережені спільні риси з одягом інших регіонів України, передусім Поділля. Жіночий буковинський одяг — довга тунікоподібного крою сорочка; одноплатові обгортки, фоти; кептарі, сердаки, кожухи. Головні убори дівчат — вінки, зокрема карабулі, стрічки, кодини; у жінок — рушники, намітки, перемітки, "фустки". Одяг чоловіків: тунікоподібна сорочка без складочок біля горловини; штани — портяниці, ґачі, сердаки та кожухи. Головні убори: солом'яні капелюхи та шапки-клепані. Взуття — постолои, чоботи.

Суттєва відмінність буковинського одягу — вишивка дрібними кораликами, бісером, лелітками; білим і жовтим шовком, золотою та срібною нитками. Важливу групу утворюють цікаві тунікоподібні безрукавки — цурканки, пошиті з овечої шкури, розширені донизу, їх край часто обшитий тхорячим хутром, аплікований шкірою орнаментальними мотивами — зубці, круги, розетки та ін. Безумовно, одяг гірських районів Буковини має прямі аналогії з одягом Карпатського регіону.

Кліматично-географічні, соціально-історичні умови сприяли формуванню специфічних особливостей одягу районів Північного Прикарпаття (частково

Львівська, частково Тернопільська області), гірських районів Карпат (Івано-Франківська, частково Львівська області) та Закарпаття. На Львівщині, наприклад, сформувались унікальні комплекси одягу, які отримали визнання як важливі явища культури українського народу: одяг Яворівщини, Сокальщини, Городка, а в Івано-Франківській області — одяг Покуття, Городенківщини тощо. Найважливіше в них — це способи декорування вишивкою: у Городку — червоно-біла; Яворові — багатоколірна гладь; Сокалі — чорна хрестикова вишивка на сорочках з відкладними комірами на зразок матроських. У Яворівському районі носили зелені тулупи та капоти, у Куликові — сині, Болехові — темно-коричневі; у Миколаєві — опанчі та жупани ясно-блакитного кольору; Болехові — білі з рясними складками спенсери.

На Покутті поширене декорування одягу візерунчастим тканням і багатоколірною вишивкою. Особливо цікаві переміточні забори (орнаментальні смуги на кінцях переміток). У Городенківському районі вирізняється килимовим звучанням вишивка сорочок.

Найвиразніше простежуються відмінні риси в одязі таких етнічних груп українського народу, як гуцули, бойки, лемки.

Живописними акцентами, вишуканим пропорційним співвідношенням окремих частин характеризується народний одяг гуцулів, що заселяють гірські райони Івано-Франківської та Чернівецької областей, Рахівський район Закарпатської області.

Жінки-гуцулки носили додільні уставкові сорочки, дві запаски, обгортки, пояси, намітки, хустини, кептарі, сердаки, постолі, в'язані шкарпетки-капчурі. Взимку одягали сердаки з чорного або коричневого доморобного сукна з яскравою, кольоровою або чорною вишивкою, китицями, на свята — білі сукняні свити-гуглі. Одяг чоловіків — короткі, до колін, тунікоподібні сорочки; широкі штани з грубого білого полотна (портяниці), червоного сукна (крашениці), чорного або білого сукна (ґачі); прямоспинний плечовий одяг — з рукавами (сердак) або безрукавний (кептар). З головних уборів найпоширеніші чорні повстані капелюхи — кресані, зимові шапки — клесані.

В ансамблях гуцульського одягу важливі численні доповнення: шкіряні сумки — ташки, тобілки, табівки; ткані вовняні торбини — тайстри, дзьобенки; у чоловіків — різьблені з інтарсією, інкрустацією топірці, келефи, порохівниці; у жінок — палиці з мосяжними завершеннями тощо. При цій ніби сталій композиційній будові кожен район, навіть окремі села та їх присілки, мають відмінності в одязі. Як високомистецькі твори увійшли в історію чітко розроблені комплекси одягу в таких осередках, як Космач, Яворів, Верховина, Шешори, Рахів. Окрему групу утворюють так звані червоні ансамблі одягу (окремі компоненти — сердак, штани — пошиті з червленого сукна).

Барвиста кольорова соковитість, архаїчність форм, різноманітна вишивка, аплікація, плетіння, складність прикрас і доповнень вирізняють гуцульський одяг з-поміж інших костюмних комплексів України.

Перевагою чорно-білих акцентів характеризується одяг Бойківщини (гірські райони Львівської, Івано-Франківської та Закарпатської областей).

Жінки носили білі доморобні сорочки, дрібно рясовані при шиї, манжетах-михалках. Типове вишивання на дрібних брижах сорочок. Поверх них одягали безрукавки з чорного або коричневого сукна — лейбики. Поясний жіночий одяг: білі спідниці; вишиті внизу фартухи; точеники, фарбани та полотняні запаски. Важливе художнє явище — бойківські вибічані спідниці — друкавиці. Вони зберегли важливу інформацію про культуру вибічаного мистецтва бойків, пласти орнаментальної культури. Поясний одяг чоловіків: літні полотняні вузькі штани — портяниці, портки, порти, ґачі; зимові — сукняні холошні, волосянки. Верхній одяг взимку — кожухи. Взуття — шкіряні постолі.

Суттєва ознака бойківського жіночого одягу — прикраси з різнокольорового бісеру (силянки). Важливу частину комплексів одягу становлять складні головні убори: очіпки-кибалки зі стрічками, які опускались на спину; партиці, пантлики; великі з торочками хустини. Цікава форма жіночого головного убору — молодичі, кругленько пов'язані хустками із кінцями, зшитими так, щоб три кінці з кутасиками спадали на спину. Головним уборам належить важлива роль у створенні композиційної цілісності одягових комплексів, які мають варіантні типи у східних, західних і центральних районах Бойківщини.

Художніми особливостями вирізняється одяг лемків, етнічної групи українців, які здавна жили по обох схилах Східних Бескидів (у Карпатах між річками Сяном і Попрадом та на захід від Ужу). Йдеться про принципи дещо об'ємнішого, овальнішого формування одягу і кольорове вирішення.

Жіночий комплекс: коротка безуставка сорочка — чахлик, опліччя (до неї пришивали полотняний подолок — спідник); дрібнорясовані спідниці — фартухи. Поверх них одягали дрібнорясовані запаски, знизу обшиті рядами різнокольорових стрічок — фарбіток. Плечовий одяг — приталена безрукавка (лейбик, лейбича) чорного або синього кольорів. Верхній одяг — кожухи (кожущаниці). Жіночі головні убори: кибалка (хімка, химка, хомля), на яку накладали очіпок (чеплик), великі хустки. Поширені бісерні прикраси — “драбинки”.

Чоловічий комплекс: безуставка сорочка, лляні штани (нагавки), камізелька голубого кольору (друшляк), лейбик з двома фалдами блискучих гудзиків, сукняні куртки (гуньки, сердаки). Взуття — шкіряні ходаки та чоботи. Чоловічі головні убори: чорні фетрові капелюхи, круглі шапки з овечої шкури, зверху обшиті синім сукном. Лише в лемків побутовала цікава верхня одежина з доморобного темно-сірого сукна — чуга, чуганя — довга, прямо-спинна, з нашитими рукавами. У неї великий відкладний комір з довгими, звисаючими нижче коліна на спині, вовняними стрічками (китиці, свічки). Крім чугів, були поширені ґуні з коричневого сукна, з великими клинами по боках — крилами, фалдами.

На округленість композиційних форм лемківського одягу, легкість його силуетних ліній вплинули дрібне рясування сорочок при комірі, на широких рукавах нижче ліктя; одягання по декілька спідниць, рясованих, зібраних у складочки.

У кольорах образно переважає темно-синій колір спідниць, запасок; блакитний — у камізелках; червоно-білий — у вишивках і прикрасах з бісеру. При ледь помітних впливах словацької, чеської, польської, угорської культур одяг лемків відбиває цікаву, самобутню матеріально-духовну культуру, її давньослов'янські, архаїчні корені.

Ліричністю ліній, емоційною живописністю на тлі вічнозелених гір і долин характеризується одяг Закарпаття. Його різновиди визначають, передусім, сорочки. Тут були поширені сорочки:

- *довгана* — з цільнокроєними рукавами, манжетами (зап'ясниками), пришитими по основі, з пазухою на лівому боковому шві станка;
- *опліччя* — коротка (до підточки), з цільнокроєними рукавами, біля ший мала “моршенку” — дрібні складочки, поверх яких в ряд розташована вишивка хрестиком і гладдю;
- *заспільниця* — додільна, з пазухою збоку, з рукавами, пришитими по основі, найважливіша роль належала широким вишитим смугам на місцях уставок рукавів, вишивка виконана дрібною низинкою фіолетового кольору з вкрапленням зелених, синіх, жовтих ниток;
- “*волоська*” *сорочка* — з чотирикутним вирізом горловини, при краях широкі вишиті смуги, рукави широкі, знизу призьбрані оборкою, суцільно вишиті;
- *лептянка* — коротка, тунікоподібна, з широкими вишитими рукавами, часто знизу не призьбленими, а вузькозарубленими.

До сорочок одягали доморобні спідниці з тонких вовняних ниток, вишиті при краях, обшиті зубчастими тасьмами, і фартухи-плати. Поширенішими були спідниці з синього та яскравого рожевого, блакитного ситцю. Живописні акценти до сорочок і кольорових спідниць, фартухів-платів — це кожухані безрукавки-бунди, суцільно вишиті червоними вовняними нитками (рослинний орнамент). Окрім бунд із доморобного сірого сукна виготовляли короткі куртки-уйоші та білі сукняні гуні тунікоподібної форми з довгим ворсом на лицевому боці. У другій половині XIX ст. масового поширення набули короткі куртки з сірого або білого доморобного сукна (сіряк, сердак, уйош, реклик, петик).

Оригінальні й чоловічі сорочки тунікоподібного крою, з довгими широкими рукавами, їх вишивали білими нитками, на швах інколи з жовтими стрічками. Штани білі, широкі, полотняні; вузькі сукняні (наговиці) або холошні. Сорочки підперезували шкіряними широкими пасками — чересами з трьома пряжками та тисненим геометричним орнаментом.

Кожен район Закарпаття й окремі села мають відмінності в одязі. Однак скрізь білий колір контрастно підсилює яскраві фіолетові, сині, рожеві, жовті, червоні та чорні акценти і вишивки, і фабричної тканини, стрічок.

Невичерпна творча фантазія народних майстрів виявилась у тому, що вони розробили у межах локальних традицій численні варіанти художньо-образного вирішення. Часто одна, на перший погляд, невеличка деталь виконує важливу роль у локальних різновидах традиційного одягу.

Народний одяг — це складна цілісна система взаємозв'язків і взаємовпливів форми, матеріалів і прикрас. Для одягу України XX ст. найхарактерніші три основні форми: трапецієподібна, овальна та прямокутна. Існують різні варіанти їх викроювання в окремих районах, селах України. Як уже зазначалося, подільський одяг вирізняється пластичною стрункістю, вертикальністю звучання силуетних ліній, а волинський — приземленіший, із заокругленими, широкими формами. Існує різниця і в носінні одягу.

Локальні художні особливості визначають також матеріали (переважно лляні, конопляні, вовняні тканини ручного та фабричного виготовлення), методи крою, пошиття, прийоми об'єднання окремих компонентів у комплекси, принципи формотворення й оздоблення різними доповненнями: коралями, аплікацією та ін.

Народний одяг синтетично акумулював у собі різні види народного декоративного мистецтва: тканини, вишивку, вибірку, вироби зі шкіри, ювелірні прикраси тощо. Художні принципи, методи формотворення вироблені внаслідок колективного досвіду життя людей у певному регіоні.

Одяг — це результат і практичної, і духовної діяльності народу. Він охоплює сферу знань, художні вподобання, естетичні погляди, обрядові аспекти, етнічні особливості. Народний одяг матеріально виражений і зберігає інформацію про формотворення, орнамент, колорит, які є в пам'яті народу. Багаті художні традиції — постійне джерело творчих пошуків і відкриттів сучасних народних майстрів, художників-професіоналів, конструкторів. Вони по-різному підходять до багатющих традицій українського одягу. Одні беруть за основу крій, інші — засоби декоративного оформлення або колорит. Водночас важливе значення має індивідуальне бачення художнього образу народного одягу.

Художні традиції українського народного одягу знайшли оригінальне продовження у творчості групи художників, котрі розробляють театральні костюми для професійних і самодіяльних колективів, театральних вистав.

Традиції народного одягу — основа діяльності провідних народних майстрів України, зокрема, Г. Верес, (с. Обухів на Київщині), О. Возниці (Львів), Г. Вінтоняк (Жоломия), Г. Григоренко (Чернігів), З. Романової (Рівне), М. Кот (Дрогобич) та ін.

Упродовж віків шліфувалися закономірності формотворення, колориту, прикрашення українського народного одягу. Створюючи справжні шедеври мистецтва, українські майстри напрочуд тонко володіють вишуканістю лінії в об'ємно-просторовій структурі, гармонійністю форм, пропорцій, ритму.

Українському народному одязі притаманна універсальна узгодженість різних за конструкцією та функціональною сутністю компонентів, їх художньо-виражальних засобів. При створенні, конструюванні одягу продумано використані принципи симетрії й асиметрії, нюанси гармонійності або контрасту, ритму, масштабності та динамічності поєднання всіх частин у цілісну композицію.

Український народний одяг — найпоширеніший, всеохоплюючий за виражальними засобами вид декоративного мистецтва, важлива складова національної культури українського народу.

Запитання для самоконтролю

1. Поясніть визначення терміна “одяг”.
2. Що Вам відомо з питань дослідження історії, еволюційних процесів українського народного одягу?
3. Обґрунтуйте важливість дослідження народного одягу як виду народного декоративного мистецтва.
4. Які відомості існують про одяг часів Козацької держави?
5. Назвіть основні компоненти традиційного народного одягу.
6. Проаналізуйте відмінності художніх особливостей жіночого одягу Київщини та Полтавщини.
7. Поясніть відмінності художньо-виражальних засобів поясного жіночого одягу Поділля і Волині.
8. Які основні відмінності в одязі гуцулів, бойків і лемків?

2.4. Вишивання. Гаптування

Вишивка — найпоширеніший вид народного декоративно-прикладного мистецтва, орнаментальне або сюжетне зображення на тканинах, шкірі, повсті, виконане різними ручними або машинними швами. Дивовижне багатство художньо-емоційних рішень української народної вишивки зумовлене різноманітністю матеріалів, технік виконання орнаментів, композицій, колориту, які мають численні локальні особливості. Художнє обдарування українського народу, вершини його мистецького хисту в повну силу виявлені у вишитих творах. Безмежне розмаїття їхніх художньо-виражальних засобів [42].

У розробленні класифікації вишивки (поділу за певними спільними ознаками) та її типології (поділу на групи, що відбивають суттєві відмінності) дослідники дотримувалися основних виразних ознак: матеріал і техніка, орнамент, композиція, колорит, функціонально-практичне призначення.

Матеріали зумовлюють художній рівень твору. Згідно з призначенням вишивальні матеріали поділяють на два типи:

- 1) основа, на якій вишивають, — вовняні, лляні, полотняні, домашнього виробництва тканини, шкіра, сукно та пізніше — тканини фабричного виготовлення: перкаль, коленкор, батист, китайка, кумач, бамбак, сурж, мусліні, пліс, шовк, шкіра та ін.;
- 2) матеріал, яким вишивають: нитки ручно-прядені лляні, конопляні, вовняні; нитки фабричного виготовлення — замолоч, запал, біль, кумач, волічка, гарус, зсукані вовняні нитки “коцик”, шнури, шовк; металеві, золоті та срібні нитки, корали, перли, коштовне каміння, бісер, металеві пластинки — лелітки, гудзики, сап’янові стрічки тощо.

Вишивальні матеріали поступово вдосконалювалися. Так, на зміну ручно-пряденим приходили нитки фабричного виготовлення. Для окремих компонентів одягу та інтер’єрних тканин використовували інший матеріал. Полотняний одяг переважно вишивали лляними, вовняними, ручнопряденими нитками, бавовняними фабричного виготовлення; вовняний — свити, кептарі, сердаки, гуглі, крім названих ниток, вишивали ще й шнурами, вовняними нитками фабричного виготовлення — волічкою; перемітки — заполоччю, шовковими, срібними, золотими нитками; кожухи — вовною, сап’яновими стрічками, шовком тощо. З середини XIX ст. дедалі частіше для вишивання використовували гарус, заполоч, а з початку XX ст. — нитки, муліне, бісер, шовк тощо.

Природні, фізичні, структурно-еластичні властивості, кольорові відтінки, характер взаємодії цих двох видів матеріалів визначають художню якість вишивки. Колективна мудрість народу полягає у мистецькому хисті згармонізування різних видів матеріалів, найвиразнішого виявлення їхньої краси у двомірній площині та продуманій пропорційності вишиваних візерунків і пробілів тканини для підсилення емоційних акцентів орнаменту, колориту.

Творча винахідливість, сила художньої фантазії виявлена у різноманітних способах використання вибілених і невибілених ниток, рецептів фарбування лляних, конопляних, вовняних вишивальних ниток природними та хімічними барвниками.

Часто для вишивання одного візерунка використовували і лляні вибілені нитки (біль, “білка”, “білизна”, біла білка тощо), і нитки з сіравим, охристим відтінком, і бавовняні нитки “памуть”, “заполоч”, “запол”, і вовняні нитки ручного прядіння й фабричного виготовлення — “волічку”, “лучок”, гарус, металеві золоті й срібні нитки, бісер та ін. Вишивання різними за якістю та структурою шовковими, вовняними, металевими нитками посилювало рельєфність візерунків, їх об’ємно-просторове звучання.

За матеріалом вишивки поділяють на основні типи: лляні, вовняні, шовкові, золоті, срібні тощо. Загальнопоширене в усіх районах України поєднання матеріалів лежить в основі поділу вишивок на окремі підтипи: золотошовкова, вовняно-памутова та ін.

Техніка. Українська народна вишивка славиться багатством технічного виконання. Безперечно, слово вишивка походить від слова шити. На думку дослідників, давня назва вишивки — “шиття”, “шитво”, “шов”. У народній термінології вишивка ще й зараз називається нашиттям, пошиттям, розшиттям, прошиттям тощо.

Шити, вишивати — це різними способами протягати, закріплювати нитку, заволочену в голку, наносити стібки на тканину або шкіру. Від того, як ці стібки прошивали тканину, як вишивальна нитка лягала на основу, через які проміжки (скільки ниток основи), чи були стібки прямими, нахиленими чи скісними, натягнутими чи вільно постеленими на тканині, — залежали відмінності, специфіка виконання.

Результати аналізу збережених зразків вишивок X—XII ст. орнаментального й образотворчого гаптування (вишивання золотом, сріблом, шовком) дає змогу виділити такі техніки, як “у прокол”, “шов по формі”, “шов у ялиночку”, “шов у прикріп”. Техніка гаптування “у прокол” полягає у тому, що металевою ниткою проколюється основа тканини і на лицевому боці стеляться стібки. Різноманітність густоти та напрямку їхнього розташування створюють привабливу неоднорідність структур окремих елементів, мотивів і форм.

Технікою “шов по формі” (скісними стібками застеляються заокруглення, хвилясті обрамування) та технікою “шов у ялиночку” — поверхневим нанесенням зустрічне скісних стібків зображувалися галузки, вузькі стрічки.

Техніка “в прикріп” полягала в тому, що металеві нитки щільно накладали одна біля одної на тканину та пришивали до основи тканини шовковими нитками. Такою ж технікою виконувалася вишивка перламутром, коралами, бісером, шкіряними стрічками, вовняними шнурами та ін. У XVII ст. була поширена техніка “в прикріп” по м’якій підстилці, коли під металеві нитки підстелювали м’які лляні, шовкові, а також техніка “у прикріп” по твердій підстилці, коли під металеві нитки підкладали картон. В українському сюжетному гаптуванні ці техніки можна детально аналізувати на плащаницях,

ризах, покробах, завісах, облачіннях тощо. Художнє звучання підсилювалося введенням дрібненьких скісних стібків на підстеленні — “шов по мотузці”, прямих стібків часто в шаховому порядку — “панцерний шов”. У сюжетних зображеннях — обличчя, руки — вишивали шовковими нитками плоскісно, густо, гладенько застеляючи площини різними, згідно з формою, стібками (“едвабний шов”).

Упродовж століть домінуючими способами вишивання було нанесення вишивальною ниткою прямих, скісних, зустрічно-скісних стібків. Ці три способи накладання розвивалися по-різному в певних середовищах, у творчості вишивальниць у поміщицьких, дворянських, монастирських, міських майстернях і в творчості народних майстрів у домашніх умовах.

Результати аналізу датованих вишивок XVII—XIX ст., виконаних ручно-пряженими лляними, вовняними нитками, заполоччю тощо, дав змогу виділити два основних методи нанесення стібків вишивальної нитки на основу: *двосторонній* і *односторонній*.

Двосторонньо на тканину наносяться стібки такими техніками: перебір, штапівка, “позад голки”, двостороння гладь, стебелевий шов, соснівка, штапівка, різні техніки виколювання, вирізування, мереження, рубцювання, обметання тощо. Вони відомі в усіх областях України, але вирізування набуло особливого поширення на Полтавщині, а штапівка — на Вінниччині та ін.

Не менш різноманітні на території України і техніки одностороннього вишивання, тобто нанесення вишивальних стібків із виворотного або лицевого боку тканини. Вишивання з виворотного боку (низинка, занизування) — це послідовне протягання вишивальної нитки від одного кінця тканини до другого, під час якого застеляється певна кількість ниток основи поперемінно: раз — з виворотного, а другий — з лицевого боку. Внаслідок цього на виворотній стороні тканини утворюється візерунок зворотний тому, що є на лицевій стороні. Відома поперечна, поздовжня, зі замочками, розквітчена низинка.

Українські вишивальниці постійно збагачували, розробляли нові техніки поверхневого вишивання з лицевого боку. До них належать: поверхниця, набирування, кафасор, двобічна штапівка, верхоплут, бігунець, плетінка, кіска, ретязь, хрестик, “через чисницю”, ланцюжок-тамбур, “кучерями”, парами, рушниковий, городоцький, бавничковий шов, вибирання тощо.

Названі техніки — найтипівіші у вишивальному мистецтві українського народу. Вони не вичерпують усього багатства вишивання, їх різні типи збагачують локальні підтипи, групи, відомі в кожному районі, навіть в окремих селах. Окрім цього, індивідуальна творчість вишивальниць, “легкість” рук впливає на відмінність виконання одних і тих самих технік вишивання, які змінювалися залежно від призначення, матеріалів, розмірів, форми, кольору виробів.

Українській народній вишивці притаманні мініатюрність, чистота виконання, ювелірний характер. Дуже часто вишивки виглядають однаково як з лицевої, так і з виворотної сторони, відрізняючись цікавими акцентами дзеркальної симетрії. Дослідники стверджують, що за техніками вишивання в Україні розрізняють понад 180 типів вишивок.

Від техніки вишивання значною мірою залежить характер трактування орнаментальних мотивів, їх композиційне, колористичне вирішення, структурно-пластичні акценти. У розробленні орнаменту вишивальниці йшли від окремих простих елементів до найскладніших мотивів, комплексів.

Вишивка — унікальне мистецтво народної графіки, вона зберегла у собі багатовікову культуру декоративної лінії. Стібки-лінії — прямі по горизонталі або вертикалі, діагоналі — основа творення складних орнаментальних форм.

Вишивка розглядається як один із видів живописного мистецтва. Аналіз сріблястих переливів вишивки білими нитками на білому тлі, дзвінких звучань вишивки червоними і білими, червоними і синіми, червоними і чорними нитками, барвистої соковитості багатоколірної гами дав змогу стверджувати, що у цій галузі всебічно розкрилося колористичне обдарування народних майстринь, їхнє творення вишивок одноколірних, двоколірних, багатоколірних.

Вишивка — орнаментальна скарбниця колективного генія. У ній втілені чудеса народної фантазії — геометризований метод зображення краси землі, природи, сонця, людини.

За змістом і формою орнаментальних мотивів вишивку переважно поділяють на *геометричну, рослинну, зооморфну, орнітоморфну* й *антропоморфну*. Найпоширеніші мотиви у традиційному геометричному орнаменті вишивок — прямі, скісні, ламані й зубчасті лінії, зигзаги, меандри, плетінки, ромби, квадрати, трикутники, розетки, хрести, зубці. Наголосимо на різноманітності геометричних візерунків, гармонії і взаємозв'язку всіх елементів, чіткій ритмічності ліній, окреслень.

Рослинний орнамент характеризується розмаїттям зображень квітів, листя, квіткових гілчок, дерев тощо. Зооморфні (птахи, орли, півники, зозульки) й антропоморфні (зображення людини) мотиви здебільшого геометризовані, підпорядковані домінуючим рослинним або геометричним мотивам. Сюжетна вишивка поширеніша у культових виробках.

У XIX ст. мотиви архаїчного типу, наприклад, богині-берегині, зазнають активних змін, доповнюються новими елементами, збагачуються засоби їх технічного виконання. Відбуваються зміни в кольоровому вирішенні (перевага поліхромності), складні процеси переходу від чітких геометричних до геометризовано-рослинних форм (водночас — співмірність існування навіть в одних візерунках).

Серед розмаїтих варіантів композиційного вирішення вишивок переважають стрічкова, букетна, “вазонкова” композиції. Дещо меншого застосування набула розеткова та шахова системи розміщення вишитих орнаментальних мотивів.

Вишивка відбиває живописну, графічну й орнаментально-композиційну культуру народу. Одночасно вона є результатом як матеріально-практичної, так і духовної діяльності людей. У ній міститься інформація про орнамент, композицію, колорит, вона охоплює і сферу вірування, знань, естетичні погляди, смаки, а також звичаєво-обрядові аспекти, етичні переконання тощо.

Але найбільше значення мають естетична й пізнавальна функції вишивки. Через систему орнаменту, кольору передаються складні аспекти світорозуміння та світосприйняття навколишнього світу. Вишивка активно виконує комунікативну функцію — зорове передавання інформації від покоління до покоління, від майстрині до майстрині. Доцільно виділити також святково-знакову, символічну функцію вишивки, передусім, вишивку хоругв, знамен, покрівців, облачинь тощо.

Вишивка своєрідно виступає у складній системі інших факторів, передусім, мови — як ознака її приналежності до творців однієї етнічної групи людей. У ній правомірно виступають не тільки національно-специфічні ознаки, а й загальнолюдські. Вишивка входить до системи міжлюдської комунікації, це мистецтво зрозуміле для всіх. Вивчення її у системних структурах орнаментально-композиційного вирішення, функціональних речей дає змогу визначити відмінні ознаки, специфіку художньої образності вишивок одягового, інтер'єрного, обрядового храмового призначення.

Типологія вишитих виробів. Вишивка одягу, давня східнослов'янська традиція, набула особливого розвитку на Україні у XVIII—XIX ст. На цей час сформувалися комплекси українського народного чоловічого й жіночого одягу. Вишивка одягу об'єднує типи, підтипи, групи вишивок, які різняться змістом орнаментальних мотивів, характером композицій, кольором, матеріалом і технікою виконання. Існують численні локальні розбіжності. Упродовж віків визначилися переважно сталі принципи розміщення вишивок на головних уборах, натільному, нагрудному, поясному, верхньому одязі, взутті.

Вишивка головних уборів (стрічок, переміток, хустин, бавниць, капелюхів, шапок) характерна оригінальною композицією. Стрічки вишивали рядами пишних квітів, складних геометричних мотивів або ламаючою чи хвилястою гнучкою лінією, у вигинах якої розташовані квіти, а на виступах — листочки, пуп'янки.

Перемітки-обриси вишивали широкими смугами геометричних та геометризовано-рослинних мотивів по вужчих краях і в налобній частині. Матеріал: заполоч, шовк, гарус, бісер тощо.

Очіпки, кибалки виділяються переважно суцільно вишитими складними розетковими композиційними мотивами, розміщеними по краях у вигляді кайми, в кутах і на всій площині у розетковому або стрічковому плані. Матеріал: заполоч, шовк.

У чоловічих капелюхах вишивали горизонтальну стрічку між крисами та чоломком. Часто пришивали об'ємно-виступаючі кольорові стрічки, кіски, китиці та ін.

Шапки-магерки вишивали гарусом, заполоччю червоного, білого кольору, із вкрапленням синіх, зелених ниток. Техніка: стебнівка, ланцюжок. Мотиви: розетки, круги, зубці (рядами в налобній та наушній частинах).

Вишивка головних уборів — важливий художній акцент у композиційній цілісності народного одягу.

Вишивка сорочок виділяється логічністю розташування, особливим багатством вишивальних технік. Здавна сорочці приписується чарівна сила, з нею пов'язана низка повір'їв, звичаїв, обрядів. Сорочка розглядається як “двійник” людини, яка її носить. Сорочка наближена до тіла, і її здавна вишивали, наділяючи магічними символами — знаками, щоб була берегинею.

У жіночих сорочках вишивали коміри, пазухи, подоли, рукави, у чоловічих — коміри, манжети, маніжки, дуже рідко полики. Крій сорочок, еволюція народного моделювання впливали на принципи розміщення вишивки на окремих частинах сорочок. Наприклад, на вузьких обшивках чоловічих сорочок (рубцях при ший, стоячих комірах) стрічкове розташування вишивки за всією довжиною, а на відкладених комірах часто вишиті тільки передні краї і переважає центрична, розетково-галузєва композиція. На передній пілці сорочок вишивали пазухи:

- вертикальні суцільні смуги, вишиті обабіч близько розрізу пазухи;
- дві паралельні вертикальні стрічки, вишиті на відстані 2—3 см від зарубленого розрізу пазухи;
- суцільна вертикальна смуга, виконана на правій половині пазухи.

Наприкінці XIX ст. внизу розрізу пазухи почали нашивати прямокутні клинці, де вишивка розташовувалася у горизонтальному напрямку, обрамовуючи вертикальні смуги, виконані вздовж розрізу пазухи. Дуже рідко в жіночих сорочках на передній пілці в нагрудній частині вишивали, крім пазухи, дві горизонтальні смуги — від розрізу аж до рукавів. Такі сорочки трапляються на Західному Поліссі. Для Закарпаття, Бойківщини характерна вишивка на дрібному рясуванні при обшивці коміра у нагрудній частині — брижі. На сорочках Західного Поділля, Буковини вишивали погрудки — дві вертикальні стрічки, розміщені на відстані до 7 см від розрізу пазухи до низу станка. Такі стрічки робили і на плечах сорочки.

Вишиті рукави за характером розташування візерунків поділяють на такі основні групи:

- вишита верхня частина — уставки (полики) та манжет;
- вишиті лише уставки;
- вишивка розміщена на всій їх площині.

Вершин художньої досконалості народні майстрині досягли у вишиванні уставок. Це домінуючий акцент не лише вишивки рукавів, а й усієї сорочки. Логічно продумане розташування прямокутної площини уставки, заввишки переважно до 15 см, завширшки до 35 см на самій видній верхній частині рукавів.

Уставки барвистими стрічками горизонтально пересікають вертикальну площину рукавів нижче підпліч, виразно виділяючись у конструкції сорочки, легко проглядаються в круговому аспекті.

Вишивка манжетів — “чохлів”, “дудів”, “михалок”, “зап'ястя” залежить від їхньої форми. Однорядними стрічками розміщені орнаментальні мотиви на вузьких обшивках. На манжетах вишивались і кількарядові смуги, часто

з переходом у дрібні складочки рукавів. Траплялися манжети, вишиті лише на краях. Урізноманітнює вишивку манжетів їх обметування, обкидання, петлювання. Цікава вишивка на брижах — зібраних горизонтальною стрічкою на відстані 8—10 см від обметаного краю.

На подолах додільних сорочок виконували горизонтальні смуги з мережаними рубцями. Трапляються сорочки з бочками — в них низом при розрізах є вертикальні смуги, висотою до 12 см. Вишивка подолів сорочок несе вагоме художнє навантаження, вона обрамовує, композиційно завершує систему вишивки сорочки.

Нагрудний одяг — прямоспинний, приталений, короткий, з рукавами і без рукавів — вишивали вертикальними смугами на полах, при нагрудному розрізі, на проймах і горизонтальними — знизу полів, спинки та рукавів. Виділяється вишивка одягу у нагрудній частині, на рукавах центральних областей України. Своєрідна вишивка гуцульських безрукавок — кептарів, їхні поли вишиті складними стрічками, а в кутах полів при бокових швах, на спинці розташовані розеткові або центрально-променисті композиції. Часто на спині кептарів між вирізами пройми — зооморфні й антропоморфні мотиви у складному обрамуванні.

Вишивка *поясного одягу* (запасок, спідниць) виділяється стрічковим характером розташування мотивів у нижній частині. У різних варіантах ритмічного повторення виконані мотиви розеток, зубців, квітів, гілочок, деревця тощо.

Кожухи вишивали широкими горизонтальними смугами знизу на рукавах, у долішній частині та вертикально на правій пілці. Переважає вишивка концентричних або вазонково-галузкових композицій у куті правої пілки — піднаріжників. У кожухах з відрізною спинкою мережили смуги на спині (над лінією талії), біля розрізів кишень і на рукавах.

Вишивка *верхнього плечового одягу* (свит, сердаків, гуглів тощо) характерна складними орнаментальними композиціями на спині, при поясі, полах, рукавах, відлогах тощо.

Кожному виду одягу, окремим його компонентам відповідає визначена техніка виконання, матеріал, комплекси орнаментальних мотивів. Вишивка складніша й багатша на центральних площинах рукавів сорочок, полах кабатів, безрукавок, кожухів, свит, у рогах хустин, краях переміток, внизу запасок. Відрізняється вишивка жіночого, чоловічого, дитячого одягу, а також весільного, для щоденної праці, на свято та похорон.

Дотримання цього принципу обов'язкове в праці вишивальниць, які чітко виділяли специфіку художніх прийомів, різних технік, залежно від її застосування на різних частинах одягу.

Вишивка тканин інтер'єрно-обрядового призначення має специфічні художні засоби, її художня образність зумовлена функціональною роллю декорування інтер'єру, емоційно-символічною роллю.

Рушники — найпоширеніша типологічна група — відігравали важливу роль у сімейному та громадському житті. Вони були необхідним атрибутом

під час урочистих подій, зустрічі гостей, закладання нових житлових і громадських будівель, відзначення народження дитини, сватання, весілля, похоронних обрядів. У народі збереглася споконвічна віра у життєдайну силу рушників, їх символічне значення у людському житті. Дослідники стверджують, що у далекому минулому під час свят дівчата прикрашали рушниками гілки дерев. Зображувані на рушниках ромби, розетки, квадрати символізували сонце, землю, рослини, їм вклонялись як явищам, котрі дають життя, оберігають від різних бід, страждань, злих сил. Центральний кут хати — покуття — споконвічне місце для обрядових дійств, у яких полотно відіграло важливу роль. На нього наносили символічні зображення-знаки, котрі передавали іконам.

Рушники, вишиті різними нитками (шовк, біль, памуть, золоті, срібні, бісер та ін.), мають певні типи композицій, різняться технічним виконанням, кольоровим вирішенням. На Полтавщині, Київщині, Чернігівщині рушники вишивали переважно так званими рушниковими швами, де поєднані такі техніки, як стебнівка — “просо”, полтавська гладь, шахматка, стебелевий шов та ін. З середини ХІХ ст. почали використовувати настил, гладь, вирізування, “через чисницю”; на Поділлі — пряму гладь, “качалочку”, низь; на Волині — занизування; на Харківщині, Сумщині — двосторонню гладь, настилування; на півдні України — хрестик, гладь та ін. Переважають доцентричне розташування дерев життя, квіткових вазонів і стрічковий уклад мотивів у поперечні смуги. Рідше трапляються рушники з орнаментальною смугою при одній широкій стороні.

Скатертину вишивали на центральній площині та каймі з чотирьох боків; лише по каймі; двома-трьома рядами тільки у вузьких краях.

Пілки, плати, хустини, на відміну від хустин — головних уборів, мають інше, інтер'єрно-побутове, обрядове призначення. Невипадковим є прямі аналогії їх вишивок за орнаментальним, технічним, композиційним, колористичним рішенням з вишивкою тканин інтер'єрного призначення, зокрема рушників, скатертин.

Рідше побутовали білі *простирадла*, до одного краю яких пришиті листки — підзори. Це полотнища (2,0 × 0,4 м), вишиті в орнаментальні ряди з розеток, хвилястих стрічок або дрібних квіткових галузок.

Вишивка на *наволочках* розташована переважно з одного боку на прошвах. На *дитячих подушках* центрально-кругова композиція — переважно по центральній частині верхньої площини наволочки. На Закарпатті поширені два методи розміщення вишивок: рядове з двох сторін наволочки або один звеличений ромб-розетка по верхній центральній площині.

Вишивки на тканинах інтер'єрного й обрядового призначення відрізняються продуманою конструктивністю. Візерунки переважно в устаєленому порядку: на центральній площині, вертикально по краях, з боків і горизонтально, по кінцях з урахуванням їх доброго огляду.

Білий колір тканини, вибілених ниток, а також червоно-сині, багатоколірні візерунки збагачували живу гру світлотіней у вишивках, які ярусами спада-

ли на ліжках, жердці, столах, стінах, посилювали їх звучання в інтер'єрі хат, культових приміщень.

Еволюційні процеси розвитку, окремі зміни в системі художньо-виражальних засобів вишивального мистецтва українського народу прослідковуються в історичному аспекті їх розгляду.

Проблема походження, еволюції вишивки на території сучасних українських земель складна й орнаментально багатогранна. Вишивальні матеріали нетривкі, не можуть зберігатися довго. Невідомо, хто й коли був першовідкривачем художньої творчості з допомогою голки та нитки.

Людина палеоліту вперше зрозуміла можливість творчості внаслідок відтворення абстрактними знаками художньої картини дійсності. Через льодовики і тисячоліття дійшли до нас шедеври епохи палеоліту, які досі не втратили естетичної сили, художньої виразності. З тих віддалених часів збереглися пам'ятки, котрі в певній історичній послідовності засвідчують високий художній рівень анімалістичних творів (об'ємних, барельєфних, графічних), антропоморфних зображень, знаків, ідеограм, складних геометричних композицій. Славнозвісні пам'ятки археології часів палеоліту в Україні, зокрема Мізіна на Чернігівщині та його аналогів, розкривають складну абстрактно-знакову систему відображення дійсності, початки зародження геометричного орнаменту. Він активно розвивався у різних видах декоративного мистецтва і досяг вершин художньої довершеності саме у вишивці. Круги, зубці, ромби, зигзаги, ялинки — елементи меандра, ці суворі мотиви, що сприймаються нами як абстрактно-геометричні, декоративні, у свій час виступали сюжетними зображеннями людей, землі, води, птахів тощо. Вони мали символіко-магічне значення, але сучасники не лише зображали їх, а й розуміли, читали. Впродовж тисячоліть вироблялись елементарні навички абстрагування, удосконалювались сюжетно-знакові композиції.

У ранніх землеробських культурах ромбічним візерунком — символом родючості вкривали глиняні жіночі фігури богинь, посудини-жертвовники. Звичайний ромб із крапкою посередині — ідеограма засіяного поля; ромб із паростками або завитками на зовнішніх кутах — символ родючості. Зокрема, трипільські художники вміло поєднували реальне та міфологічне. Зберігалися архаїчні пласти, виникли нові, що відбивали світоглядні уявлення трипільців про життя на землі, природу, Всесвіт.

Через тисячоліття тягнуться зв'язки орнаментальних схем, які постійно видозмінювались, збагачувались, залежно від конкретних соціально-історичних умов. Дослідники неодноразово наголошували, що саме орнамент української вишивки найповніше проніс крізь віки тотожність з орнаментом попередніх епох, передусім з античним геометричним, вирізьбленим, викарбуваним.

Важливі відомості про вишивку, принципи її розміщення донесли до нас пам'ятки металу. Так, детально відтворені вишиті сітчасті розводи, ромби, кола, хрести в одязі скіфів на славнозвісній вазі з Куль-Обського кургану. В с. Мартинівка на Черкащині біля р. Рось знайдені цікаві художні вироби з металу VI ст. н. е. З-поміж них — чотири фігурки, що зображають чоловіків,

ймовірно, у ритуальному танці, — зі зосередженими обличчями, руками, спертими на зігнуті ноги. Вони одягнені у сорочки, які мають на грудях широку вишивку — від коміра до пояса, подібні до натільного одягу східних слов'ян. Умовний візерунок вишивки — скісна сітка — виконаний різцем. Подібне прикрашання одягу вишивкою характерне для всього населення Подніпров'я впродовж багатьох наступних поколінь. Сорочка з вишитою до пояса манішкою є на бронзовій статуетці з околиць Хорола на Полтавщині (VI—VII ст. н. е.). Вишиті сорочки такого зразка існували в період Київської Русі, що засвідчують фігурки чоловіків із так званого Тверського скарбу. Особливості вишивки на території сучасних південноукраїнських земель підтверджують численні “кам'яні баби”. У них чітко позначені вишивки на уставках, подолах, манжетах. Відомості про побутування вишивки дійшли до нас в описах іноземців-мандрівників, наприклад, араба Ібн-Фадлана, котрий, зокрема, писав про слов'янський похоронний звичай: лавку, спеціально виготовлену для церемонії похорону, вкривали вишитими килимами.

У X—XI ст. для оздоблення тканин одягового й обрядово-інтер'єрного призначення широко використовувалась вишивка. З поховань цього періоду відомі фрагменти шовкових тканин з вишивкою золотими нитками: чільця (налобні пов'язки), стрічки, комірці, нарукавники, паски, кайми, плащі.

В епоху Київської Русі вишивка золотими й срібними нитками зазнала розквіту і поширилася в побуті феодальної знаті, її оцінювали як надзвичайну коштовність. Прикрашали не лише святковий, ритуальний, княжий, а й цивільний одяг, тканини для храмів. Наприклад, у літописах (1146 р.) існує згадка про тканини “индитьб” і “платы служебные и все шито золотом” (йдеться про Путивль). У 1288 р. літописець писав про дорогоцінні прикраси для храмів у Володимирі — “завеси золотом шиты”, а в Люблві “платцы оксамытны шиты золотом и жемчугом” [33, с. 28].

Збереглися важливі історичні відомості про місце виготовлення давніх вишивок, людей, котрі нею займалися. Так, у XI ст. сестра Володимира Мономаха Ганна Всеволодівна прийняла постриг в Андріївському монастирі м. Києва й організувала школу, де молоді дівчата навчалися вишивати золотом і сріблом. Київ був центром вишивального мистецтва. Тут існували майстерні при монастирських школах. Дружина Рюрика Ростиславовича Ганна вишивала тканини для себе, своєї родини, а також Видубецького монастиря (1200 р.). Вишивка була важливим заняттям жінок у родинах великих князів.

Гаптування — вишивка золотом, сріблом, шовком — потребувала неабиякої майстерності технічного виконання складних композиційних зображень, позначених давнім магічним змістом (антропоморфні мотиви), містила і новіші, зооморфні, геометричні мотиви. Вишивки переважно виконувались на цупких шовкових тканинах технікою “у прокол” і “в прикріп”. Досі відома єдина пам'ятка, датована 900—1100 рр., із с. Жиравка на Тернопільщині. Технікою “в прикріп” виконаний складний ромбовий розвід, із розетками на краях ромбів у круглих обрамваннях.

Фрагменти вишитих тканин із розкопок Десятинної церкви, у с. Городниця над Дністром, с. Білгород на Київщині й інші розширюють уявлення про орнамент вишивок X—XII ст. Збереженість лише фрагментів тканин, втрати вишивальних ниток не дають змоги реконструювати візерунки. Однак за отворами, які залишилися на тканинах від ниток, виявляється характер орнаменту.

Збережені фрагменти вишивок уперше класифікувала М. Новицька (19 — з Києва, 23 — з Київської області, зокрема, з Шаргорода — 8, с. Набутово — 6, Білгорода — 5, с. Ромашки, Княжої гори, Чернігова та Чернігівської області, с. Райки Житомирської області, Старого Галича і Звенигорода Львівської області — по 2, з Херсонеса — 1). М. Новицька виділила три типи орнаментально-композиційних стрічкових схем [43].

Пам'ятки вишивок X—XIII ст. засвідчують високий рівень орнаментальних композицій вишивок з антропоморфними, зооморфними та рослинними геометризованими мотивами. Уже в цей період два напрями вишивання — орнаментальний і сюжетний — органічно поєднувались, надаючи тканинам сюжетно-художньої виразності. Важливими пам'ятками срібно-золотого гаптування з фігурними зображеннями XII ст. є фрагменти епітрахилі, знайдені 1936 р. у Софійському соборі. Вісім постатей — жіноча Оранта, п'ять чоловічих (двоє святих і три святителі), двох ангелів — вишиті золотою, срібною сухозліткою та світлим шовком “у прокол”, “в прикріп” і “в настил”. Між фігурками на епітрахилі — рослинний орнамент: галузки, завитки, листочки. Про поєднання сюжетних й орнаментальних зображень як типове явище вишивального мистецтва засвідчують пам'ятки і пізнішого часу. Наприклад, сітчастий ромбовий орнамент червоними нитками зображений на білій скатертині, якою застелений стіл у фресці “Тайна вечеря” з с. Горяни Львівської області. Чітке, логічно продумане розташування квіткових галузок на іконах “Богородиця з дитиною” з Луцька (XV ст.), “Спас нерукотворний” з с. Терло (XV ст.), “Преображення” з с. Яблунів (XVI ст.), “Нерукотворний образ” з с. Либохори Львівської області (XVI ст.). Рядове та шахове розміщення квіткових червоних і чорних галузок передано в облаченні Христа в іконах “Богородиця-Одигітрія” з Красова (XV ст.) і “Поклоніння волхвів” із Бусовиськ Львівської області (XVI ст.) та ін. В іконі “Богородиця-Одигітрія” з Красова на одязі помітні рослинні та геометричні мотиви. На білому тлі виразно окреслена уставкова вишивка на сорочці дитини. Вона виділяється суцільно-килимовим заповненням смуги червоно-жовтавим кольором, обрамована стрічковим орнаментом, вишивкою з верхнього і нижнього боків. Стрічка, вишита чорними нитками на шийному вирізі, композиційно об'єднує орнаментальні мотиви в рядовому та шаховому повторенні на всій площині сорочки.

Побутування смугасто-рядової системи мотивів на тканинах підтверджує зображення вишивки на іконі “Різдво Марії” з Нової Весі (кінець XV — початок XVI ст., тепер Польща). На всій площині покривала ритмічно повторюються широкі орнаментальні смуги. Ряди кругів нагадують вишивки XII ст. Між орнаментальними смугами (на певній відстані один від одного) вишивку імітують ромби із чотирьох кружалець і променистих розеток. У цій іконі подано і стрічкове розміщення орнаменту в одязі — на комірі, уставці, рукавах.

Розвиток сюжетного вишивального мистецтва засвідчують твори XI—XVI ст. З-поміж них особливо цінні так звані золочівський фелон (XIII — початок XIV ст.), плащаниця із с. Жиравка Львівської області (XV ст.). У золочівському фелоні вишивка передає не лише багатство орнаментальних мотивів, а й індивідуальність обличчя. Об'ємно-рельєфними акцентами за допомогою різного напрямку стібків виділяються ромби з цяточками, зубці, хрести, прямі, ламані, зигзагоподібні стрічки тощо. Кожна з одинадцяти постатей різниться обличчям, орнаментом одягу, німбом. У творі віртуозно поєднані стібки шовковими і металевими нитками, золоті й срібні кольори зіставлені з жовтавами, блакитними, смарагдово-зеленими, синьо-чорними. Техніка виконання: “в прикріп”, ялиночкою, настил та ін. Плащаниця із с. Жиравка вишита крученими та некрученими шовковими нитками і пряденим золотом. Дрібні шовкові стібки, розміщені щільно, образно виділяють обличчя, деталі одягу. Німби, вишиті золотом, підсилені рельєфними акцентами на сріблясто-вохристому тлі.

На домотканому полотні вишита плащаниця XVI ст., що зберігається у Кам'янець-Подільському історичному музеї-заповіднику. Ця пам'ятка відображає орнаментальне багатство геометризваних і геометризвано-рослинних мотивів у сюжетних вишивках. У цьому сенсі цікаві буковинські гапти. Датовані сюжетні вишивки XVII ст., що зберігаються у Національному музеї (м. Львів), дають змогу простежити поступові зміни орнаментально-композиційної будови, технічних засобів виконання: геометричні, геометризвані форми орнаменту дедалі активніше витісняє рослинний орнамент. Особливо цікаві бордюри, де у вгинах хвилястих ліній зображені шестипелюсткові розетки, квіти, тюльпановидні мотиви, пуп'янки, січені листочки (кайма у плащаниці 1655 р., фелон з с. Низкиничі на Волині та ін.).

Поступово збагачуються техніки виконання вишивок золотом, сріблом і шовком. У XVII ст. з'являється панцерний шов, різні методи закріплення металевих ниток, які утворюють ромби, зигзаги, кривулі. На основі пам'яток вишивок, датованих 1640, 1642, 1643, 1653, 1672, 1673, 1674, 1687, 1690 рр., М. Новицька вперше зробила детальну класифікацію 19 видів орнаментальних закріплень золотих і срібних ниток. Подібні техніки поширені в пам'ятках із західних областей України. Цінні наукові матеріали, ґрунтовний аналіз збережених гаптів подані в дослідженнях Т. Кари-Васильєвої, В. Зайченко, В. Тиндик.

Не ізольовано, а в єдиному руслі творчого процесу розвивалася вишивка у таких центрах гаптування, як Київ, Чернігів, Львів, Луцьк, Корець, Чернівці, Броди, Дубно, Острог. Дороге шитво золотом, сріблом, шовком поширилося в побуті панівних верств населення. Вишивкою прикрашали одяг, скатертину, рушники, наволочки, кінську зброю (сідла, чепраки) та ін. У монастирських, гетьманських майстернях талановиті вишивальниці виготовляли дорогі вироби на замовлення. Як окремий вид художньої творчості поступово виділялося гаптарське ремесло. Про київських ремісників XVII ст. поет Климентій писав:

*І гаптарство — честное ремесло на світе,
И ім бо дал Бог речи мудріє іміті,
И хоч они и цеху у себе не мають,
А поважние штуки до церков зробляють.
Як-то: пояси, покровці й воздушки,
И до сагайдаччя оздоби придавають.
И нныє честные діла виробляють [45, ф. 48-5/49].*

Міські гаптарі об'єднувались у цехи. У XVII ст. славилися технічністю виконання, гармонійністю кольорових зіставлень виробу Львівського гаптарського цеху, а цех золотарів утворився у Львові 1530 р. Цехи гаптарів діяли також у Чернігові, Харкові, Пирятині, Луцьку, Золотоноші. Гаптарські майстерні були при монастирях Вознесенському і Флорівському в м. Києві, Чернігівському Преображенському, Латинському (Прилуччина), Ніжинському, Введенському, Козелецькому Богословському, Макошинському, Покровському та інших монастирях.

Унікальні твори мистецтва гаптування зберігаються в музеях України: Державному музеї українського народного декоративного мистецтва; Києво-Печерському державному історико-культурному заповіднику; Національному музеї історії України (м. Київ); Чернігівському історичному музеї імені Тарновського; Національному музеї українського мистецтва; Музеї етнографії і художнього промислу Інституту народознавства НАН України (м. Львів) та ін.

Вишивки XVII—XVIII ст. виконані переважно на домотканих полотнах: лляних, конопляних, вовняних, а також тканинах вітчизняного та зарубіжного мануфактурного виготовлення, шкірі місцевої виправки, з яких шили різні компоненти одягу, вироби інтер'єрного побутового й обрядового призначення.

Ручнопрядені лляні, конопляні, вовняні нитки природного кольору, відбілені або пофарбовані природними барвниками, — основний, масово поширений, доступний матеріал для вишивання. Вони забезпечували гармонійне співвідношення фактури ручнотканого, мануфактурного виготовлення та фактури вишитих орнаментальних візерунків. Із середини XVII ст. для вишивок використовували привізні бавовняні, вовняні, шовкові, металеві нитки. Пожвавлення торговельних відносин сприяло тому, що фабричні червоні, чорні й сині нитки масово поширилися в українській народній вишивці, їх імпортували з країн Близького Сходу. Через Україну пролягали торговельні шляхи, котрими ввозили нитки фабричного виготовлення: бавовняні, вовняні, шовкові, металеві. Як і в інших східнослов'янських народів, бавовняні нитки в Україні називали заполоччю, а вовняні — лучком, гарусом.

Міське виробництво шовкових тканин XVII—XVIII ст. у таких містах, як Київ, Кам'янець-Подільський, Львів, Броди, Корець, Івано-Франківськ, Бучач мало велике значення для поширення шовкових ниток у народному вишиванні. Розведення плантацій тутових дерев забезпечувало виробництво шовку з місцевої сировини. Мандрівники неодноразово фіксували наявність тутових дерев в м. Києві на Подолі.

Вітчизняне виробництво золотих і срібних ниток давало змогу активно використовувати їх для виготовлення високохудожніх золототканих виробів. Були засвоєні відомі техніки виготовлення золотих і срібних тягнутих ниток — тонесеньких дротинок. У Львові 1637 р. “тягнули” золоті та срібні нитки.

Різні верстви феодальної верхівки, козацька старшина, церква були замовниками дорогих вишивок золотими, срібними, шовковими нитками — скатертин, завіс, шат для ікон, фелонів, плащаниць, антимисів, риз, інших коштовних виробів. Вишивка одягу заможних селян, купців, міщан XVII ст. характерна досконалим поєднанням золотих, срібних ниток із шовковими, бавовняними, часто ручнопряденими лляними нитками. Як головні мотиви в смугах виступали квіти, дерева, стрічки; інші мотиви — розеткові. Металеві нитки підсилювали звучання червоних, чорних, синіх та інших кольорів.

Суцільне гаптування золотими, срібними і мідними нитками було популярним видом народної творчості. Тривкість металевих ниток забезпечувала збереження виробів. Аналіз численних пам’яток золотого та срібного гаптування засвідчує, що їх виконавці зберегли принципи народної традиційної вишивки. Тонкий смак, художнє бачення, досконале володіння складними техніками визначили самобутній характер, високий рівень гаптувального мистецтва. Вишивальниці вміло застосовували різновидні елементи геометричного, рослинного, зооморфного орнаменту, часто зберігаючи архаїчні форми: геральдичні зооморфні композиції, антропоморфні зображення, розетки, хрести, сонце, “дерево життя” та ін. Особливого розвитку зазнав дуже стилізований рослинний орнамент, чільне місце посідала квіткова галузка.

Вишиті золотом, срібними нитками лиштви підризників — унікальне оригінальне художнє явище в мистецтві українського народу XVII—XVIII ст. Геніальність вишивальниць виявилась у надзвичайному хисті домагатись живописного звучання геометризовано-рослинного орнаменту фризового розміщення, вишитого металевими нитками.

Найтиповіші мотиви гаптованих лиштв — круги, гранати, маківки, тюльпановидні галузки, есоподібні мотиви, січені листочки, трилисники тощо. Форми плодів, квітів, листочків ледь наближені до природи, подані узагальнено, але правдоподібно. Характер їх зображень — запорука отримання сильних акцентів декоративного звучання. Цьому підпорядковані їх форма, величина й обрамлення та звучні кольори. Вишивка на лиштвах складається з трьох горизонтальних смуг: центральної широкої і двох вузких, які її обрамляють.

Чітка система розміщення мотивів на центральній горизонтальній площині та на смугах нижньої і верхньої сторони (або ж лише нижньої), що її обрамляють. Центральна площина шириною 10—15 см заповнена провідними мотивами: кругів-розеток, гранатів, тюльпаноподібними, есоподібними мотивами та ін. Вони вишиті в ряд або у вигинах хвилястої, ламаної лінії чи в овалоподібних площинах, окреслених горизонтально плетінкою та ін. Їм підпорядковане стрічкове розміщення трилисника, зубців, пуп’янків на обрамлювальних смугах. Оригінальні варіанти трактування рослинних мотивів на

пам’ятках гаптувального мистецтва, принципи передання їх величного цвітіння, зростання різного характеру орнаментального ритму.

Згідно з традиційною системою тридільного стрічкового горизонтального розміщення орнаментальних мотивів, виділяють в окремі групи гапти, на центральній смузі яких вишиті круги-розети. Вони великі (діаметром 10—12 см), середини їх густо зашиті різного спрямування стібками. На суцільно вишитому тлі кругів-розеток розташовані менші кружальця, овальні, хрестоподібні елементи, ледь помітно виділені пелюсточки. Контури заокруглені.

Мотиви виділяються в обрамленні вузьких стрічок, що виростають з їх верхньої і нижньої сторони і завершуються невеличкими тюльпаноподібними квітами. Спокійні, врівноважені мотиви, вишиті в ряд на центральній смузі, посилені зображенням невеликих антропоморфних фігур, поданих у певному ритмічному повторенні на верхній і нижній смугах гаптів. Їх геометризоване трактування співмірне з принципами окреслення всіх мотивів центральної смуги. Однакові методи щільного заповнення площин і кругів-сонеч, і антропоморфних мотивів. Усе згармонізоване, творить завершеність. Зразки гаптів цієї групи зберегли архаїчні багатобачні сюжети — солярні символи.

Окрема група золото-срібних гаптів — зображення на центральній смузі гранатів. Вони узагальнено трактовані, подані в розрізі, обрамлені видовженими традиційними січеними листками. На їх середині часто вишиті по вертикалі трилисники, їх зубчасті листочки співзвучні з січеними видовженими листками. Виростають мотиви гранатів з основи — трилисника, круга тощо. Від основи відходять гнучкі галузки, закінчені заокругленими листками, пуп’янками. Вони обрамляють центральний, збільшений, видовжений по вертикалі мотив — гранат. Характерно, що такі гранатові галузки розміщені один за одним позмінно: спрямовані то вниз, то вгору. Між ними вишиті навскіс фантастичні овалоподібні мотиви зі зубчастим закінченням, логічно підпорядковані головним мотивам. Така центральна смуга з рядами гранатових галузок з верхньої і нижньої сторони обрамлена горизонтальними вузькими стрічками, вишитими густо розміщеними, прямими або скісними стібками, що рельєфно виступають. Над ними, на відстані 2—3 см, вишиті в ряд галузки-трилисники геометризованого характеру. В окремих варіантах подібні галузки видовжені по вертикалі. Вони виростають з трикутноподібною основою, нею і завершуються. У симетричному плані подані побічні галузки, часто з антропоморфними зображеннями. У композиціях таких гаптів орнаментальних мотивів небагато. Вони виразно виділяються на площині, ніби вільно просторово зростають.

Поширені гапти зі зображенням рядів ананасів на центральній смузі. Плоди подані в розрізі, близько один від одного, злегка видовжені. Вони часто розміщені над горизонтальною плетінкою, в місцях перехрещення ліній. Над смугою з гранат на відстані 4—5 см вишиті геометризовані рослинні гілки з чітко симетричними, відгалуженими від центральної галузки листками, вусяками та ін.

Виділяються гапти, в яких пізня модифікація видовжених січених листків поєднується з архаїчними зображеннями “дерева життя”. Січені листки, позмінно спрямовані то вгору, то донизу, поділяють центральну площину лиштв на трикутноподібні площини, в яких вишиті мотиви “дерева життя”. Вони позмінно виростають то з нижньої, то з верхньої прямої стрічки, що обрамляють центральну площину. Стовбур дерева виростає з трикутника, півкогів і завершується кругами, розетками-сонцями.

Подібні композиції в групах гаптів рельєфно виступають на центральній смузі ламаною лінією, в окреслених площинах якої розміщені мотиви дерев, галузок, позмінно спрямовані то вниз, то вгору. В таких гаптах лінія домінує в усьому, підпорядковує собі зображення дерев, квітів, плодів, ягід тощо. Графічна чіткість ліній зумовила орнаментальний ритм і гармонію всієї композиції.

Цікаві гапти з двоюрсною композицією. У них нижній ярус — це переважно пряма зубчаста стрічка, що символізує землю. А над нею — ряди есоподібних мотивів, які ніби піднялись над землею і передані у легкому русі. Вони плавно вигнуті, завершені кругами-сонцями. В одних варіантах есоподібні мотиви нагадують дивних птахів, у інших — квіткові галузки. Таємнича загадковість окремих узорів, їх ритмічна мелодійність створюють враження ніжно-лагідного земного цвітіння.

Важливі пам’ятки гаптувального мистецтва України XVII ст. — денця кибалок (головних жіночих уборів). Вони вишиті золотими або срібними нитками на кольоровому оксамиті, частіше вишневого, зеленого кольорів. Характерно, що густою вишивкою заповнена вся площина денця. Кругла або овалоподібна форма кибалок зумовлювала варіантність концентричних орнаментальних композицій. Центральний мотив визначав характер орнаментального вирішення вишивок.

У музейних колекціях зберігаються кибалки, по центру яких зображені круги, розетки, гранати, ананаси, маківки, “дерево життя”, антропоморфні мотиви тощо. Від них ідуть додаткові мотиви, елементи в круговому плані.

Виділяються кибалки, по центру яких вишиті круги-розетки. Навколо них у чіткому симетричному порядку по сегментах круга розміщені півкоги, овали, часто в двоюрсному плані, заповнюючи всю площину кибалок. Ці мотиви дещо укрупнені, вишиті на високому підстеленні. Аналіз вишивальних технік кибалок XVII ст. дає підстави для прямих аналогій із пам’ятками гаптів попередніх епох. Вони вишиті густо розміщеними прямими та скісними стібками, так званими швами косими та швами в рядки. Ці домінуючі техніки поширені в давньоруських творах XVII ст., європейських виробів XII—XVIII ст. На кибалках продумано застосовані для обрамлення, виділення мотивів прямі, скісні, зустрічно-скісні стібки. Їх різне моделювання посилювало об’ємно-просторове звучання орнаментальних мотивів.

Типовим зразком таких вишивок є кибалка, по центру якої вишитий круг. Площина його заповнена п’ятьма стрічками-колами густо розміщених прямих стібків. Від центра круга, пересікаючи кругові стрічки, відходять вісім

променів, вишитих скісними стібками. Контрастне зіставлення різних напрямків стібків посилює об’ємно-просторове виділення круга-розетки. Звідси починається розподіл по кругу дна кибалки на чотири площини в чіткому симетричному плані, які заповнені мотивами гранатів, трилисників, вусиків тощо. Аналогічна система розміщення кругів, січених листочків поширена у вишивках скатертин XVII ст.

Окрему групу утворюють кибалки, на дні яких по центру вишиті кругоподібні мотиви, дещо вертикального спрямування. Найчастіше в обрамленні кола вишиті видовжені листочки, навколо розміщені вісім півкіл, а від них променисто відходять пелюстки-промені, що заповнюють усе дно. У верхній частині таких кибалок у двоюрсному плані по вертикалі вишиті трилисники, обабіч яких — геометриззовані гілки, листочки. Вони — символи “зростання” по вертикалі концентричних композицій, поширених у кибалках XVII ст.

Архаїчні риси орнаменту образно виступають у кибалках з геометризваним зображенням “дерева життя”, що часто ототожнюється з антропоморфними мотивами. По центру композицій таких вишивок розміщені по вертикалі складні зображення гілок-дерев, що виростають з трикутника і завершуються ним, а біля стовбура — симетрично відгалужені виступи.

Кожен мотив у таких композиціях графічно чітко, рельєфно виділений стібками золотих, срібних ниток різного спрямування.

У всіх типах композицій орнаментальних мотивів небагато. Вони укрупнені, а своїм окресленням і розташуванням підпорядковані провідному мотиву. Різна висота підстелень, довжина і нахил металевих стібків, ритмічна сумірність узгоджених між собою мотивів, елементів — усе ж творить завершену композиційну цілісність кибалок. Сріблясті, золотисті переливи рельєфної вишивки посилюють враження святковості.

Лиштви підризників, кибалки, вишиті золотом, срібними нитками — оригінальне художнє явище в українському мистецтві XVII—XVIII ст. Геніальність майстринь виявилась у незвичайному хисті домагатись живописного звучання геометризвано-рослинного орнаменту фризового розміщення, вишитого металевими нитками.

У гаптах XVIII ст. круги розети набувають вигляду квітів із ланцетоподібними пелюсточками: “дерево життя” з густо розгалуженими гілками, квіточками, пуп’янками, заокругленими листочками. Ці пам’ятки підтверджують тенденцію монументального трактування рослинного орнаменту. Він зазнав особливого розвитку у вишивці шовковими нитками. Тонкими м’якими багатоколірними шовковими нитками з ефектами полиску тонального переливу вишивали широкі лиштви для козацької старшини, купців. Вишивання шовком було поширене і в сільському середовищі, що засвідчують музейні колекції.

На виняткову увагу заслуговують збірки з таких провідних центрів вишивання шовком, як Київ, Чернігів, Харків, Пирятин, Полтава, Львів, Золотоноша. Відомі вишивки XVII ст. з окремих сіл, зокрема Митьки, Крутьки Золотоніського повіту. Виходячи з характеру орнаментально-композиційного

вирішення, можна виділити дві основні групи вишивок шовком. До першої з них належать вишивки, виконані одним кольором — вишневим, зеленим, чорним (переважно XVII — початок XVIII ст.). Мотиви квітів, гранатів, січених листків зображені у поздовжньому або поперечному розрізі великими площинами, легко заокруглені, всередині є вишивки золотою або срібною нитками техніками стебнівка, двобічна гладь. Лінії, кольори (контрастного, об'ємно-просторового звучання) рельєфно виділяються на домотканому полотні.

Другу групу утворюють яскраві, багатоколірні шовкові вишивки. У них немає вкраплень металевих, золотих або срібних ниток. Вони захоплюють продуманістю, лагідністю кольорових зіставлень. У пишних рослинних галузках, розміщених у фризівій або шаховій системі, міститься багато фантастичних різнокольорових квітів, у кожній квітці — відмінні за тональною гамою пелюстки. Часто в одних листочках поєднано до чотирьох різних відтінків зеленого кольору з вкрапленням чорних, жовтих, білих, рожевих ниток.

У XVII—XVIII ст. ці дві групи вишивок шовком існували водночас. З другої половини XVIII ст. помітна тенденція до здрібнілого зображення рослинних мотивів, різка контрастність змінюється стриманішою кольоровою гамою.

Хоч вишивка шовком була найпоширенішою серед заможних верств українського населення, однак на її художнє вирішення впливала народна уява про красу рослинного світу. В характері зображень гнучких рослинних мотивів на дорогоцінних шовкових виробх простежуються прямі аналогії з вишивками заповлочно на рушниках, полотняних скатертинах.

Композиційні схеми вишивок завжди підпорядковувались призначенню та формі виробу. Місце, роль вишивки у житті, обрядово-ритуальній сфері освячені віковими традиціями, відгомін яких дійшов до наших днів.

Унікальні пам'ятки XVII—XVIII ст. — рушники, вишиті ручнопряденими червоними нитками, інколи з вкрапленням синіх, на домотканому полотні. Техніки — двостороннє шиття, перебір, стебелевий шов, пряма гладь. Крупномасштабні, сильно геометризовані рослинні мотиви на обох вужчих кінцях рушника спрямовані до середини центральної площини.

Залежно від головних мотивів, які ніби виростають від кінців рушника і пишними формами зростають до центру, виділяються окремі групи рушників: з геометризованими антропоморфними мотивами; з мотивом “дерева життя”; з сиринами (птахи з давніх легенд), орлами та ін. Образи диво-птахів, русалок збереглися у вишивках рушників північних районів Чернігівщини, Сумщини. У характері їх трактування відчутні певні аналогії з подібними сюжетами, поширеними у російській народній вишивці. Ці мотиви пов'язані з “деревом життя”. З часом відбулися значні зміни в їхньому зображенні. Орнітоморфний орнамент набував напіврослинного характеру. Фантастичні птахи видозмінювалися, губились у народній пам'яті.

У XVIII ст. з'явилися орнітоморфні композиції, в яких можна було розпізнати реальні форми окремих птахів, у них простежується виразніше окреслення голівок, дзьобиків, передусім, виділені пишні хвости — сильний декоративний акцент. У складні рослинні композиції рушників XVIII ст. дуже часто введені попарно або в круговому розміщенні півники, курочки, качечки.

Складні процеси переходу від геометризованих форм найрізноманітнішого сюжетного образотворчого орнаменту до рослинного простежуються у вишивках початку XVIII ст. Ламані стрічки змінюють хвилясті, у вигинах яких розміщуються чотирипелюсткові квіти, листочки тощо. Особливо цікаві смуги у вертикальному плані, де позмінно вишиті червоними та синіми нитками один над одним вазонні мотиви з квітами. Такий принцип вертикального подання вазонних мотивів, антропоморфних фігур, уподібнених до “дерева життя”, спостерігається в усіх районах України. Поширені трирядові композиції з мотивами “дерева життя”, котрі нагадують людські постаті.

Особливого розвитку зазнав рослинний орнамент у вишивках великих скатертин, запон, простирадл. Складні рослинні орнаментальні форми логічно розміщені на бордюрах, що обрамлюють прямокутну та центральну частину. В міському купецькому середовищі були поширені скатертини з виділенням концентричної композиції, бордюр — прямокутна або кругова орнаментальна смуга. Існують різні варіанти центральних мотивів, навколо яких (часто в круговому плані) вишиті квіткові галузки, пташки, ягідки, зірки-квіти. Цікаві пам'ятки вишивок XVIII ст. — скатертини, що датуються 1715—1722 рр., простирадло Галагана 1760 р. (Чернігівський історичний музей).

На цих скатертиних кожна квіточка, стеблина, листок, пуп'янок і галузка вишиті різними швами. Так, скатертини 1710 р., на якій зображені складні рослинні галузки, розетки-зірки, вражає багатством варіантів різного напрямку та щільності стібків червоною заповлочно, їх виділенням на білому тлі, грою світла й тіні на поверхні орнаментальних мотивів і тканин. Аналіз принципів суцільного двостороннього заповнення квіткових пелюсток, листя різними дрібними стібками, зубцями, ромбиками, квадратами дає змогу порівнювати скатертини з відомими рушниками Київщини та Полтавщини XVIII ст.

Аналогічними пам'ятками за характером технічного, орнаментально-композиційного вирішення вишивального мистецтва XVIII ст. є плати — хустини. Прямокутна або квадратна форми визначають схему мотивів у чотирьох кутах, на каймі, в шаховому плані на всьому полі. Найчастіше у кутах розташовані квіти в розрізі, квіткові галузки, орли, на каймі — пелюсткові квіти, на центральній площині — одинарні, паровані ромби — шашечки. Вишивка — переважно червоною заповлочно або червоною з вкрапленням синього, техніка — двостороння пряма гладь, стебнівка, хрестик. Такі хустини поширені на Поліссі, Волині.

Поступово у техніці нанесення прямих, скісних, зустрічних скісних стібків золотими та срібними нитками відбувався процес сміливішого відхилення від графічності до вільнішого, децю живописного трактування. У XVIII ст. рослинний орнамент набув виняткової популярності у виробх побутового призначення. Зображення квітів, листя, хвилястих галузок потребувало гнучкості стебелевого “малювання”. Стібки наносили то видовжені, то вужчі в одній стрічці, моделюючи їх укладання, згідно з формою мотивів. Наприклад, у класичних мотивах січених листочків, масово поширених у вишивці XVII ст., стібки стелили навскіс, гнучко окреслюючи зубчасті виступи, вигини,

заокруглення. Ця живість, легкість стібків для відтворення таких орнаментальних мотивів, як розеток-квітів, плодів граната, січених листочків, яскраво виявлені у відомих гаптах-вишивках на лиштках, полотнищах (переважно висотою 20—30 см), що облямовували краї священничого вбрання, скатертин, простирадл, одягу тощо.

Пам'ятки XVII—XVIII ст. — твори високого художнього рівня — засвідчили подальший етап розвитку давньоруських традицій вишивального мистецтва, появу нових явищ, які в XIX ст. зазнали бурхливого розвитку.

Загалом, XIX ст. — важливий період в історії української народної вишивки. З цього часу збереглося більше датованих пам'яток.

Дослідження вишивок одягового, інтер'єрного, обрядового призначення засвідчує, що у XIX ст. виділилися окремі центри, осередки вишивального мистецтва з виразними локальними особливостями: Середнє Подніпров'я, Слобожанщина, Полісся, Волинь, Поділля, Карпати (з Прикарпаттям і Закарпаттям), Південь України та ін. У кожному з них існували власні традиції, своя система і творчі методи. Крім цього, у межах етнографічних зон сформувалися локальні осередки, такі, наприклад, як Київщина, Полтавщина, Волинь, Гуцульщина, Бойківщина, Покуття, Буковина. Часто село від села (зокрема, на Поділлі Клембівка від Городківки, Баланівка від Ободівки, Заліщики від Борщева), одна вишивальниця від іншої різнилися характером творчості.

Порівняно з іншими етнографічними зонами України вишивка Полісся (про це докладніше розглянемо в третьому розділі) наочно зберегла архаїчні корені ритуально-побутового призначення та характеру орнаментально-композиційного вирішення (передусім, на обрядових предметах: рушниках, обрусах, весільному одязі). Вона багата мотивами, своєрідними знаками, які у далекому минулому вважалися священними зображеннями [4, с. 83]. Збережені датовані орнаментальні та сюжетні вишивки Полісся засвідчують високий художній рівень творчості майстринь, розкривають складність еволюції вишивального мистецтва впродовж одного століття. Повільній зміні тут піддавалися традиційні техніки вишивання, принципи орнаментально-колеристичного вирішення. У XIX ст. поширилися техніки заволокування, у підбір [3, с. 81].

За технікою виконання поліське занизування має прямі аналогії з гуцульською низзю, а “застилювання” — з подільською “поверхницею”. Ці техніки вишивання на Поліссі не лише домінували, а й часто були єдиними техніками вишивання аж до кінця XIX ст. Ними вишивали складні орнаментальні композиції у визначених частинах одягу, тканин інтер'єрного призначення. Для обрамовування головних орнаментальних смуг використовували пряму гладь, мережку, “стовпчики” або “гречку”. На Поліссі вироблені стійкі принципи комбінування різних технік вишивання в одному візерунку.

Для різних компонентів одягу були усталені відповідні техніки. Так, “заволокуванням”, “занизуванням”, “застелюванням” вишивали уставки, манжети, коміри, пазухи жіночих, чоловічих сорочок, намітки, хустини; гладдю, “козликом”, стеблевим швом — козухи, свити; тамбуром — рушники. Орнамент має прості мотиви та складні фігурні зображення. До перших на-

лежать смуги із рядів прямих рисок, прямокутників, зубчастих ламаних і хвилеподібних ліній — “дороги”, “бігунці”, “хвильки”. Площини між ними по-різному заповнені прямими, косими стібками. У складнішому геометричному орнаменті до провідних елементів належить ромб. Характер його зображення відповідає зображенню таких мотивів, як квадрат, круг, розетка, хрестоподібна фігура. На початку XX ст. була поширена і тривалий час зберігалася давня композиція вишивки — горизонтальна смуга, поділена на прямокутні площини, окреслені почергово червоними та синіми нитками, а пізніше — чорними та синіми, де розміщені ромби, розетки. Цей візерунок характерний для вишивок Західного Полісся. У ньому образно виступає квадрат у складній побудові, часто з введеним до нього ромбом з розеткою по центру.

Розетка — найпоширеніший і головний мотив архаїчних композицій у вишивках Полісся (чотири, шість чи вісім загострених або заокруглених пелюсток). Часто пелюстки однієї розетки вишивали почергово червоними та чорними нитками. Розетки поєднували зі зображенням ромбів, кругів, квадратів, хрестів тощо. Мотив хреста поданий у вишивці у вигляді прямого рівнобірного, іноді з ромбічними кінцями або ж косою хреста у різних варіантах. Він часто вписаний у ромби, прямокутники і відповідно до їх ритму має червоний, чорний або червоний і синій кольори.

До найулюбленіших зооморфних мотивів поліської вишивки належать птахи, їх зображували дуже узагальнено, зі живописними акцентами. Часто птахи утворюють самостійний візерунок — ряд, де вони ритмічно розташовані один за одним. У таких композиціях наголошується на своєрідній динамічності рухів. Часто трапляються зображення птахів з “деревом життя” у центрі, з гілками ягід, квітів. У багатьох складних композиціях можна побачити таких птахів, як лебеді, орли, пави, качки, голуби. Образ пугача поширений у вишивці чернігівського Полісся. Дуже рідко зображуються грифони, олені, коні. На рушниках і скатертinah чернігівського Полісся часто вишиті двобічним швом, хрестиком двоголові геральдичні орли. У вишивках трапляються архаїчні, дуже геометризovanі антропоморфні мотиви ромбічного трактування, їх називають “на козака”.

У середині XIX ст. бурхливо відбувався складний процес перетворення геометричних мотивів на рослинні форми. Рослинні мотиви посіли чільне місце у складних орнаментальних комплексах. Поширилися такі візерунки, як сосонки, берізки, вазонки, листя дуба, цвіт калини та ін. Складні композиції з рослинних мотивів живописного характеру стали домінуючими наприкінці XIX — на початку XX ст. на півночі Київщини, Сумщині, півдні Чернігівщини, Волині.

Різновидність, високий художній рівень орнаментального мистецтва поліської вишивки глибше розкривається при аналізі її локальних типів. Вирізняються вишивки західних районів Волині, півночі Рівненської, Житомирської та Київської областей, Чернігівщини та Сумщини. У кожному з цих регіонів спостерігаються локальні групи, підгрупи орнаментів. Зокрема, становить інтерес вишивка у північно-західній частині Волині (околиці Шацька, Любомля).

Техніка занизування крайнього північно-західного ареалу з дрібними мотивами переважно синьо-червоного колориту нагадує синьо-червоний колорит вишивки гірських районів Бойківщини і чорно-червоний — східного Поділля. З другої половини XIX ст. все частіше одна композиція виконувалася декількома техніками. Наприклад, вишивки сіл Маркостав, Микулічі, Світанок Володимир-Волинського району, Городка Камінь-Каширського району, с. Кукли Маневицького району виконані заволікуванням, мережкою з настилом, стебнівкою, хрестиком, мережані “шабаком”. У них гармонійно поєднані такі орнаментальні мотиви, як “зірки”, “круги”, “ружі”, “хвойки” та ін. У селах Володимир-Волинського, Ківерецького районів почав розвиватися геометризований рослинний орнамент, виконаний настилом, хрестиком. Вишивка північних районів Волині подібна до вишивки, поширеної на півночі Рівненщини, Житомирщини. Однак на Житомирщині композиція візерунків — монументальнішого звучання, збагачена різними варіантами трактування мотивів — “зірок”, “руж”. Такі широкі смуги розміщуються на традиційно визначених частинах одягу, рушниках, скатертinah [28, с. 59]. У Любешівському, Камінь-Каширському районах вишиті смуги часто поєднані в певній почерговості з орнаментальними тканими смугами.

Класичні зразки полісько-волинської вишивки зібрала Олена Пчілка [29, с. 10, 13]. Вона класифікувала орнаментальні вишиті мотиви за змістом, виділивши окремі локальні розбіжності. У Ковельському, Сарненському, Дубровицькому районах були поширені давні принципи орнаментально-композиційного вирішення вишивок, переважала техніка занизування червоними нитками. Стрічкові червоні розеткові або ромбові смуги часто пересікалились однією або двома чорними чи синіми нитками.

Вишивка у таких районах Рівненщини, як Володимирецький (передусім, с. Великі Цепцевичі), Сарненський (села Цепцевичі, Зносичі, Тинне), характерна переважно такими техніками: занизування, заволікування, настилування, козлик, верхоплут. Відмінна від названих районів хрестикова, стебелева вишивка Берестецького, Горохівського районів Волинської та Дубнівського, Млинівського районів Рівненської області. Провідні мотиви зображень: калини, огірків, дубового листя, полуничок, гречки, кучерів, ружі та ін. (геометризовано-рослинне зображення).

У центральних районах Полісся (Житомирщина, Київщина) поширені найтипівші, давні принципи орнаментально-композиційного вирішення вишивок, серед яких переважала техніка занизування. Червоними нитками вишивали основні візерунки, а чорні вводили з метою розподілу по центру або для побічного обрамування. Вирізняються від подібних вишивки з Овруцького та Чорнобильського районів (про це детальніше йтиметься у наступному розділі).

Далі на південь від кордонів з Білоруссю, де переважала вишивка червоними нитками занизуванням, була поширена техніка білої гладі з вирізуванням і мотиви з назвами: “бігунці”, “хвильки”, “шашечки”, “хрести-зерна”, “ключики”, “волові очка”, “хміль”.

Вишивка білими нитками гладдю, вирізуванням, набируванням, використання різних видів мережок (одинарний, двійний стовпчик, “шеляжок”, “гречечка” та ін.) масово поширилась на Чернігівщині, Сумщині. Тонкістю виконання вирізняються білі вишивки жіночих сорочок, рушників із широкими смугами мережок, на яких настилом окреслені крупні геометричні та рослинні мотиви.

Оригінальна вишивка білими нитками південних районів Київського, Чернігівського, Сумського Полісся. На відміну від інших областей України вона виконувалася переважно вибіленими, однотонними нитками, густо розміщеними стібками. Це посилює її рельєфне звучання, виділяє на білому тлі тканини.

Пам’ятки вишивального мистецтва XIX ст. — рушники, скатертини Чернігівщини. Вони великі за розмірами, пошиті з домотканого лляного або конопляного полотна, декоровані переважно такими мотивами, як дерева, птахи-сирини, розетки, ромби, птахоподібні мотиви, гнучкі галузки, вишиті часто двобічним швом червоною заповочкою.

У сюжетному архаїчному орнаменті чільне місце посідає схематичне зображення антропоморфних фігур з деревами.

Поступова геометризація мотивів привела до змін орнаменту вишивок інтер’єрного призначення. Активніші зміни до розвитку рослинного орнаменту зауважуються у вишивках південніших районів. У них втілювалися пишні візерунки улюблених берізок, вазонних мотивів. У вишивках центральних районів Чернігівщини домінують складні композиції з деревами, фантастичними птахами, гетьманськими знаками та ін. Продумані методи поєднання в одних візерунках таких технік, як двобічний, стебелевий шов, хрестик, ретязь, настил, гладь.

Оригінальне художнє вирішення вишивок на рушниках Городнянського осередку з барвінком, дубовим листом тощо. У них рослинні мотиви розміщуються горизонтальними смугами на кінцях довгих полотнищ.

Своєрідні вишивки рушників у околицях Макошине, Мена (Чернігівська область). Поперечні смуги з рядів ромбів, зубців у відповідному ритмі повторення з рядами мотивів геометризованих листків, дубових галузок, квіток калини заповнюють усю площину рушників довжиною до 6 м, вишитих ручно-пряденими вовняними коричневими нитками. Улюблені візерунки вишивок північних і центральних районів Чернігівщини другої половини XIX ст.: “на мороз”, “горобиною”, “під сливи”. На півдні Чернігівщини були поширені вишивки, в складних геометричних формах яких передані квіткові мотиви: різані жоржини, півонії, дзвіночки, волошки.

У другій половині XIX ст. на Чернігівщині найпоширенішими були такі техніки, як гладь — набирування, ретязі, “через чисницю”, хрестик. На виняткову увагу заслуговують методи змережування — “шеляжком”, мережання на стовпчики, зубцювання, обметання.

Процеси геометризації мотивів, розроблення рослинного орнаменту посилювалися наприкінці XIX — на початку XX ст. У класичних вишивках жіночих сорочок білими нитками все густіше розміщені стібки чорних і червоних ниток,

а в рослинному орнаменті рушників, скатертин початку ХХ ст. чорні нитки введені як домінуючий акцент поміж червоних ниток і пробілів тканини. Особливість чорно-білих, червоно-чорних вишивок Чернігівщини полягає у тому, що вони мають дрібні, окреслені пробіли білого тла, зернисту фактуру. Введення різних видів мережок логічно узгоджує складну ритміку рельєфно-прозорих акцентів.

У ХІХ ст. вишивка активно розвивалася у центральних районах України, зокрема, на Київщині. Для неї характерне поєднання особливостей вишивок північних і південних районів України, водночас їй властиві неповторні художні якості. Тут широко побутувала вишивка білими, синьо-червоними, чорно-червоними нитками тканин одягового й інтер'єрного призначення. На відміну від інтер'єрних вишивок півночі Чернігівщини геометричний і рослинний орнаменти Київщини позначені живописнішими рисами, реалістичним трактуванням композицій. Так, у складних вишивках “дерева життя”, пишних квіткових галузок провідні й додаткові мотиви, елементи дещо рельєфніше виступають на тлі тканини, збільшені у розмірах. Вони виконані різноманітним поєднанням лічених і вільних від структури тканини стібків. Контури візерунків окреслені стрічкою стебнівки або ланцюжка, а в середині контура — дрібні геометричні фігури, вишиті ліченими стібками: коса і пряма гладь, качалочки, “вівсюр”, хрестик, “кривульки” та ін. Характерна незчисленна варіантність заповнення орнаментальних мотивів. Поєднання їх в одному візерунку зумовило багату фактуру вишивки: то згущені тони червоного кольору, то великі пробіли білого тла. У червоний колір часто введений чорний або синій, що урізноманітнює гаму вишивок, посилює її декоративну виразність. У вишивках інтер'єрного побутово-обрядового призначення помітна нова, на відміну від ХVІІІ ст., дещо полегшена, старокиївська гладь [25, с. 110].

Живописна об'ємно-рельєфна вишивка київських рушників виконана двобічною гладдю. Яскраво-червоні мотиви дерева життя, квіткові вазони розміщені при кінцях рушників, витягнуті до центральної площини. Складні рослинні композиції завершуються розетками, квітами, обабіч яких — птахи з ягідковими галузками, на бордюрах ламані, хвилясті стрічки, “кривульки”. Великі площини квітів, листочків, стовбури вишиті двобічною гладдю, галузки, окремі елементи — стебнівкою, ланцюжком тощо. Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. помітна тенденція до вишивання рушників грубшим, пишнішим рослинним орнаментом, в якому майже рівномірно використані нитки червоного та чорного кольорів.

Специфічними локальними рисами позначені рушники Переяславщини, де орнаментальні горизонтальні смуги розміщені при краях (в ярусному плані). У східному Подніпров'ї смуги на кінцях рушників мережені орнаментальним настилом. Часто між смугами — ряди квітів, вишиті хрестиком червоними та чорними нитками. Крупними вазонними мотивами вирізняються рушники Канівщини, Чигиринщини, так звані чернечі, “драбівські” рушники.

Вершин художньої майстерності досягли вишивальниці Київщини в унікальних прозорих техніках вишивання круглої і квадратної довбанки, квадратного виколювання, вирізування чистої мережки. Довбанням, коленням, вирізуванням у певному ритмі робили дірочки, які двосторонньо обкидали нитками так, щоб утворити обрамування у вигляді кола, квадрата або розеткоподібної форми. Народні майстрині розробили безліч методів поєднання прозорих швів із непрозорими, які об'ємно виступали на тлі тканини, що збагачувало фактуру.

Найпоширенішими були такі мережки, як просте і подвійне пруткування, мережка з затягуванням, “гречка”, “подвійна гречка”, “тяганка”, “фарботи”.

На Київщині особливо популярними стали техніки поверхневого вишивання — затягування, набирування, лиштва, низь, хрестик, штапівка, ретязь. Вишивка Київщини багата локальним розмаїттям. У всіх районах побутувала вишивка білими нитками на білому тлі. З півночі на південь зауважується тенденція активніших процесів стосовно внесення червоних, синіх, чорних ниток у біле тло, а також фарбування білих ниток у різні відтінки (вохристі, сірі, коричневі). Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. поширилася вишивка хрестиком червоною і чорною заповлочною. Вишивку, виконану різними техніками (хрестиком, верхоплутом тощо), називали мережкою, а виконану виколюванням, вирізуванням і лиштвом — вирізуванням. Безмежна народна фантазія стосовно варіантності художньо-технічних засобів вишивання. Дослідники неодноразово звертали увагу на багатство візерунків мережок Київщини [55, с. 427], передусім з такими назвами, як “книші”, “цілий хрещатий”, “половина хрещатого”, “кривоніг”, “простий кривоніг”, “цілий кривоніг”, “половина кривоногу”, “цимбали”, “половина цимбалів”, “цимбалики”, “метелики”, “човники з вирізуванням”, “човники з крильцями”, “хмелик рожевий”, а також “коло шнурочки”, “на гіллячках”, “головатий”, “ягідками”, “чорнобривцями”, “лапками”, “петрушкою”, “молоточками” (хрести, ламані хрести, павучки, чорнобривці, цілі огірки, половина огірків, повна рожа, косиці, реберця, павичі, раки, цілі собаки, пагінці, дубові листки, реп'яшки, паслин). Ці й інші мотиви мають незчисленні варіанти зображень у всіх районах Київщини. Виділяються такі центри вишивального мистецтва, як Переяслав, Канів, Чигирин, Золотоноша та ін.

У вишивці Подніпров'я типове поєднання різних технік поверхневого шитва з виколюванням, вирізуванням, мереженням. З середини ХІХ ст. тут стало популярним вишивання стилізованих рослинних мотивів білими нитками, обрамованих різними відтінками червоного кольору. Інколи окремі візерунки у середині “зацвічені”, тобто з украленням синіх ниток.

Вишивка білими нитками з різним поєднанням гладі, мережок, хрестика була поширена у районах Сумщини, Харківщини. Мережані смуги тут значно більші за розмірами, з крупнішими орнаментальними мотивами, виконаними технікою настилування. Класичні вишивки настилом на мережці зберігаються у музеях Сумщини. До окремої групи належать прославлені вишивки Сумщини “через чисницю”.

У XIX ст. вершин художньої майстерності досягла вишивка Полтавщини. Упродовж століття різні стилістичні типи орнаментального мистецтва зазнавали певних змін, зберігаючи при цьому первісну природу [7, с. 5]. В одязі, передусім, жіночих і чоловічих сорочках, вишивальниці розробили безліч варіантів геометризованої вишивки білими нитками домінуючою технікою (гладь, лиштва). Густими дрібненькими стібками білих ручнопрядених ниток застелені у різному спрямуванні прямі, ламані лінії, зубці, кружельця, ромбики, галузки, пелюсточки та ін. Вони рельєфно вирізняються на тканині, їх образне звучання посилене введенням у вишиті орнаментальні смуги інших технік: стебелевого шва, верхоплута, зернового виводу, довбанки, виколювання, вирізування та ін. Чарівність полтавської білої вишивки підсилюється і гармонійним поєднанням в одному візерунку до 10—15 різних технік виконання, підпорядкованих провідним орнаментальним мотивам. Розроблена чітка система розташування орнаментальних мотивів на поликах, рукавах, подолах, різноманітного їх обрамування. Залежно від змісту мотивів, способів їх окреслення стібками, лиштва отримала назви: “клинцева”, “хмелем”, “барвінкова”, “берізка”, “орішина”, “порічкова”, “дубове листя”, “ламане дерево”, “виноград”, “решітка”. Масового поширення набули такі мотиви, як ламане дерево, гілка, осьмирішки, гребінці, овесик, ключі, глаголі. Незчисленні варіанти їх трактування. Вони мають риси величного, монументального звучання, коли розміщені вертикальними рядами від манжетів до полка рукавів. Вільні площини незашитого тла посилюють їх виділення, об’ємне окреслення. Ці ж мотиви зачаровують делікатністю, ювелірною чистотою, тонкістю найменшого стібка у вузьких стрічках на поликах, манжетах, комірці [30].

Багаті художні засоби вишивального мистецтва Полтавщини. Серед них — використання для вишивок, окрім білих, також ниток із безліччю відтінків сірого, вохристого, блакитного кольорів, фарбованих природними барвниками: дубовою, вільховою корою, ягодами бузини, шовковиці. Зауважуючи характер тонального звучання, можна виділити основні групи полтавської білої вишивки. До найпоширеніших належать вишивки, виконані лише білими нитками, переважно такими техніками, як лиштва, виколювання, вирізування. Іншу групу становлять вишивки сорочок, де домінує білий колір, а мотиви, настили на мережці вишиті вохристо-коричневими нитками. Продумане зіставлення цих ниток з білими надає орнаменту золотистого відтінку. Окрема група вишивок на сорочках — це вишивки з введенням у біле тло сірих, з різними відтінками, ниток, зрідка чорних. З середини XIX ст. поширеним стало вкраплення до білих вишивок світло-голубуватих ниток, а з кінця XIX ст. все частіше у складних візерунках обрамування окремих мотивів зернові виводи вишивались червоними нитками. Поширеним був і так званий полуботківський взір (у геометричному орнаменті переважали блакитні, білі та коричневі нитки).

Композиція зумовлена місцем і призначенням вишивок. Вона складніша і багатша на видному, центральному полі — широких рукавах, подолах жі-

ночих сорочок, а в чоловічих сорочках — на манишках, комірці, внизу широкі рукавів. На керсетках, юпках переважно стебелевим швом вишивали орнаментальні вертикальні стрічки на верхній полі та горизонтальні — знизу передніх пілок. Візерунки — геометричні розводи або рослинні гнучкі галузки.

На Полтавщині вишивали кольоровим гарусом, вовняними нитками кожухи і козушини: нижні частини їх рукавів, кути пілок, особливо верхньої, шви у талії на боках і спинці. Найпоширенішими були рослинні мотиви: галузки, квіти, листя, сосонки, зорі, яблука, вишиті червоними, зеленими, синіми нитками (домінував червоний колір). Локальними різновидами одягових вишивок вирізняються Решетилівський, Прилудський, Кобеляцький, Зінківський повіти.

Наприкінці XIX ст. у вишивці одягу поширився рослинний орнамент: хрестиком червоними та чорними нитками на жіночих і чоловічих сорочках і традиційною кольоровою гладдю на керсетках, кожухах, юпках. Одягова вишивка Полтавщини — це значне художнє явище, в якому виявилось творче обдарування українських майстрів.

Упродовж віків народна вишивка Поділля зазнавала впливів мистецтва сусідніх і навіть віддалених народів, але при цьому вона ніколи не втрачала ґрунту, традицій давньокиївської культури. Подільська вишивка XIX ст. характерна винятковою тонкістю, чистотою виконання різних технік поверхневого шитва (“поверхниця”). Виділяються вишивки білими нитками на білому тлі, чорна низинка та вишивка чорними нитками килимового типу. Маючи загальні спільні орнаментально-колористичні ознаки, не втратили своєї самобутності, своєрідності вишивки східних, центральних і західних районів Поділля. Своєю чергою, в них існують осередки з певними розбіжностями. Вишивки білими нитками, ручнопряденими з льону, конопель, вибіленими на сонці або пофарбованими у відварах кори вільхи у легкі відтінки сірого, вохристого кольору, були особливо популярними і масово поширеними в усіх районах Східного Поділля. Головну увагу зосереджували на вишиванні широких смуг на пазухах, манжетах, у нагрудній частині та низу широких рукавів чоловічих сорочок, комірах-збиранках, верхніх частинах рукавів жіночих сорочок, чепців, хустин, рушників та ін.

Типовим у вишивці білими нитками було поєднання в одному візерунку різних технік виконання: стебнівки, обметання (обкидання), гладі, мережок, вирізування і витягування з обкиданням ниток основи — “цирок”, “миканок”. Вони часто зіставлялися так, щоб виділити мережані мотиви. В ажурних білих вишивках XVIII ст. дірочки виколювали веретеном, у XIX ст. їх вирізували ножицями. Густе обкидання тугими, інколи воскованими нитками разом з іншими техніками вишивання в одному візерунку гладі посилюють ажурно-рельєфні, світло-тіньові ефекти. Художню цінність вишивки білими нитками чоловічих сорочок, її гармонійне зіставлення з верхнім плечовим одягом, насамперед, свитами, прикрашеними крученими шнурками, засвідчує, зокрема, картина В. Тропініна “Портрет українця”.

У жіночих сорочках на поліках вишивали ряди ромбів з виступами. Зверху їх обрамовувала вузча смуга — так звана поверхниця, а знизу — підпліччя. Усе більше поширювалося вишивання візерунків нижче поліків на широкій площині рукавів ромбами в один ряд, з'єднаний виступаючими кутами або ж окресленими декількома пасочками різних стібків у прямокутних площинах. З середини XIX ст. почали вишивати всю площину рукавів. Орнаментальні мотиви — ромби з виступами (“рачки”) і без виступів (“книші”), круги-зерна, зигзаги-хвильки, вишиті горизонтальними смугами, а нижче від поліків у шаховому або вертикальному плані розміщені мотиви аж до манжетів. Вирізняються сорочки, на рукавах яких від манжета до поліків — мережаний мотив “дерева життя” з розгалуженими гілками або три орнаментальні стрічки. Вертикальне розташування геометризаних мотивів у стрічковому або шаховому плані на рукавах нижче поліків характерне для південно-східних районів Поділля. Славилася вишивкою села Яланець, Клембівка, Городківка, Стінна, Баланівка, Ямпіль, Кукавка та ін. Високої художньої майстерності досягли майстрині у вишивках, в яких творили складний орнамент з геометричних фігур, виконаних білими та світло-вохристими нитками (фарбували у лузі зі спаленої соломи гречки). Візерунки таких вишивок переливались золотистими відтінками. Такий колір у народі називали *пшеничний*. Біловохриста вишивка з вирізуванням збагачена орнаментальними мотивами, цікава щодо принципів їх ритмічної узгодженості — позмінного ритму прорізаних і рельєфно-виступаючих площин. У ній, здавалося би, простими засобами досягнуто сильних, емоційних художніх ефектів.

Особливо розвинутою була вишивка низзю, або “низинкою”, різновидною стосовно принципів технічного виконання й орнаментально-колеристичного вирішення. Відомі її назви: “кругла низь”; “дрібненька”; “сліпа”, “цвіткована”; “з лица шита”; “лиса низь”.

Характерна особливість подільської вишивки низинкою — це техніка її виконання (дуже дрібненькими стібками і переважно чорними нитками). Якщо смуга візерунку зроблена чорними нитками, а обвід зрідка окреслений червоними, таку низинку називали “поквітчаною”. У середині XIX ст. була поширена класична вишивка низзю — смуги висотою до 5—6 см, де ритмічно чергувалися прямокутні площини, вишиті червоними та чорними нитками. В центрах тонко окреслені складні геометричні фігури: ромби з виступами, гачками, меандрові завитки. Таке стрічкове розташування геометричних мотивів у червоних і чорних прямокутних площинах нагадує вишивку на уставках сорочок Полісся, Бойківщини.

Низинкова вишивка багата орнаментальними мотивами, їх народні назви засвідчують, що у геометричному орнаменті зображені конкретні рослини, тварини, предмети побуту. Безмежна фантазія народних майстринь стосовно передання реального світу в чітких геометричних формах. Так, ламана лінія з виступами та рисками означає хміль, а без виступів — вуза. Найтонші лінії геометричних штрихів відрізняють один візерунок від іншого. Найпопулярніші мотиви: сосонки, вазонки, вівсик, чорнобривці, реп'яхи, купчаки, хмелик,

петрушка, горицвіт, “фасульки”, рута, шипшина, ружа (проста, повна, стовпчаста, зіркаста, купчаста), яблука, полуниця, виноград, сливи; вуз, в'юнок, раки, коропова луска, зозульки, сови, ластівки, качечки, павучки, коники, вовчі зуби, волове око, барани, баранячі роги; вітряки, гребенці, лемеші, ланцюг тощо. Незчисленні варіанти умовного відтворення реального світу чіткими стібками складних геометричних форм. Дослідники не випадково порівнюють таку вишивку з дереворитами, наголошуючи на її чистому стилі.

Названі орнаментальні мотиви, принципи їх стрічкового та шахового розміщення у XIX ст. повторювались у XX ст. Вони поступово видозмінювались до укрупнення орнаментальних форм, розцвічення чорного кольору вишивок жовтими, червоними нитками. Тенденція до поліхромії, звучності кольору, яскравості, характерна для всього народного мистецтва початку XX ст., подільську вишивку захоплює лише частково. Вона активніше простежується у вишивці центральних і північно-західних районів Поділля. Поступово з півдня на північ збільшується кількість візерунків на поліках жіночих сорочок (верхні смуги орнаменту вишиті чорною низинкою, а нижні підпліччя — “поверхницею”, “кафасором” сірими нитками). На густих складочках комірів, рукавів вишивали червоними та синіми нитками смуги з рядів кривульок, ромбів. Це “збиранки”. У творчості вишивальниць Східного Поділля середини XIX ст. були популярними такі техніки, як однобічна, двобічна пряма, коса штапівка, “поверхниця”, “кафасор”. Кожна техніка має визначені завдання: штапівка — переважно для зображення складних геометричних форм на верхніх частинах поліків, низь — центральних смуг на поліках, а “кафасор” — смуг нижче поліків. Різновидність вишивок на поліках жіночих сорочок визначається їх кольором: чорним, світло-сірим, жовто-оранжевим. Для створення художнього ефекту використані найрізноманітніші засоби: введення для вишивання окремих мотивів об'ємної нитки, часто ручно-пряденої вовни, різне їх обрамування, ускладнення темпу орнаментального ритму. Популярним було введення у вишивку металевих (срібних і золотих) ниток, що засвідчувало її урочистість.

Новим наприкінці XIX ст. було вишивання гладдю широких смуг на поліках жіночих сорочок, чоловічих манишках і манжетах з домінуючими геометризаними рослинними мотивами п'ятипелюсткових квіток-розеток. Пелюстки вишиті двобічною червоною гладдю й обкидані чорною стебнівкою. Введення стебнівки для обрамування геометричних і рослинних мотивів характерне для вишивки подільських районів, що межують з Київщиною. Популярною стає вишивка хрестиком червоними нитками. Для виділення середини квітів, поділу листочків, ягідок, пуп'янків вводяться чорні нитки, їх виконують стебнівкою або дрібним хрестиком, півхрестиком. Подібне трактування рослинних мотивів поширене у східних районах, що межують з Рівненською областю (Старо-Костянтинів, Шепетівка, Вишневець, Шумськ, Ланівці, Крем'янець) та ін. Наприкінці XIX ст. зазнала поширення вишивка гладдю, хрестиком у поєднанні зі стебнівкою (у районах Зборів, Збараж, Тербовля, Бережани та ін.). Сильними декоративними акцентами вирізняються

пробіли білого тла тканини. Дрібненькі стібки введені для обрамування провідних мотивів, переважно “розеток-звезд”, ніжно стеляться одинарними попарними рядами у прямих, зубчастих, зигзагоподібних смугах. Позмінне використання червоного та чорного кольорів узгоджує темп орнаментального руху.

Монументальністю звучання вирізняється вишивка Західного Поділля, зокрема районів Подністров'я, з такими осередками, як Борщів, Заліщики, Бучач (Чернівецька область). Тут поширене вишивання густих, тугих візерунків (без пробілів тканини) різними поверхневими стібками. Такі вишивки мають вигляд ворсових тканин або дрібного двобічного ткання [15, с. 28]. Дивує фантазія майстринь у вишивці рукавів жіночих сорочок, і це — при чітко виробленій тридільній системі розміщення вишивки на рукавах: уставки; “морщинки” — смуги висотою до 20 см, розміщені під уставками; решта площини рукава до манжетів. Вишивки уставки, “морщинки” і рукава різняться між собою розмірами, орнаментом і технікою виконання. Найбагатша та найскладніша вишивка на уставці. На ній поверхневими стібками (настил, стебнівка) чорними нитками густо вишиті від трьох до семи орнаментальних смуг, що сягають до коміра. Смуги заповнені в рядовому плані дрібними мотивами, найчастіше розетками, зигзагами, інколи окресленими темно-вишневою, темно-фіолетовою стебнівкою. Орнаментальні смуги розділені вузькими горизонтальними стрічками, вишитими часто чорними та металевими, золотими чи срібними нитками. Уставки обрамовані з нижньої і бокових частин, виділені як важлива композиційна частина вишивки рукавів. Нижче уставки вишита “морщинка” — низинкою, півхрестиком, рідше хрестиком, її колір, орнамент відмінний від уставки. В околицях с. Борщів переважають великі темно-червоні ромби з виступами, у Заліщиках — зелені, оранжево-жовті ромбові розводи, у с. Колодрібка — темно-фіолетові геометричні фігури. У “морщинках” інколи виступають пробіли тканини. На відміну від вище розташованих смуг “морщинки” й уставки, орнамент на рукаві виконаний грубшими нитками кучерявим “стегом” або об'ємною гладдю. Колір вишивки рукавів аналогічний уставці. Незважаючи на відмінність, усі три частини вишивок рукавів логічно доповнюють одна одну, утворюючи єдину композиційну цілісність.

Високою художньою майстерністю вирізняються наддністрянські вишивки, в яких різними напрямками стібків ниток одного кольору створюють ледь помітні орнаментальні форми. Для досягнення виразної пластики візерунків майстрині використовували найрізноманітніші засоби. В околицях Бучача поширені геометричні візерунки з чітко окресленими мотивами, розташованими в рядках. У них багато вільного тла, на якому виділяються крупніші ромби, розетки, зубці. Домінуючий колір — чорний, темно-вишневий. Делікатно введені фіолетові, рожеві стібки посилюють золотисто-червоні акценти. Оригінальна вишивка — “кручена”. Поверхневими стібками вишиваються кола — “гудзики”, розміщені у розетках або в ряд у вигинах хвилястих стрічок. Розетки обкидані, що надає мозаїчності цілому фону вишивки. Соковита поліхромія входить у подільську вишивку лише на початку XX ст.

Чільне місце у розвитку багатоколірної народної вишивки України XIX — початку XX ст. посідає вишивка Буковини. Збережені пам'ятки засвідчують, що часто в одних візерунках вишивок одягового й інтер'єрного призначення використано близько 20 різних кольорів. Вони так зіставлені, взаємопідпорядковані, що створюють гармонійні переливи барв складних геометричних зображень. У вишивці Буковини збереглися архаїчні риси антропо-, зоо- й орнітоморфного орнаментів. Популярні зображення людських постатей ототожнюються з “деревом життя” або візерунками вазонів.

У складних геометричних формах чітко простежується ромбова система окреслення людської постаті. Вона неначе виростає з основи трикутника. Часто обабіч антропоморфних фігур розміщені мотиви “дерева життя”. Цей улюблений мотив у буковинській вишивці має безліч варіантів геометризованого зображення: то стовбур дерева — одинарна або попарна пряма стрічка, то ламана чи хвиляста галузка, обабіч яких у позмінному чергуванні або в ярусній системі розміщені галузки, квіти, листочки. Їх вишивають у багатоколірній або двоколірній гамі переважно червоними, чорними, оранжевими кольорами. На відміну від сусідніх районів у буковинській вишивці збереглися і зазнали розвитку давні традиції створення орнітоморфного орнаменту. Як основний його мотив часто зображені архаїчні багатонігі птахи з піднесеними і розпущеними крилами, складні форми птахоподібних мотивів. Оригінальне трактування геометризованих форм, таких як зозульки, качечки, голубчики, розміщених у скісних вертикальних або горизонтальних смугах. Вони часто вишиті багатоколірним бісером, металевими лелітками. Хрестикова техніка, поєднана з легкою стебнівкою, образно посилює враження динамічності пташиного руху.

Графічна точність, чистота технічного виконання притаманна геометричному орнаменту. Основні його мотиви: віконця, медівники, кучері, гадючки тощо. У рослинному орнаменті переважають пишні квіти-ружі.

Названі орнаментальні мотиви поширені у вишивці всіх районів Буковини. Однак вони відрізняються принципами композиційно-технічного вирішення. У південних, подністровських районах (Кельменці, Заставна, Кіцмань) у композиціях відчутні аналогії з подільською придністрянською вишивкою. Як і в ній, на рукавах жіночих сорочок розміщені тридільно: “плечико”, “морщинки”, а решта заповнена скісними чи вертикальними смугами. Уставки — темно-вишневі, “морщинки” переважно зелені, а мотиви “дерева життя” на всій площині рукавів жовті. Урочистість багатоколірної вишивки, виконаної різними техніками вовняними нитками, заплоччю, шовком, посилюється введенням металевих ниток — золотих, срібних і сріблястих леліток.

Своєрідні осередки вишивки лише білими нитками, білими та світло-жовтими — околиці Новоселиці. Поєднання в одному візерунку різних технік вишивання — стебнівки, гладі, мережки — сприяє рельєфно-ажурному виділенню таких орнаментальних мотивів, як хміль, “пшеничка” та ін. Жовті нитки продумано введені для заповнення або обрамування мотивів і, як своєрідні сонячні промені, звеселяють білу буковинську вишивку. Рідше вишивали

білими нитками верхоплутом з елементами кольорового бісеру, переважно з ромбовими розетковими мотивами. У колориті вишивок Заставнівського району переважають яскраві оранжево-червоні акценти.

Вишивка одягу в Україні має давню загальнослов'янську традицію. На неї вплинули і взаємозв'язки з мистецтвом сусідніх народів. Давньоруські принципи вишивання одягу збереглися, передусім серед українського населення Карпат. Однак у вишивці гуцулів, бойків, лемків спостерігаються локальні різновиди.

Яскрава особливість гуцульської вишивки — геометричний багатоколірний орнамент (прості елементи, мотиви, фігурні компоненти). В основі складних геометричних фігур — ромб, півромб, по-різному поєднаний у горизонтальному або вертикальному напрямках. Багато різновидів окреслення контурів ромбів. Основні з них: ромби з прямими виступаючими боками — “кнегинькові”, зі сторонами, що виступають назовні; загнуті під прямим кутом — “труби”, “пекурівки”, з рядами зубчиків, які стирчать — “ріжки”; з перехресними боками, що виступають сторонами в середину, до центру. Поширені ромби з усіченими боками. На початку ХХ ст. тут побутують вишивки з архаїчними типами орнаменту, антропо- та зооморфними мотивами. Наприклад, на спинках кептарів, у всю їхню висоту, вишивали людську постать. Декілька аналогічних малих фігурок розташовані в ряд на спинці при талії. Інколи такі мотиви зображені при бокових швах сердаків, на рукавах кожухів. У районі с. Розтоки на спинках кептарів, рукавах кожухів поширений мотив “дерева життя”. Вирізняються динамічністю зображення багатонігих птахів з піднесеними та розпущеними крилами, що рядами розмістилися на всій площині рукавів кожухів нижче вставок (села Вербовець, Старий Косів). Антропо- та зооморфні мотиви у геометричній трактовці частіше простежуються у вишивці Буковинської Гуцульщини.

Характерно, що у цьому регіоні України упродовж віків відбувався складний процес розвитку художньо-стильових особливостей вишивання низзю. Стосовно технічних прийомів її виконання на Гуцульщині можна провести прямі аналогії з подільською низинковою вишивкою. За орнаментальним поліхромним вирішенням гуцульське низинкове вишивання становить своєрідне локальне художнє явище. Низзю вишиті складні орнаментальні композиції на визначених частинах одягу. Рідше самостійно застосовувалися інші техніки вишивання: стебнівка, обмітка, кіска, шов “перед голки” — “ключки”, хрестик, двобічна стебнівка, плетений шнурок, мережка “цирка”, коса гладь, точна, гладь, поверхневий кучерявий шов, верхоплут, бігунець, зерновий вивід, виколювання, мережка “шабак”, змережування “черв'ячком”, ретязь, заволокування. Названі техніки відомі в усіх районах Гуцульщини. Існують розбіжності щодо переваги тієї чи іншої техніки в окремих осередках. Наприклад, у вишивці Буковинської Гуцульщини частіше простежуються кучерявий шов, стебнівка, а у вишивці Закарпатської Гуцульщини — вирізування, настилювання, заволокування. Скрізь на Гуцульщині поєднували техніки вишивання одних візерунків. Різним компонентам одягу відповідали певні тех-

ніки виконання. Так, низзю вишивали уставки жіночих сорочок; гладдю, стебнівкою — перемітки, хустини; кіскою, шнурком — сердаки, кожухи; кучерявим швом, виколюванням — уставки та смуги на всій площині жіночих сорочок.

Характерна риса гуцульської вишивки ХІХ ст. — поліхромність, соковита, багата, сповнена дивовижної сили декоративного звучання, від насичених темних до інтенсивних оранжево-золотистих відтінків. Введені також жовтий, синій, чорний кольори. Кожен кольоровий стібок, елемент, мотив так підпорядкований загальній композиції вишивки, щоб не губився її малюнок і не приглушувався колористичний акцент. У селах, які межують з Поділлям, Покуттям, Бойківщиною, трапляються одноколірні вишивки: чорні, червоні, білі. Вишивка центральної Гуцульщини — поліхромна, з певними акцентами в окремих центрах. Наприклад, у вишивці сіл Яворів, Річки, Брустурів домінують блакитний і зелений кольори. Синьо-фіолетова гама характерна для буковинської вишивки, а синьо-зелена — для Закарпатської Гуцульщини.

Багатство, високий художній рівень орнаментального мистецтва гуцульської вишивки зумовлені її численними типами. Славиться вишивка Верховини, Криворівні, Рахова, Косова, Брустурова, Космача, Яворова, Краснопілля, Ясіня, Ворохти, Яремча та їхніх околиць.

Вишивці уставок жіночих сорочок на Гуцульщині надавалася виняткова увага. Розроблена чітка художня система перетворення маленької частини рукава у мистецький твір високого рівня. Вставки сорочок — своєрідний символ краси гуцульської народної вишивки. Гідні подиву варіанти їх композиційного, колористичного, технічного трактування. Логічно продумане розташування прямокутної площини уставки, переважно заввишки до 15 см, завширшки до 35 см на видній верхній частині рукава.

В окремих селах Косівщини поширений тип сорочок, де суцільно вишита вся площа передпліччя, уставки, центральна частина рукавів і манжети-дуди. Це так звані сорочки-“рукавівці”. Варіантність цих сорочок переважно твориться системою композиційного розміщення мотивів: прямих, вертикальних, скісних смуг або “кружечків”, “кочел” у прямій, скісній сітці на всій площині рукавів. Монументальність звучання “рукавівцям” надають укрупнені мотиви, що рельєфно виступають на білому тлі тканини.

Сорочки, в яких вишивка розміщена на дудах і комірі, переважно призначалися для щоденного вбрання. За характером композиційного вирішення вишивок дудів виділяють чотири основні групи сорочок:

- 1) сорочки, в яких дуди вишиті вузькими горизонтальними смугами, обкиданими по краях петельчатим швом (“обметаний брацар”). У них багато білого поля;
- 2) дуди, де край обметаний петельчатим швом, а центральна смуга вишита хрестиком або низинкою, а вище неї розміщені ряди стебнівки — штапівки, “прошите”, збирання-рямування в складки, “морщеного”. У таких дудах між вишитими смугами ефектно виступають пробіли полотна;

- 3) дуди, де вся площина щільно зашита низинкою або хрестиком, краї густо обкидані. Сорочки з такими манжетами за щільністю вишивки нагадують структуру обгорток, запасок і творять цілісний компонент у єдиному ансамблі одягу;
- 4) сорочки, в яких манжети вишиті стебнівкою, плетінкою, кіскою, штапівкою. У них краї обметані. Центральна частина вишита рядами ламаних зубчастих ліній, скісних хрестиків. На білому тлі графічно виділяються окреслення орнаментальних мотивів.

Згідно з провідними мотивами, ці вишивки називають “ріжкаті”, “шуті”, “головчасті”. Центральна смуга на дудах часто вишита ромбовим розводом — плетінкою. Вона нагадує техніки подільської штапівки, київського зернового виводу. За характером композиційних вирішень геометричних мотивів, багатоколірністю і соковитістю вишивка Косівщини не має аналогів навіть в інших районах Гуцульщини.

Своєрідні мистецькі вироби с. Яворів і його присілків. На початку ХХ ст. тут вишивали вовняними нитками низинкою, хрестиком, позаголковим швом. Характерну особливість яворівських уставок творять пробіли полотна. У Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини зберігається близько 20 зразків яворівських вишивок для уставок, виконаних у 90-х роках ХХ ст. вовняними нитками низинкою та хрестиком. Орнамент геометричний. Основні мотиви: ромб, квадрат, прямокутник, трикутник. Їх різноманітне зображення міститься в основі візерунків: “ріжкаті”, “головкаті”, “скринькові”, “в очка”, “в штерна”, “биті”, “безконечні”, “у підківки”, “кучері”, “порошникові”, “сливові”, “черешневі”, “намальовані”, “шуті” та ін. Це типові, масово поширені візерунки. Кожна майстриня, досконало опанувавши традиційні прийоми композиційно-колеристичного вирішення, виявляла індивідуальну манеру в характері виконання вишивок. Значний внесок у розвиток художніх традицій яворівської вишивки кінця ХІХ — початку ХХ ст. зробила відома вишивальниця К. Корпанюк.

Своєрідне локальне явище гуцульського мистецтва — вишивка с. Космач з присілками. Тут, як і в інших районах Гуцульщини, вишивкою декорували перемітки, сорочки, сердаки, червоні ґачі й обгортки для ніг — онучі тощо. Серед розмаїття вишивок вирізняються вишивки жіночих і чоловічих сорочок. Домінують вишивки уставок на рукавах жіночих сорочок, їм підпорядковані вузькі стрічки, розміщені на швах і дудах.

Космацькі уставки — суцільно, густо зашиті площини полотна, переважно завдовжки до 25 см, а заввишки від 7 до 15 см. Техніки вишивання — дрібний хрестик, поверхневий шов. За кількістю орнаментальних горизонтальних смуг космацькі уставки поділяють на *однорядові*, *півторарядові* й *трирядові*. Основні мотиви обґрунтовували назви вишивок: “скринькові”, “кнегинькові”, “лумерові”, “безконечник”, “ключкові”, “скосини”, “качурові”, “павукові”, “смерічки”, “на дубовий лист”, “черешневі”, “сливові”, “ріцька”, “микуличинська”. У цих невеликих за розміром вишивках космацькі май-

стрині виявили високу художню культуру. За технікою виконання, орнаментально-композиційною будовою, силою звучання неповторного колориту космацькі уставки не мають собі рівних.

Складний геометричний зміст космацьких вишивок. Переважно ромби та прямокутники, розміщені в ряди один над одним, поєднуються з іншими елементами: хрестиками, зірками, розетками, які дуже подрібнені, малі за розміром, з опрацьованими деталями. Це, як і колір, виділяє у гуцульській вишивці космацьку. Основна принада — барвіста, соковита, багатоколірна гама. На початку ХХ ст. майстрині використовували в одному візерунку, крім червоних, чорних, зелених та інших кольорів, по чотири відтінки жовтих і оранжевих ниток. Два останні кольори домінують і надають вишивці золотистого, сонячного відблиску, святковості.

Вишивка Гуцульщини на початку ХХ ст. характерна посиленням живописним звучанням при збереженні геометричного орнаменту [22, с. 136—140].

Вишивка Бойківщини — своєрідне локальне художнє явище в українському вишивальному мистецтві. Основне призначення — декорування одягу — впливало на її художні особливості.

У середині ХІХ ст. вишивки виконували гладкими прямими стібками, подібними до перебору ниток основи при тканні [3, с. 81]. Застосування чорних вовняних ниток давало змогу утворювати стрічкові гладкі рельєфні смуги. У цьому плані майстрині розробили безліч варіантів перебирання основи полотна за прямою ниткою поробку тотожними за довжиною стібками. Утворювалися одно- або дволінійні стрічки, розташовані поперечними смугами на різній відстані одна від одної на уставках, комірах, манжетах сорочок, подолі спідниць [28, с. 62]. Для вишивання використовували фарбовані у відварах вільхової або дубової кори міцно прядені лляні чи конопляні нитки. Ними перебирали дрібні рубчики тканини і стягали один до одного. Між рубчиками мерехтливо виділялися кольорові рівні стібки перебіркової вишивальної нитки. Лляна або кольорова нитка у стебелевих швах часто виконувала подвійну функцію — рясування і декорування тканини. Звідси походить назва: “перебирання”, “лямування”.

Типове явище в одязі — орнаментування складочок стебелевими, густо розміщеними скісними стібками. Поверхнєве нанесення орнаментальних мотивів як на зібрану в складочки основу, так і на гладку тканину називається “натяганням”, “обметанням”. Найпопулярнішими стали такі техніки вишивання: стебнівка (перебирання, “єдностеблиця”, ламування); “поверхниця” (натягання, обметання), вирізування (різьовання, точення); низинка (на одну нитку), гладь (гладинка, снування), хрестик (зернята).

До давніх технік вишивання належать вирізування і виколювання. Найчастіше ці техніки використовували в орнаментуванні подолів спідниць (фартухів, “різьоваників”), поєднували зі стебнівкою. Як стебелеві шви, так і обкидання вирізаних, виколених дірочок виконували переважно вовняними чорними нитками (Східна Бойківщина) або лляними, фарбованими сажею чи кіптявою від каганця (Західна Бойківщина). На Турківщині цю техніку називали точенням,

її своєрідність полягала у тому, що мережку орнаментували обкиданими стібками. Названі техніки передували появі у середині XIX ст. хрестика (зерняти), гладі (гладинки, снування), низинки і вибивання [17, с. 80]. Кожен стібок цих технік мав свій декоративний сенс і певне призначення. Від товщини ниток і розмірів прямих стібків, характеру їх виконання залежав ефект рельєфного або мерехтливого звучання вишивки.

Поверхневі шви — гладинка, снування, нашиття — вирізняються графічністю ліній, чіткістю окреслених площин. Такі візерунки, як “заснурок”, “єдностеблиця” лягали на полотні рельєфними стрічками. Хрестик надавав зернистості орнаментам. Не випадково його називали *зернятко*. Ажурність тканини пов’язана з вирізуванням, виколюванням. Бойківській вишивці властива складна система поєднання стібків різних технік для декорування окремих частин одягу, передусім, рукавів і погрудників, уставок у жіночих і чоловічих сорочках. Матеріал і техніка виконання взаємозумовлювали художню виразність вишивок.

Збережені зразки вишивок XIX ст. дають змогу аналізувати стійкі орнаментальні комплекси, характерні для тієї чи іншої техніки вишивання та матеріалу.

У вишивці бойків масового поширення набув геометричний орнамент. Найвідоміший орнамент утворювався з простих лінійних мотивів, прямих і скісних, ламаних і зубчастих.

Наприкінці XIX ст. чіткі геометричні форми зазнали пом’якшеного окреслення, вільнішого трактування. Рослинно-квітковий орнамент усе частіше починав використовуватися у бойківській вишивці: від простих хвилястих бігунців до складних галузок. Виділяються дво- і трилисник, але не як самостійні мотиви, а переважно у поєднаннях з провідними мотивами.

Особливою фантазією творчого вирішення позначені квіти, зображені переважно у розгорнутому плані — чотири-, шести- й восьмипелюсткові, їх серцевини — цяточки, кола, ромби, хрестики. Пелюсточки, розділені та нерозділені, мають заокруглене серцеподібне, зубчасте окреслення. Різноманітна форма квітів: то вони витягнуті по вертикалі (горизонталі), то подані в профіль. У всіх зображеннях квіти — основні мотиви — організують інші, додаткові мотиви у певну систему.

Серед складних рослинних форм поширені вазонні мотиви (деревця). Від різних варіантів з інших районів України вони різняться тим, що виростають з основи — прямокутника, їх будова симетрична за вертикальними та горизонтальними лініями. Кінцеві галузки завершуються квітами і в розгорнутому, і в профільному плані. Квіти (ружі, маки) утворюють стрічкові композиції, зокрема складні — з хвилястих однорядних і взаємопересічених ліній. У вигинах і виступах хвилястих ліній розташовані квіти, пуп’янки, ягідки та ін. Часто використовували комбіновані композиції (від хвилястих ліній “відрастають” галузки).

Особливість вишивок полягає в орнаментуванні манжетів (дудів) жіночих і чоловічих сорочок. Знизу вони обметані складними смугами або “в зубчик”.

Вище — основний візерунок (“нашиття на вічка”) обрамований знизу і зверху кривульками, “єдностеблицею” тощо. Над манжетом рукав дрібнозібраний і вишитий стебнівкою (“на розп’янку”). Різні способи вишивання згаданих мотивів сприяли виробленню своєрідної пластики, створенню цікавого декоративного ефекту. Вишивки різняться між собою розмірами, орнаментом, технікою виконання і кольором, але водночас доповнюють одна одну й утворюють композиційну цілісність.

У вишивках лемківських чоловічих і жіночих сорочок XIX ст. домінує червоно-синя гама. Цікаві різновиди призбирування у дрібні складочки сорочок при комірах, манжетах і в коротких рукавах жіночих сорочок — “оплічатах”. На дрібних складках стебнівкою, ланцюжком вишиті стрічки з рядів зубчиків, кривуль, хвилястих галузок, ланцюжком. З середини XIX ст. набув поширення розетковий рослинний орнамент. Червоно-сині, червоно-чорні нитки змінили багатоколірні: жовті, оранжеві, блакитні. Особливою силою декоративного звучання виділяється соковита, барвиста вишивка на кожухах, безрукавках. Вишиті різнокольоровими нитками рослинні мотиви (стебнівкою, гладдю, ланцюжком) у поєднанні з різною структурою тканин звучать живописними акцентами на полах, спинках лейбичат і друшляків [31, с. 25; 36, с. 65].

Яскрава вишивка на чоловічих штанах і куртках з білого сукна. Наприкінці XIX ст. штани з білого сукна обшивали біло-чорними вовняними нитками при швах, використовували кайму (між двома шматками сукна). Поступово поширювалося нашиття білої та чорної крученої нитки вздовж швів.

Регіональні розбіжності не впливають на загальні риси вишивки карпатського регіону. Вони зумовлені головним призначенням вишивки — декорування одягу, здебільшого подібним за матеріалом, кроєм, специфікою носення. Спільні орнаментально-композиційні ознаки простежуються у вишивці всіх компонентів плечового, поясного, верхнього одягу в Карпатах.

У XIX ст. вишивка набула масового поширення в усій Україні, стала одним із основних видів народного декоративного мистецтва. Вишивали в кожному селі, а в містах — у дворянському, купецькому, міщанському середовищі, монастирях, майстернях тощо. Стали відомими великі вишивальні майстерні у селах Качанівка на Чернігівщині, Григорівка на Київщині, Клембівка, Яланець на Поділлі та ін. У цих майстернях виготовляли одяг, гаманці, скатертини, рушники, наволочки, чохла на меблі для власних потреб і на продаж. Хоча на творчість вишивальниць мали вплив уподобання замовників, які часто давали для копіювання товари, привезені з країн Західної Європи і Сходу, але перевагу мали класичні зразки, створені у сфері домашнього виробництва у селах та містах.

Поступово активізувалися складні процеси перетворення вишивання у ремесло, промисел. Зокрема, у XIX ст. поширився міський промисел бісерної і тамбурної вишивки (Пирятин, Охтирка, Чернівці, Вижниця, Косів та ін.). Майстерні дедалі частіше виконували вишивки на продаж, передусім, для міських покупців. Вишивка як художнє ремесло, розрахована на порівняно

вузьке коло споживачів, своїми коренями входила у глибокі місцеві традиції, на її якість впливала творча ініціатива виконавців.

У другій половині XIX — на початку XX ст. станом вишивальних народних промислів зацікавились історики, етнографи, художники. Почалося вивчення і колекціонування народної вишивки, розроблялися заходи, спрямовані на підтримання художніх промислів, організовувалися земські школи інструкторів вишивки, відповідні курси, а також склади вишивальних виробів. У цей період були засновані навчально-кустарні майстерні у Миргороді, селах Опішня й Решетилівка на Полтавщині, Зосів на Вінниччині, Дігтярі на Чернігівщині, Скопці на Київщині, у Косові, Львові, Коломиї, Хусті.

Київське, Полтавське, Чернігівське та Подільське земства видавали альбоми вишивок XVIII—XIX ст. Однак спроби відродження народного мистецтва, які здійснювали земства, а на Галичині “Стала комісія з промислових справ”, не дали помітних наслідків.

У 20-х роках XX ст. у центрах традиційних ремесел, часто на ґрунті колишніх земських майстерень, були створені художньо-промислові артіль, що об’єднували тисячі вишивальниць. За короткий час здобули всенародного визнання вишивки артілей на Полтавщині, Київщині, Вінниччині, які вирізнялися високим художнім рівнем.

Українські майстрині брали участь у всесвітніх виставках народного мистецтва, їхні твори експортували.

У повоєнний період відбувався процес об’єднання дрібних кооперативів, а 1960 р. промислові артіль реорганізували у державні підприємства. В Україні з 60-х років XX ст. активно поширилася *машинна вишивка*. Успішно використовувалися такі техніки, як вишивка гладдю з прикріпленням, обвиття сітки, різні види стебнівки, настил і мережка. Вишивальні техніки постійно удосконалювалися.

У 70-х роках XX ст. різні за асортиментом вишиті вироби виготовляли в системі підприємств міністерств місцевої промисловості Укрхудожпрому, легкої промисловості, побутового обслуговування населення, сільського господарства, Художнього фонду України тощо. Художники, народні майстри у творчій практиці розвивали накопичений досвід, намагалися піднести художній рівень виробів, декорованих вишивкою. Загальної тенденції — поліпшенню якості художніх виробів, активізації творчих процесів — сприяло поліпшення підготовки кадрів художників-фахівців і майстрів-виконавців. Для підготовки спеціалістів з вищою освітою чимало зробила Львівська національна академія мистецтв, Косівський інститут прикладного і декоративного мистецтва, численні навчальні мистецькі школи, Львівське училище прикладного мистецтва імені І. Труша, Косівський технікум народних художніх промислів імені В. Касіяна, Вижницьке й Ужгородське училища прикладного мистецтва, Кролевецьке, Решетилівське та Грицівське технічні училища. Професійна орієнтація учнів здійснювалися у загальноосвітніх школах. Майже в кожній з них діяли гуртки вишивання. Понад 25 років працювали з учнями відомі вишивальниці О. Возниця, Г. Липка, С. Кульчицька, З. Краковецька у Львові та ін.

Вишивка, що виготовлялася у системі підприємств народних художніх промислів, до 80-х років XX ст. є складним художнім явищем. Підприємства народних художніх промислів були неоднорідні за структурою, типами виробництва. Це об’єднання, фабрики, цехи, комбінати, лабораторії, які мали численні завдання і належали до різних відомств, міністерств. На 19 спеціалізованих підприємствах, підпорядкованих Укрхудожпрому, Міністерству місцевої промисловості України, виготовлялися вишиті жіночі блузи, чоловічі сорочки, дитячий одяг, рушники, скатертини, наволочки. Вироби цих підприємств здобули народному мистецтву заслужене визнання в Україні й далеко за її межами.

Численні колективи художників, вишивальниць Київщини працювали на виробничо-художньому об’єднанні імені Т. Шевченка та його філіалах в Іванкові, Василькові, Кагарлику, на Літківській фабриці художніх виробів імені Т. Шевченка; вишивальниці Полтавщини — на виробничо-художньому об’єднанні “Полтавчанка” з філіалами в Опішні, Великих Сорочинцях, Лубнах, Нових Санжарах, Кременчуці та на Решетилівській фабриці. Провідні вишивальниці працювали на Чернігівській, Ніжинській, Прилуцькій фабриках, у виробничо-художньому об’єднанні “Вінничанка” з філіалами у селах Клембівка та Городківка, Одеській, Уманській фабриках. Відомі творчі колективи вишивальниць з харківського виробничо-художнього об’єднання “Україна”, Львівської фабрики імені Лесі Українки, Чернівецької фабрики імені Ю. Федьковича, Івано-Франківської фабрики.

Кожному з цих підприємств притаманний свій характер виробів, власні художні принципи, графічно-живописне зображення традиційних образів сонця, землі та ін. Велику увагу звертали на розвиток особливостей вишивки різної місцевості, передусім, технік ручного вишивання.

На жаль, фінансово-матеріальні труднощі переведення підприємств народних художніх промислів на засади машинної промисловості, де ігнорується ручна творча праця, згубно вплинули на якість вишивки. Наприкінці 70-х років XX т. зменшився випуск вишитих виробів, закривалися окремі цехи. З 80-х років XX ст. розпочалося масове закриття різних художніх підприємств, в яких виготовлялися вишиті вироби.

Загальне визнання здобула творчість українських художників і майстрів В. Захарченко, Н. Гречанівської (Київ), О. Великодньої, Т. Черненко (Полтава), Г. Гриня (Опішня), О. Василенко (Решетилівка), Л. Богинич (Великі Сорочинці), А. Корзун (Харків), М. Коржук, П. Коржук, П. Горобець, Г. Ляльки (Вінниччина), В. Надвірної, О. Гушул, М. Федорчак-Ткачової, Л. Фролової (Львів), Д. Петкевич, М. Попадинець (Івано-Франківщина) та ін.

У кожному обласному центрі республіки працювали художньо-виробничі майстерні Художнього фонду України. Талановиті майстри з яскравою індивідуальністю, професійним знанням справи й усвідомленням вимог сьогодення творчо розвивають художні принципи мистецтва вишивання.

Ґрунтовні відомості про підприємства, в яких виготовлялись вишиті вироби (одягові, інтер’єрні, сувенірні тощо) подані в дослідженнях науковців Інституту

народознавства НАН України (колись Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського Львівського відділення), зокрема, в довіднику “Народні художні промисли УРСР”, про який уже згадувалося.

На початку ХХІ ст. визначились нові напрями творчої, дослідницької діяльності визнаних у світі вишивальниць України, лауреатів премії імені Т. Шевченка, заслужених діячів мистецтва. Героя України присвоєно вишивальниці В. Роїк (м. Сімферополь). У всіх областях України розпочалось опублікування окремих альбомів, каталогів про вишивку. Зокрема, про стан розвитку мистецтва вишитого рушника, активізацію творчої діяльності вишивальниць України йдеться в “Каталозі Всеукраїнської виставки-конкурсу” [56]. Тут опубліковані матеріали про 143 учасників виставки (із Вінниччини, Донеччини, Запоріжжя, Закарпаття, Івано-Франківщини, Київщини, Львівщини, Луганщини, Миколаївщини, Сумщини, Тернопільщини, Харківщини, Черкащини, Чернівецьщини, Чернігівщини), важливі дослідження про вишивальниць України Т. Кари-Васильєвої, В. Винничук, Є. Шудрі, В. Зайченко, І. Свійонтек, О. Тройно, Н. Гатальської, Ю. Мельничука, Є. Шевченко, В. Зайченко, І. Гургули.

Обласні Будинки народної творчості України, Союз українок, мистецькі навчальні заклади, громадські організації проводять майстер-класи, виставки творчих робіт вишивальниць. Журнал “Народне мистецтво” систематично друкує статті про творчі успіхи вишивальниць.

На сучасному етапі вишивку розглядають як важливу художню цінність, що виконує численні функції — естетичну, пізнавальну, комунікаційну. Це — показовий вид мистецтва, який зберіг, доніс до нас і стверджує подальший розвиток орнаментальної, графічної, живописної культури народу.

Запитання для самоконтролю

1. Дайте визначення термінів “вишивка”, “гаптування”.
2. Назвіть відомі наукові дослідження української народної вишивки.
3. Які основні осередки вишивального мистецтва в Україні?
4. Що Ви знаєте про пам’ятки вишивального мистецтва з прадавніх часів?
5. На які групи поділяють вишивку згідно з її поліфункціональною сутністю?
6. Охарактеризуйте вишиті вироби для церкви, храмів, ритуальних обрядів.
7. Проаналізуйте основні типи гаптованих виробів.
8. Які техніки вишивання та їх локальні відмінності Вам відомі?
9. Назвіть художні особливості вишивок рушників Полтавщини.

2.5. В’язання. Мереживо. Мережка

В’язання — вид народного декоративного мистецтва, виготовлення в’язаного полотна й окремих виробів вигинанням безперервної, цілісної нитки у петлях, що по-різному переплітаються між собою, з’єднуються.

Здавна побутувало питання вив’язування виробів різнофункціонального призначення (сітей для рибальства, мисливства, упряжей, одягу тощо). Дослідники-історики, археологи дають відомості про існування в’язання в Єгипті ще в II тис. до н. е., його поширення в Європі, про те, що київські монахи вив’язували в XI ст. головні убори, клобуки. У XVI—XVII ст. в Україні у монастирських майстернях виплітали зі золотих і срібних ниток стрічки для церковних виробів: воздухів, покрівців тощо [16, с. 5; 49, с. 44].

Особливого всезагального поширення набуло в’язання-плетіння в селах України в XIX—XX ст. Вручну вив’язували у містах і селах безрукавки, светри, рукавиці, панчохи, шкарпетки, сукні, спідниці, пальто, свити, покривала на ліжка, накидки на подушки, прошви для подушок та ін. Гачками в’язали ажурні стрічки (мереживо, кружево, корунки) для країв рушників, скатертин, простинь та ін. Для популяризації мистецтва в’язання різнобічну діяльність проводили жіночі товариства, зокрема Союз українок, “Труд”, кооперація “Вовна” у Львові, а в післявоєнні роки — Спілки художників і майстрів народного мистецтва.

У 60-х роках ХХ ст. відомі майстри художнього ручного в’язання працювали в системі Художнього фонду Спілки художників України.

У другій половині ХХ ст. художнє в’язання в Україні набуло особливої популярності, в тому числі й у творчості народних майстрів, художників-фахівців. Вони постійно, відповідно до сучасних мистецьких напрямів, працюють над взаємоузгодженістю художньо-виражальних засобів: матеріалів, технік в’язання, орнаментально-композиційним, колористичним вирішенням.

Технологічні особливості в’язання. Матеріал: нитки ручнопрядені лляні, конопляні, вовняні, фабричного виготовлення (шовкові, бавовняні, вовняні, металеві, синтетичні тощо). В’язання здійснюють гачком (дерев’яним або металевим), спицями та спеціальними машинами — в’язальними або трикотажними. Залежно від засобів, за допомогою яких виготовляють вироби, в’язання поділяють на два типи:

- 1) ручне — гачком або спицями;
- 2) машинне — з ажурно-прогрядовими, об’ємно-рельєфними акцентами.

Народні майстри розробили численні варіанти ручного технічного виконання плетених виробів. Ручне в’язання гачком здійснюється такими найпоширенішими техніками, як ланцюжок, стовпчики, зубці. Ручне в’язання спицями характерне розмаїттям технічного виконання. Виділяють панчішне в’язання, “в кіску”, “в круги”, “в стовпчики”. Найпоширеніші мотиви: зірки, птахи, квіти.

Полотна та вироби, які виготовляють в'язанням на трикотажних машинах, називають *трикотажем*. Трикотажні машини є напівавтоматичні й автоматичні; для вив'язування полотна та готових виробів.

Трикотажне машинне в'язання виникло наприкінці XVII ст. в Англії та Франції, в Росії — наприкінці XIX ст. Трикотажні фабрики працювали у м. Полтаві та Харкові 1915 р. У 50-х роках XX ст. трикотажні вироби виготовляли на підприємствах міст Києва, Чернівців, Івано-Франківська, Миколаєва, Житомира, Сімферополя, Коломиї та ін. Це переважно джемperi, дитячий одяг та ін. На Київській трикотажній фабриці виготовляли жакардові мережки за мотивами народного традиційного мережання для прикрашення жіночого одягу.

Основні техніки машинного в'язання — *поперечно-в'язальна* та *поздовжньо-в'язальна*. При першій одна нитка послідовно вигинається в петлі одного ряду, який з'єднує поля з попереднім, утворюючи полотно. Друга полягала у створенні петельного ряду системою паралельних ниток (основи); петлі однієї нитки розташовуються не в одному ряді, а переходять із ряду в ряд.

За кольором виділяють сирові, вибілені, строкатов'язані вироби. У трикотажному виробництві полотно часто піддають ворсуванню (начісне полотно), стрижуть (полотно на зразок велюра) тощо.

Народні майстри, художники-професіонали, трикотажники постійно вдосконалюють технічні засоби створення в'язаних виробів. У цьому важлива роль належить опублікованим підручникам, методичним рекомендаціям [14; 32].

Типологія в'язаних виробів. За функціональною роллю виділяють ручно-і машиннов'язані вироби одягового й інтер'єрного призначення. Перші переважно використовуються для виготовлення одягу. Це безрукавки, сукні, спідниці, головні убори, шкарпетки, рукавиці, цілісні ансамблі одягу та ін. Трикотажні вироби: білизняний і верхній одяг, панчішно-шкарпеткові та рукавичні вироби, головні убори, купони для суконь, блуз, курток.

Гардинно-тюлеві вироби (рідше — скатертини) вив'язують переважно на підприємствах трикотажної промисловості. Асортимент ручних і машинних виробів збільшується, оновлюється.

З 60-х років XX ст. в Україні зазнало поширення *макrame* — тематичні, орнаментально-декоративні композиції, вив'язані вручну з різноманітних еластичних матеріалів: ниток, шпагатів, шнурків.

Мереживо — ажурні, сітчасті вироби з лляних, конопляних, бавовняних, металічних, синтетичних ниток, вив'язані гачком або спицями, рідше — коклюшками.

Мережка належить до видів народного декоративного мистецтва. Вона полягає у створенні голкою і ниткою ажурного візерунка на тканинах, витканих лише простою технікою полотняного переплетіння та з'єднувальних їх швах. На тканинах створюються ажурні узорі на місцях витягнутих або вирізаних горизонтальних ниток піткання, а вертикальні, не витягнені нитки основи, голкою з ниткою різники стібками затягнені у пучки-крутики. Ними формуються різноманітні ажурні візерунки.

Здебільшого тканини мережаться білими нитками. Ручна мережка голкою зі заволоченою ниткою вимагає досконалої вправності, досвіду та вміння зтягувати нитки на виторочених пробілах і створювати ажурні узорі з геометричними, рослинними мотивами. Мережку виконують на тканинах інтер'єрного призначення, головню рушниках, з'єднувальних швах пілок скатертин, завісок. Головне призначення мережок — прикрашення одягу: чоловічих, жіночих, дитячих сорочок, фартухів тощо. Мережки продумано взаємоузгоджені з вишитими узорами на пазухах, уставках, подолах сорочок, при зарубленнях країв комірів, рукавів, подолів, на швах-з'єднаннях нагрудних і плечових пілок сорочок, рукавів тощо. Вони посилюють прозоро-делікатними акцентами декоративне звучання складних вишитих орнаментальних композицій.

Мережка голкою на тканинах одягового й інтер'єрного призначення поширена в усіх областях України. Високим мистецьким рівнем технічного й орнаментального вирішення виділяються мережки полтавських чоловічих сорочок-чумачок, рушники Сумщини, Дніпропетровщини, Полтавщини, Херсонщини, в яких на вужчих краях вимережені складні візерунки, розміщені від країв до центральної площини заввишки до 1 м. У них на вимереженій сітці — “віконцях” вишиті настилом білими нитками мотиви “дерева життя”, фантастичні птахи, сонячники, складні розеткові мотиви та ін.

Славляться кольорові мережки на з'єднувальних швах сорочок Чернігівщини, Буковини, Західного Поділля, Закарпаття.

У музейних збірках України зберігаються унікальні вимережені вироби XIX—XX ст. Вони засвідчують високий рівень їх технічного виконання.

Змережування, ажурне зшивання окремих деталей застосовують у тканинах одягового й інтер'єрного призначення. Найпопулярнішим в Україні є змережування “черв'ячком”, “городками”, зубцями, “плахтовим швом”, прутиком, павучками, а також чернігівське змережування (“шабачок”), подільська розшивка та ін. [54, с. 50—53].

Детально описала техніки мережок відома вишивальниця, дослідник української народної вишивки О. Кулинич-Стахурська. Вона відновила давні вишивальні шви і виділила підрозділи з аналізом технік мереження: мережка “одинарний прутик”, “двобічний прутик”, “розділений прутик”, мережка полтавська, мережка “ляхівка”, мережка “плетенням”, мережка “квадратиками”, мережка верхоплутом, мережка “по тканині”, змережування “пшеничка”, “розшивка”, “закрутка”, “петлевий шов”, “зубцювання петлевым швом”, “рубцювання мережкою прутик” тощо. [31, с. 140—167]. На особливу увагу заслуговують вироби декоровані мережкою лише білими нитками.

Мережки заввишки від 0,5 см і до 1,5 м посилюють декоративні акценти інтер'єрних і одягових виробів. На межі XX—XXI ст. не втрачена мистецька цінність традиційної української мережки.

Мереживо гачком набуло розвитку в Україні з XIX ст. Вирізняється мереживо з геометричними та рослинними мотивами.

Машинне мереживо за способом виготовлення поділяють на три групи:

- 1) плетене (на машинах з жакардовим апаратом);

- 2) в'язане (на в'язально-мереживних машинах);
- 3) ткане (утворюється внаслідок ажурних переплетень).

Цікаві вироби машинного мережива випускає Коломийська гардинна фабрика.

Типологія виробів. За функціональним призначенням існують суцільні мережані вироби (наприклад, стрічки, хустки, гардини) та мережані прикраси одягового й інтер'єрного призначення.

Мережки на рушниках — важливе художнє явище в українському народному мистецтві. Вони розміщені вузькими стрічками або великими (заввишки від 30 до 150 см). Настилом на мережаних смугах часто вишивають орнаментальні мотиви: квіти, “дерева життя”.

Мережки на обрусах роблять по середині вздовж швів або з двох чи чотирьох боків. Мотиви: ромби, квіти, зубці.

На сорочках переважають невеликі орнаментальні мережки при швах на уставках рукавів, а широкі смуги — на подолах, рідше — на пазусі.

Ажурні покривала виготовляли зі заздалегідь виплетених квадратів або рельєфних розеток, які потім з'єднували.

З одного боку наволочок часто вшивали мережані прошви. Складні орнаментальні візерунки вив'язували гачком переважно з рельєфно-виступаючими елементами.

Вершини творчого злету у мистецтві мережки досягла Катерина Карацук із с. Вересом (Чернігівщина). Вона витягненими нитками з тканин обкручує, обметує сітки мережки, на якій білими нитками зображує складні орнаментальні й сюжетні композиції, такі як рушники “Біль Чернобиля”, “Берегня”, “Відродження” та ін.

Народні майстри і художники-фахівці цікаво використовують декоративні особливості мережок — ажурних, проглядово-декоративних у прикрашенні одягових та інтер'єрних виробів.

Вибійка, розпис (вбиванка, набійка, друкованиця, мальованка, димка, синильниця) — це тканини з візерунками, нанесеними за допомогою різьблених дощок (форм, печаток, стемплів); декорування тканин, коли орнамент утворюється не в процесі ткання, а наноситься на готову тканину, друкується. Дослідники вибійки часто називають її *народною графікою*. Відмінність назв обґрунтована різними техніками вибивання узорів, періодами виготовлення та побутування в окремих регіонах України.

На території України вибійчані тканини були відомі у V—II ст. до н. е. У XI—XII ст. у Київській Русі існувало місцеве вибійництво. У Райковецькому городищі на Житомирщині знайдено кам'яний штамп-печатку у вигляді круга, діаметром 3,2 см, з фрагментом прикріпленого до нього держака. На круг нанесені орнаментальні мотиви: решітка, хрестики, зубці. Фрагменти білої тканини, прикрашені олійною фарбою, збереглися в курганах Чернігівщини XI—XII ст.

Відомості з історії вибійки в Україні часів Київської Русі, цехового, мануфактурного, фабричного виробництва XVII—XX ст. подані в дослідженнях

М. Новицької, С. Тарануценка, А. Середи, С. Сидорович, В. Бутника-Сіверського, Є. Повстяного, П. Мусієнко, К. Матейко та ін. Наукову цінність має дослідження Р. Дутки, її дисертаційна праця “Українські вибійчані тканини” [18], де ґрунтовно проаналізовано історію вибійчаних тканин в Україні, охарактеризовано їх художньо-виражальні засоби, еволюційні процеси розвитку, локальних відмінностей основних осередків вибійчаного мистецтва в Україні — Києва, Чернігова, Полтавщини, Немирова, Вінничини, Львова, Івано-Франківська, Лемківщини та ін.

Майстрів, котрі прикрашали тканини різними візерунками і відповідно їх фарбували, в XV ст. у центральних областях України називали вибійниками, а в західних — друкарями (полотен), малярами, димкарями та ін.

Основні матеріали для вибіжок — тканини (ляні, бавовняні, шовкові, вовняні), вибивні дошки й фарби.

Важливе значення мають якість підготовленого полотна, орнамент вибивних дощок, колір барвників. Полотна для вибіжок добирали гладенького ткання, поливали їх водою, рівно розгладжували. Дуже тонкі полотна інколи змочували розведеним тваринним клеєм.

Вибивні дошки виготовляли різьбярі з грушевого або липового дерева. Орнамент на них спочатку малювали олівцем, а потім вирізували ножом. За формою дошки можна поділити на три групи:

1. До першої належать дошки прямокутної форми з одним великим візерунком або кількома дрібнішими, що рівномірно повторюються, — *рапорти*. Такими дошками працювали у кілька прийомів: спочатку вибивали одну частину полотна, потім другу і т. д.
2. Другу групу становлять дошки, які за шириною і довжиною відповідають розмірам полотна. За один прийом виготовляли вибійки відповідного призначення.
3. Третя група — квадратні дошки для вибивання орнаменту на хустинах.

Орнамент вибіжок залежав від двох типів різьблених дощок. Перший — з вибраним тлом, другий — з вибраним орнаментом.

Фарби для вибіжок виготовляли, передусім, з природних барвників, наприклад: чорного кольору — зі сажі хвойних дерев, червоного — з комашок червцю; синього — зі суміші індиго та свинцевого білила, коричневого — зі суміші охри та свинцю. Фарби розтирали на лляній олії, а потім варили. Відомі різні рецепти виготовлення фарб, їх варіння. Добре виварена фарба не залишала на полотні жирних плям, давала чисті орнаментальні відбитки.

Основні допоміжні знаряддя для верхнього вибивання:

- набір орнаментальних дощок;
- шкіряні подушки, прибиті на дощечки з держакон, або квачі, що слугували для нанесення фарби на дошку;
- дерев'яний валок для притискування полотна до дошки;

- камінь для розтирання фарби;
- горщики для варіння оліфи й фарб та ін.

Від якості підготовлених матеріалів — тканин, вибивних дощок, фарб, допоміжних знарядь — залежав художній ефект вибіжок.

За техніками виготовлення виділяють вибіжки верхнього вибивання; з надруками (ясна фарба на темному тлі); кубового (резервного) вибивання.

Техніка зверхнього вибивання найпоширеніша в Україні. Полотно розстеляють і закріплюють на спеціальному столі з м'яким підстеленням. Підготовлену фарбу наносять на вирізьблену дошку і кладуть її на полотно. Зверху дошку притискають, щоб фарба краще відбилася на тканині. Після нанесення орнаменту дошки знімали й просушували тканину. Щоб отримати двотриколову вибіжку, використовували окрему дошку для кожного кольору. Спочатку на полотно наносили один колір, просушували його, а потім інші кольори — по чергово. Часто на один колір відбивали інші кольорові відтінки. Надруком зверхнього вибивання виготовляли тканину різного функціонального призначення.

Техніка кубового (резервного) вибивання полягає у тому, що орнамент наноситься з вибивної дошки не фарбою, а спеціально підготовленим розчином вапна, воску. Після цього тканину фарбували у великих бочках (кубах). Тло тканини фарбували, а орнамент, вкритий вапном (воском), залишався нефарбованим. Потім тканину вимочували ("відквашували") у розчинах, знімали вапно, віск, висушували й вигладжували. У такий спосіб отримували вибіжки зі забарвленим тлом, на якому виступали орнаментальні мотиви природного полотна.

Техніки часто комбінували, наприклад, резервне і зверхнє вибивання, що збагачувало орнаментальні й кольорові якості тканин.

З усього розмаїття геометричних і геометризваних мотивів переважають зірки, сосонки, грибочки, дороги, а з рослинних — галузки, ружі, огірки, маки тощо. Вироблено чіткі системи розташування орнаментальних мотивів у відповідних композиціях. У фондах музеїв найчастіше трапляються вибіжки XVIII—XIX ст. із стрічковими, сітчастими, концентричними, букетними композиціями.

Стрічкові композиції утворені, передусім, із дрібних орнаментальних мотивів — кружелець, сосонок, квадратиків, ромбів (паралельні вертикальні ряди). Варіантність таких композицій залежить від орнаментальних мотивів та їхньої кількості в одному рапорті, а ритмічність — від ширини стрічки, розмірів використаних мотивів, характеру їх трактування, введення додаткових елементів. Стрічкові композиції збагачували введенням прямих або хвилястих, інколи зубчастих ліній паралельного спрямування (між орнаментальними рядами). У таких композиціях розроблена система симетричного розташування паралельних смуг вертикального спрямування двох типів: окремих орнаментальних мотивів і суцільних прямих або хвилястих ліній.

Поширені вибіжки із сітчастими композиціями, в яких орнаментальні мотиви вписувалися в прямокутник або діагональну сітку. Існують різні варіанти нахилу сіток і розташування мотивів — у межах кожного віконця, місцях перехрещення ліній тощо.

Концентричні композиції використовувалися переважно у вибіжках хустин.

За кольоровим вирішенням вибіжки поділяють на двоколірні та багатоколірні.

Типологія виробів. За функціональним призначенням виділяють вибіжки одягового й інтер'єрного призначення.

Вибійка одягових тканин — найоб'ємніша типологічна група виробів. Це:

- вибіжані спідниці — димки, мальованки, друкавиці;
- кабати — плечовий одяг з розміщенням вибіжчастого орнаменту на полах або всій площині: рукавах, спинках;
- чоловічі штани — переважно зі стрічковими геометричними мотивами; хустини.

Вибійка хустин посідала чільне місце. Часто на центральній площині хустини розташовували кругові, складні променисті композиції, які обрамовувалися каймою. У кожній хустині були дві різні композиції: концентрична або сітчаста на центральному полі; стрічкова по каймі. На центральному полі хустин у шаховому порядку розміщували дрібні квіточки, ягідки, "турецькі" листочки, огірки тощо, а на широкій каймі — великі квіти і листя, що за формою і методом зображення нагадували мотиви центрального поля. Рідше для орнаментування середини поля хустини використовували центрально-променисту композицію. Тоді на радіальних променях вибивали квіткові мотиви. Обом типам композицій притаманні легкість, гармонійність орнаменталізації центрального поля, кайми, вдало знайдені та добре врівноважені пропорції квітів. Контур квітів легко окреслений червоним кольором, листочки — зеленим, а гілочки — коричневим. М'яка тональність кольорів створює відповідний ритм. Колір не порушує, а оживляє орнаментальні мотиви.

Вибійка інтер'єрних тканин об'єднує різні вироби: церковного призначення (завіси, пелени, підкладки священничих облачень та ін.), скатертини, рушники, покривала. Здавна виготовляли колтрини — лляні або бавовняні полотна для оббивання стін. У скатертинах орнамент — переважно на каймі, рідше посередині у ряд вибиті круги, розетки. У центральних областях України, передусім, на Полтавщині, як унікальне художнє явище вирізняються вибіжані рушники.

Візерунки у суцільно заповнених краях рушників розташовані у стрічковому горизонтальному плані або ж окремі мотиви — вертикально спрямовані до центру ("дерева життя") та відбиті на каймі з чотирьох боків.

Кольорове вирішення вибіжок на інтер'єрних тканинах передбачає переважно поєднання одноколірних орнаментальних мотивів (синіх, коричневих, червоних) з білим тлом. Орнамент завжди логічно узгоджується з фоном.

Розпис тканин — важливий вид їхнього художнього оформлення. Основне джерело розвитку — художні традиції вибійок. Важлива роль належить, безсумнівно, індивідуальній творчості художників-текстильників, народних майстрів. Дещо обмежені необхідністю реалізувати малюнок у розмірах повторюваного рапорту метрової тканини, вони відчули певну свободу в ручному розписі, почали створювати цікаві вироби часто унікального характеру. Поступово вдосконалюючи технічні й колористичні прийоми ручного розпису, текстильники відкривали нові художні можливості.

Різні способи ручного розпису текстильних виробів (тканих і нетканих матеріалів, трикотажу, повсті, текстильно-галантерейних предметів та ін.) поширилися в Україні на початку ХХ ст. Мистецтво розпису тканин розвивається дотепер.

Матеріал для розпису тканин поділяють на дві групи: основа, на якій виконують розпис, і матеріал, котрим декорують тканину: фарба, писальця, сітки, рами, пензлі та ін.

Техніки ручного розпису: холодний батик, гарячий батик, вільний розпис і фотофільмодрук.

Здавна відомі різні способи нанесення на тканину резерву, тобто такого спеціального складника, який охороняв її окремі частини від наступного фарбування. На Сході ці способи прикрашення тканин отримали назву “батик”.

Холодний батик — ручний розпис тканин. Спочатку заготовляють резервуючу суміш (парафін із гумовим клеєм, каніфоль з бензином тощо); шаблон — контур візерунка; раму, на яку натягують тканину; скляні трубочки; пензлі; тампони для розпису та ін. Спочатку візерунок контурно наносять на кальку. Щоб контурні лінії було добре видно, їх обводять тушшю. Кальку підкладають під тканину, але зворотною стороною, щоб не забруднити її. Тоді скляною трубочкою або пензликом з кальки резервуючою сумішшю контур наносять на тканину. Так створюють геометричні, замкнуті форми рослинного орнаменту. Резервуюча суміш використовується не лише для обмеження фарби, яка розтікається по тканині, — вона може мати і самостійне декоративне значення. Резервуюча суміш часто підфарбовується у різні кольори, звідси графічні контури на тканині можуть бути різноколірними. Ці засоби розширюють можливості холодного розпису.

Після перенесення контурів візерунка з кальки на тканину резервуючою сумішшю кальку відкладають, наведеному контурові дають змогу висохнути і тоді починають працювати фарбами. Пензлями замальовують певні мотиви орнаменту, окремі частини рівномірно заливають фарбою за допомогою трубочки, ватного тампона.

Гарячий батик — ручний розпис тканин. Кальку підкладають під тканину, з неї на тканину олівцем переводять контури візерунка. Потім кальку відкладають і починають розпис гарячою резервуючою сумішшю (парафін, вазелін, віск). Після цього тканину занурюють у кольорову фарбу або наводять її за допомогою пензлів, лійок, різних пристроїв. Якщо кольорова фарба, на-

несена на тканину, висихає, зразу ж знімають резервуючу суміш. В Україні розроблені численні варіанти розпису тканин і досягнуто цікавих декоративних ефектів.

Вільний розпис. Він здійснюється без попереднього нанесення на тканину резервуючої суміші. Спочатку художник готує ескіз, потім легкими штрихами м'яким олівцем наносить на тканину основні контури. Тоді розпис тканини нагадує акварельний малюнок на папері.

Кольорову фарбу наносять різними за величиною пензлями, тампонами. Вільний розпис, виконаний на сухій або вогкій тканині, часто доповнюють графічними деталями.

Фотофільмодрук — техніка орнаментування тканин. Малюнок на тканину наносять за допомогою матриць — дерев'яних або металевих рам із туго натягнутим на них шовковим або капроновим ситом. На сито фотоспособом наносять малюнок. Місця, на яких зображений малюнок, прозорі. Вільне поле вкривають захисним, водонепроникним лаком. На тканину, розстелену на столі, накладають матриці, в які, згідно із задумом, залита кольорова фарба.

Технікою фотофільмодруку декорували тканини (70-ті роки ХХ ст.) у Чернівецькій фабриці текстильних художніх виробів, Жмеринській текстильно-галантерейній фабриці, Львівському текстильно-галантерейному об'єднанні “Юність”, Любешівській фабриці господарських виробів, Дубнівській фабриці художньої галантереї тощо. Оригінальні творчі роботи (скатертини, хустини, рушники) художників-майстрів Г. Проданчук, С. Ганусовської, О. Сулейманова, С. Пижової, М. Баб'як, Г. Сункевич, О. Станіславчука та інших користувалися великим попитом.

Українські вибійки — важлива складова вітчизняного традиційного декоративного мистецтва, яку потрібно продовжувати й удосконалювати.

Запитання для самоконтролю

1. Поясніть, що розуміємо під визначенням “в'язання”, “мереживо”, “мережка”.
2. Проаналізуйте художні особливості в'язаних виробів.
3. Охарактеризуйте художньо-виражальні засоби мережива — виробів одягового й інтер'єрного призначення.
4. Які найпоширеніші техніки мережок Ви знаєте?
5. Розкажіть про творчість провідних майстрів з виготовлення мережив, мережок.
6. Які орнаментальні мотиви найпоширеніші в мереживах, мережках?
7. Назвіть прізвища відомих майстринь, котрі працюють у такій ділянці декоративного мистецтва, як в'язання, мереживо, мережки.

Список використаної літератури

1. *Археологія Української РСР: У 3 т.* — К., 1971. — Т. 1.
2. *Білан М., Стельмащук Г.* Український стрій. — Л., 2000.
3. *Білецька В.* Українські сорочки, їх типи, еволюція і орнаментация // *Матеріали до етнографії та антропології.* — К., 1929. — Т. 21—22. — Ч. 1.
4. *Боровский Я. Е.* Мифологический мир древних киевлян. — К., 1982.
5. *Боряк О.* Веретено та пряслиця у слов'янській міфологічній традиції // *Народна творчість та етнографія* — 1990. — № 1.
6. *Боряк О.* Ткацтво в обрядах та віруваннях українців (середина XIX — початок XX ст.). — К., 1997.
7. *Василенко В. М.* Передмова // Т. В. Кара-Васильева. *Полтавська народна вишивка.* — К., 1983.
8. *Відейко М.* Трипільська цивілізація. — К., 2003.
9. *Вінтоняк Г.* Альбом / Упоряд. Р. Захарчук-Чугай. — К., 1983.
10. *Вінтоняк Д.* Ткацтво в домашніх умовах. — Л., 1997.
11. *Возниця О.* Вишивка — моє життя. — Дрогобич, 2006.
12. *Голубева Л.* Графиты и знаки пряслиц из Белозера // *Культура средневековой Руси.* — Ленинград, 1974.
13. *Гончаров В.* Райковецьке городище. — К., 1950.
14. *Грицай С.* Художнє в'язання. — К., 1994.
15. *Гургула І. В.* Народне мистецтво західних областей України. — К., 1966.
16. *Данилюк А.* Біля джерел народного досвіду // *Художнє в'язання.* С. П. Грицай. — К., 1994.
17. *Добрянська І. О., Симоненко І. Ф.* Типи та колорит західноукраїнської вишивки // *Народна творчість та етнографія.* — 1959. — № 2.
18. *Дутка Р.* Українські вибійчані тканини: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. наук. — Л., 1995.
19. *Жук А. К.* Український радянський килим. — К., 1973.
20. *Запаско Я. П.* Килимарство // *Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва.* — Л., 1969.
21. *Запаско Я. П.* Українське народне килимарство. — К., 1973.
22. *Захарчук-Чугай Р. В.* Українська народна вишивка: західні області УРСР. — К., 1988.
23. *Історія українського мистецтва: У 6 т.* — К., 1968. — Т. 3.
24. *Історія Української РСР: У 8 т.* — К., 1977. — Т. 1.
25. *Київське Полісся: Етнолінгвістичне дослідження.* — К., 1989.
26. *Кисько Г. Д.* Становление и развитие украинского советского гобелена. — М., 1987.
27. *Кожолянко Я. И.* Народная одежда населения северной Буковины (вторая половина XIX — 40-е годы XX в.). — Мн., 1988.
28. *Косачева О. П.* Український народний орнамент. — К., 1976.
29. *Кот М.* Українська вишита сорочка: традиції і сучасність. — Дрогобич, 2007.

30. *Кравчук Л. Т.* Вишивка // *Нариси з історії декоративно-прикладного мистецтва.* — Л., 1969.
31. *Кулинич-Стахурська О.* Мистецтво української вишивки. — Л., 2007.
32. *Кульська-Кравченко Н.* Техніка в'язання крючком. — К., 1997.
33. *Летопись по Лаврентьевскому списку.* — СПб., 1872.
34. *Логвин Н.* З глибин гравюри стародруків XVI—XVIII ст. — К., 1990.
35. *Маслова Г. С.* Историко-культурные связи русских и украинцев по данным народной одежды // *Сов. этнография.* — 1954. — № 1.
36. *Матейко К. І.* Український народний одяг. — К., 1977.
37. *Мистецтво Київської Русі.* — К., 1989.
38. *Никорак О. І.* Килими // *Народні художні промисли УРСР: Довідник.* — К., 1986.
39. *Никорак О. І.* Сучасні художні тканини українців Карпат. — К., 1988.
40. *Никорак О. І.* Українська народна тканина. — Л., 2004.
41. *Новицька М. А.* До питань про текстиль трипільської культури // *Археологія. У 3 т.* — К., 1948. — Т. 2.
42. *Новицкая М. А.* Золотая вышивка Киевской Руси // *Byzantizno Slavica.* — 1972. — Т. 33.
43. *Новицкая М.* Узорные ткани трипильской культуры (по материалам раскопок в с. Стена) // *Краткие сообщения Института археологии.* — К., 1960.
44. *Печенюк Т.* Виставка мистецтва одного села. — К., 2003.
45. *Рукописний відділ Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Рильського АН УРСР.* — ф. 48-5/49.
46. *Сидорович С.* Художня тканина західних областей УРСР. — К., 1979.
47. *Сілецький Р.* "Входини" (Новосільні звичаї, обряди та повір'я) // *Полісся України: Матеріали іст.-етнограф. дослідження.* — 1999. — Вип. 2.
48. *Січинський В.* Чужинці про Україну. — Л., 1991.
49. *Стельмащук Г.* В'язання, мереживо // *Народні художні промисли УРСР.* — К., 1986.
50. *Тищенко О.* Декоративно-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності. — К., 1985.
51. *Толочко П.* Вступ // *Історія української культури: У 5 т.* — К., 2001. — Т. 1.
52. *Український килим: генеза, іконографія, стилістика: Тези і резюме доп. на Міжнарод. наук.-практ. конф.* — К., 1998.
53. *Фіголь М.* Мистецтво стародавнього Галича. — К., 1997.
54. *Цибульова Г., Гаврилова Г.* Ручне вишивання. — К., 1982.
55. *Чубинський П. Г.* Малоросам юго-западного края // *Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край.* — СПб., 1977. — Т. 7.
56. *Шевченко Є.* Оберіг народної душі // *Український вишитий рушник.* — К., 2005.
57. *Щербаківський Д.* Український килим. — К., 1927.
58. *Lustracje wojwodstwa Polskiego 1661—1665.* — Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdansk, 1970.

Розділ 3

НАРОДНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО ПОЛІССЯ

3.1. Скарбниця мистецьких традицій

Українське народне декоративне мистецтво славиться у всьому світі багатством яскраво виражених локальних відмінностей художньо-виражальних засобів численних його видів у всіх регіонах, зберігаючи загальнонаціональну українську сутність. Це, зокрема, засвідчують дослідження науковців різного профілю районів Київського, Житомирського, Волинського, Рівненського, Сумського та Чернігівського Полісся.

Вважаємо за доцільність виділити для аналізу народне декоративне мистецтво регіонів Українського Полісся, що постраждали від аварії на ЧАЕС, порівняно з мистецтвом сусідніх районів.

Як унікальне явище мистецької культури українського народу вирізняється народне мистецтво Київського та Чернігівського Полісся. Корені цього мистецтва сягають глибин родоплемінного праслов'янського періоду. В останні десятиріччя чимало дослідників дотримуються думки про те, що найдавнішу територію праслов'ян треба вбачати у нинішній Правобережній Північній Україні, а Київське Полісся виглядає основним плацдармом давнього слов'янства [2, с. 11]. Це ареал колишньої прабатьківщини слов'ян. Він належить до унікальніших історико-етнографічних регіонів слов'янського світу [46, с. 67; 51, с. 5].

Вивчення народного декоративного мистецтва Київського Полісся важливе тому, що воно займає середнє положення території Українського Полісся [25, с. 3—9], виділяється як цікавий осередок між Правобережжям і Лівобережжям. Своєрідність, специфіка київсько-поліських прадавніх мистецьких традицій визначається багатьма історичними чинниками, передусім, змішаним етнічним складом місцевого населення — його походження пов'язане з дулібами, древлянами, полянами і дреговичами, сіверянами, литвинами, старовірами. Це регіон зі збереженими яскраво вираженими архаїчними пластами народної мистецько-духовної культури, які важливі в аспекті досліджень загальнослов'янської історії народного мистецтва. Хоча народне декоративне мистецтво Київського Полісся привертало увагу етнографів (рідше — мистецтвознавців), однак воно залишається недостатньо дослідженим. Це стосується

питань історії, аналізу художніх особливостей усіх видів народного мистецтва, їх давніх традицій: тканин, килимів, плетених виробів з ниток, вишивок, художньої обробки дерева, граніту, ковальства, кераміки, плетених виробів із лози, соломи, писанкарства, настінного малювання, розпису, жіночих прикрас тощо, орнаменту як феномену творчості поліщуків.

Збережені до наших днів пам'ятки, матеріали, інформації містять багато цінних, невідомих науці фактів, відомостей про окремі види народного мистецтва Київського Полісся. Як засвідчує аналіз зібраного матеріалу, різні види народного мистецтва розвивались нерівномірно. Наприклад, підтверджено, що в кожному селі, кожній хаті поліські майстрині ткали, вишивали, шили одяг. Багато сіл вирізняються талановитими ткалями, вишивальницями. Порівняння, аналіз мистецької вартості розмаїтих за функціональною роллю та художньою образністю тканин інтер'єрного, обрядового й одягового призначення дає змогу виділити окремі села як центри, показові осередки, своєрідні школи художньої творчості, що, безперечно, заслуговують на поглиблене дослідження. В окремих із них бережно, з покоління в покоління передавались, шліфувались, кристалізувались і, найголовніше, збереглися кращі традиційні надбання минулого. Це, насамперед, стосується таких масово поширених видів народного мистецтва, як тканини, вишивки, художні вироби з дерева, плетіння. В інших селах інтенсивніше, ніж у сусідніх, розвивались окремі види народного мистецтва, що зазнавали певних змін. Формувались і виникали нові мистецькі явища, котрі з плином часу перетворились на традиційні. На початку ХХ ст., наприклад, типовим у всіх селах стало плетіння з ниток — “сіток”, “корунок”, “мережив”; вишивання покривал на ліжка, вишивання картин “виписю”, малювання на склі та ін.

Провідними осередками Київського Полісся, де найінтенсивніше розвивались певні види народного мистецтва, були: художнє ткання — села Мартиновичі, Зелена Поляна, Тараси, Обуховичі, Радинка; килимарство — м. Чорнобиль, села Максимовичі, Стовпне, Тараси, Рудня Грезлянська, Грезля; вишивка — села Болотня, Тараси, Вовчків; гончарство — села Млачівка, Луб'янка, Болотня; виготовлення меблів — села Мар'янівка, Мартиновичі, Новошепеличі; художня обробка шкіри — м. Іванків тощо.

Усі види народного мистецтва Київського Полісся органічно пов'язані й утворюють єдине мистецьке явище.

Функціональне призначення рукотворних поліських виробів — для щоденного буденного побуту, свят, церкви, народження дітей, вінчання, на похорони — визначало відмінність підбору природних матеріалів для їх виготовлення, формотворення, пластичне, орнаментально-композиційне та колористичне трактування.

Дослідження різних видів народного декоративного мистецтва Українського Полісся дає змогу визначити і спільні ознаки, і їх локальні відмінності. Безумовно, на процесах формування локальних відмінних ознак окремих мистецьких осередків позначились географічні, природні, історичні, соціально-економічні умови людського життя. Саме вони спричинилися до виділення

відмінностей окремих осередків у містах Овруч, Олевськ, Народичі, Малин, Радомишль та їх навколишніх сіл (Житомирщина); Іванків, Обуховичі, Чорнобиль (Київщина); Мізин, Остер, Козелець, Городня, Новгород-Сіверський, Кролевець (Чернігівщина), Ковель, Любешів, Любомль (Волинь); Дубровиця, Корець, Сарни, Володимирець (Рівненщина) та ін. У цих районах дотепер збереглися речові пам'ятки, матеріали, які подають цінні, невідомі раніше факти про окремі види народного мистецтва, їх історію, еволюційні процеси, мистецьку сутність, — художнє ткацтво, килимарство, вишивку, мереживо, плетіння, моделювання одягу, жіночі прикраси, художнє деревообробництво, плетені вироби з лози, кори, соломи, кераміку, художній метал, малювання на склі, вироби зі шиферу, бурштину, граніту, дерева та ін.

Названі види народного мистецтва органічно пов'язані технічними засобами виконання, формотворення, орнаментально-композиційним змістом, колористичною вишуканістю, практично-технічною досконалістю. Розмаїття рукотворних виробів, вкрай необхідних у духовно-матеріальній сутності життя поліщуків і продуманих до найтонших деталей стосовно практичної зручності у використанні, екологічної безпечності, мистецько-естетичної цінності, здобуло визнання і посіло гідне місце у народознавчій науці слов'янського світу. Саме на основі зібраних матеріалів у Поліських районах, пояснень авторів, аналізу музейних збірок можна дійти обґрунтованих висновків про спільні ознаки художніх особливостей традиційно типових видів народного декоративного мистецтва із сусідніми територіями Українського Полісся, історико-етнографічними районами Волині, Бойківщини, Лемківщини, районами Опілля, Полісся Білорусі, Росії, окремих нюансів взаємовпливів балтсько-литовських народів. Зібрані матеріали дали змогу виділити в обстежуваних районах окремі осередки — центри народного декоративного мистецтва, де збережені прадавні мистецькі традиції у різних галузях мистецької творчості.

Місцеві природні матеріально-сировинні джерела, одвічний досвід праці людей давніх поліських поселень серед лісів із цінними породами дерев, густою річковою мережею із заплавами, луками спричинились до розвитку народного мистецтва як у домашніх умовах, так і в системі художніх ремесел, промислів, переважно зосереджених у містах і селищах міського типу, зокрема виробництва гутних, ковальських, гранітно-мармурових виробів, ткацтва, килимарства, кушнірства, деревообробництва, плетіння з кори, лози, соломи, коріння.

З-поміж знаних осередків народного декоративного мистецтва заслуговує на увагу с. Гамарня (Житомирщина), де збереглася садиба Міклухи Маклая, обсажена парниковими квітами, декоративними кущами, 300—400-літніми дубами. У селі діє музей. У ньому зібрані цінні пам'ятки духовно-мистецької культури: ткані рушники, одяг, вишиття, вироби з дерева сувенірного характеру та плетені з лози. Тут зберігаються документи про те, що маєток над ставом, з полями, дубовими лісами, купила мати Міклухи Маклая 1873 р. Сюди любив приїжджати син, повертаючись із далеких мандрівок. Зберігся

будинок родини Міклухи Маклая, побудований 1905 р. З 90-х років ХХ ст. до села почали приїжджати внуки Міклухи Маклая з Австралії. Один з них висловлював жаль, що в Україні належно не бережеться пам'ять про його діда, якого так величаво шанує світ.

На території колишнього маєтку Міклухи Маклая розташована оригінальна капличка-церковця, де зберігаються унікальні виткані, вишиті рушники, радюжки, вишиті на престольні покрівці. Техніки вишивання рушників: настільовання, ретязь, занизування; цікаві композиції вишивок на виробках одягового й інтер'єрного призначення. Загальний вигляд колишнього маєтку мами Міклухи Маклая справляє хвилююче враження. Це унікальна пам'ятка славної поліської давнини.

Як оригінальний мистецький осередок у Малинському районі вирізняється с. Недашки. У школі діє музей, де зібрані твори місцевих майстрів: тканини, килими, писанки, керамічні вироби.

Мешканці села висівали на родючі (порівняно з іншими селами) землі льон і коноплі. До катастрофи на ЧАЕС тут працював льонокомбінат, на якому механізовано переробляли льон, а опрацьовані лляні волокна відвозили на фабрики, згідно зі замовленнями, експортували. У кожній хаті жінки ткали полотна, “настільники”, “рябчуни” із лляних ниток, пофарбованих у чорний, червоний, вишневий, зелений, голубий кольори. Позмінно на чорному тлі чергуються кольорові смуги.

У шкільному музеї зберігаються ткані та вишиті авторські твори майстрині Ганни Дідківської: рушник із вишитими червоно-чорними нитками архаїчних мотивів Богині-берегині та з квітами, геометризованим орнаментом. При берегах на вужчих краях рушника вишиті слова “Дай, Боже, щастя”. Із збірок рябчунів заслуговують на увагу авторські роботи Олександри Закусило.

Керамічні вироби в музеї — миски, гладішки, макітри — оригінальні за формою, тонким дзвінким черепком, зеленою поливою. Розміри основних типів гончарних виробів: висота миски — 9 см, діаметр дна — 7 см, діаметр вінця — 20 см; гладішки — відповідно 22 см, 8 см, 12 см; макітри — 14 см, 9 см, 17 см.

Село славилось роботою ковалів, які на замовлення оковували скрині, робили профільно-візерункові замки, клямки для дверей, огорож та ін.

Оригінальною мистецькою варіантністю різновидних виробів відоме с. Чоповичі — прославлений осередок килимарського мистецтва. Майстриня-килимарниця села Марія Прокопенко (1911 р. н.) розповідала: “У нас здавна заведено ткати килими. Це була наша потреба і захоплення. Люди старались тримати багато овець доброї породи. Вовну для ниток на килим підбирали природного білого, чорного, рудоватого кольорів, а білі нарядені нитки самі фарбували — у порошок, які купували в жидів у магазинах, на базарах. Переважно килими були з чорним полем, а кольоровими нитками перебирали візерунки “в козаки”, “в маки”, “в зорі”. У нас кожна жінка старалась виткати кращий килим. Лучше всіх ткала килими Параскева Шпакович. У нашому селі краще, ніж в інших, ткали настільники “в кружки”, завіски

(килимовою технікою ткання “в маки”), рядюги білі “в п’явочки”, — чого тільки не робили своїми руками... А чоловіки займалися теслярством, бондарювали, різьбили всякі узори на скринях, меблях, мисниках, сволоках, наличниках. Було в селі до війни 12 меблевих майстерень, малих фабрик. Після війни була одна меблева фабрика, льонозавод, швейна артіль, в якій працювали, вишивали наші жінки. До нас в село ішли люди з інших сіл за узорами”. Ганна Прокопенко назвала кращих вишивальниць села, котрі придумували нові візерунки: Надія Старченко (1935 р. н.), Ганна Мойсеєнко (1939 р. н.), Надія Кириченко (1935 р. н.), Марія Кириченко (1940 р. н.), Ганна Вербило (1939 р. н.).

Учитель історії Микола Старченко (1914 р. н.) розповідав: “Наше село славилось навкруги трудолюбивими талановитими людьми. Голодомор, війни знищили давню культуру. Події 1917 р. зруйнували традиційні її корені. В 1927 р. підпалили церкву. Люди з самопосягтою відбудували Свято-Троїцьку церкву, в інтер’єрі якої — давні рушники, килими “на козака”, різьблене дерев’яне облаштування церкви”.

У с. Буки Малинського району поширені види народного мистецтва — ткацтво, вишивка, килимарство, художнє деревообробництво. Село здавна славилось виробами з граніту. Збережені колишні та сучасні гранітні надгробники, пам’ятники засвідчують про досвід майстрів у справі обробки каменю від тесання до шліфування. Місцеві жителі розповідали, що їхнє село — “все на кар’єрах”. У 90-х роках ХХ ст. майстри села працювали на Малинському, Житомирському, Московському, Київському, Коростенському кар’єрах. У сусідньому селі Заброне роблять надгробні пам’ятники і підсвічники. Ці села — Буки, Заброне, Українка, Візня, Малинівка — важливі осередки гранітних промислів Поліського краю.

Відоме гончарним виробництвом с. Малинівка Малинського району. До початку 1941 р. тут працювали фахівці-керамісти Степан Архипенко, Лідія Кобачинська, Костянтин Пишко. За селом розміщений кар’єр, де з граніту селяни тесали плити для надгробних пам’ятників. Цікавий осередок народного мистецтва с. Скурати цього ж району. В ньому виготовляли гончарний посуд, ткали килими, візерункові рушники та ін. Особливу популярність мало с. Рудня Калинівська Малинського району, відоме прадавнім гутним виробництвом. Піщані пагорби біля села над річкою багаті на якісну сировину для скляного виробництва. Тут ще з ХVІІ ст. була заснована гута. У ній виготовляли пляшки, підноси, склянки, корзинки. Працювали українці та поляки.

Аналіз збережених у селах пам’яток народного декоративного мистецтва дає підстави для проведення аналогій у формотворенні, техніці виконання, орнаментиці, колориті одних осередків з іншими. Простежується локальна відмінність у творчості майстрів с. Рудня Калинівська, колишньому відомому осередкові гутного виробництва.

Зібрані матеріали під час експедиційних досліджень дають важливі відомості про всі види народного мистецтва, їх функціональну роль, оригінальність у системі декорування виробів церковного, одягового, інтер’єрного призна-

чення. На основі комплексного вивчення народного мистецтва виявлено, який вид був домінуючим, вирізняв те чи інше село від інших.

У кожному селі найпоширенішим було вишивання. Поліщуки вишивали одяг, інтер’єрні, церковні вироби. В окремих селах хати вишивальниць — це своєрідні музеї. Так, вишивальниця Надія Василенко (с. Рудня Базарська) має понад 800 вишитих виробів, а Ганна Йовенко (с. Опачичі) — 400 вишитих рушників, серветок. За мистецьким рівнем, масштабністю поширення і розвитку виділяються такі осередки художнього ткацтва, як села Недашки, Чоповичі (Малинівського району); художнього килимарства — Граби, Мелені, Обиходи Коростенського району, Вишів Малинського району, художнього деревообробництва — Потіївка, Велика Рача, Чудин Радомишльського району, Мелені Коростенського району Житомирської області, Слобода Кухарська Іванківського району Київської області; ковальського мистецтва — Потіївка, Чудин Радомишльського району Житомирської області, Кухарі Іванківського району, Іллінці Чорнобильського району Київської області та ін. Основні центри гончарного виробництва — села Малинівка, Українка, Скурати Малинського району, Вишевичі Радомишльського району, Луб’янка Поліського району та ін.

Розпис скринь найпоширеніший у селах Слобода Кухарська Іванківського району, Потіївка Радомишльського району, Болотня Київського району. Плетінням з кори, лози, лика відоме село Велика Рача Радомишльського району Житомирської області. На гранітних промислах працювали і частково тепер працюють люди зі сіл Візня, Малинівка Малинського району. Зафіксовані відомості про гутне виробництво у селі Рудня Калинівка Малинського району.

Кожне село Чорнобильського району (зокрема, Іллінці, Корогод, Красне, Лелів, Старосілля, Крива Гора, Горностаїпіль, Товстий Ліс, Залісся, Усів, Ладижичі, Черевач, Теремці тощо) мало певні відмінності художніх виразальних засобів витканих, вишитих, виплетених, вирізьблених та інших рукотворних виробів. Своєрідні творчі методи праці їхніх кращих майстрів — будівельників, гончарів, ковалів, ткаць, вишивальниць.

Локальна різновидність народного декоративного мистецтва Українського Полісся, його історія, творчість кращих майстрів заслуговує на окреме дослідження.

У всіх видах народного декоративного мистецтва поліщуки зберегли давні традиції: знання і досвід працювати з різними матеріалами, досконало володіти складними засобами технічного виконання, формотворення, пластичного, орнаментально-композиційного вирішення розмаїтих за функціональним призначенням рукотворних виробів. Найголовніше в краї — це шанобливе ставлення до давніх національних традицій, їх збереження, прагнення творчо працювати, розуміти величну силу мистецтва, його одвічну життєствердну сутність.

Запитання для самоконтролю

1. Що Ви знаєте про історію Українського Полісся?
2. Охарактеризуйте археологічні пам'ятки районів Українського Полісся.
3. Які спільні ознаки та локальні відмінності різних видів народного декоративного мистецтва Українського Полісся?
4. Розкажіть про основні осередки народного декоративного мистецтва Чорнобильського Полісся.
5. Назвіть давні традиції поліських майстрів у різних видах народного мистецтва.

3.2. Одягові й інтер'єрні тканини

Особливу славу Поліському краю принесло *текстильне мистецтво*. Воно виділяється на тлі всього мистецтва України як унікальне явище, аналогії якому немає у сусідніх народів.

Домінант у художній образності поліських тканин — природні матеріали [43. с. 7]. Льон, коноплі, овеча вовна — це сировина для домашнього ткацтва. Поліщуки навчені здавна відчувати, як, коли, в яку ділянку землі посіяти льон, як його виростити, коли вибирати стеблини, як їх опрацювати, вимочувати у воді чи розстелити на печі або по стерні, на полях, щоб роса, дощ, сонце, тепло спричинились до технологічних процесів підготовки шовковистих волокон, витіпаних, вичесаних, змотаних пізніше у мички, підготовлених до прядіння з них ниток, які визначають якість майбутньої тканини, її еластичність, структурну будову. Нитки по-різному готували для найтонших полотен, переміток-обрусів, килимів, рядюг, сукон тощо.

Поліські жінки знали різноманітні рецепти, методи вибілювання ниток на сонці, морозі та їх фарбування. Шанували як своєрідну дорожочинність вибілені нитки — білизну, любили ними прикрашати тканини в процесі ткання, вишивання, мережання. На початку ХХ ст. часто купували білі нитки фабричного виготовлення. У 20-х роках ХХ ст. виторочували міцні з виблисками нитки з так званих гнотів, що їх продавали для нафтових ламп, а у 60-х роках — навіть витягали еластичні нитки із фільтру, що видавали в колгоспах для тракторів, та ін. Білосніжні нитки додавали до поробку, до сіравих, зеленавих відтінків невибілених ниток з льону, конопель, а також ними вишивали.

Знали численні рецепти фарбування ниток і хімічними фарбами, що купували на ярмарках. Отримували певні відтінки кольорів від гілок-ягід бузини, відвару кори дуба, листя цибулі, брусниці, наприклад, з відвару шишечок вільхи — чорний колір, а з кори вільхи — коричневий, з кори дуба — темно-коричневий, з квіток жовтокрас — жовтий, а від брусниці — червонуваті відтінки, з крушини — синюваті.

Прядіння ниток, вибілювання, фарбування, шліфування і ткання — все робили у певні терміни, визначені народним календарем. До радісного свята — Великодня — роботи зі ткання закінчували. Це було непорушним правилом.

Поліські ткачі до найтонших нюансів знають фізично-структурні властивості природних матеріалів і методи їх технологічної обробки, вміють швидко працювати з необхідними ткацькими знаряддями: гребінкою, прядкою, веретеном, підбирати міцніші нитки для снування, навивання на верстати або ж на кілки, забиті у лави для виготовлення поясів, крайок.

Готували нитки для ткання у кожній хаті. Дівчаток 7—9 років вчили прясти веретеном нитки з валу, клоччя. Мистецька вправність пряді полягала в умінні напружати нитки рівні, тоненькі та міцні.

Особливу винахідливість виявляли ткачі у розмаїтих техніках ткання: *простому полотняному переплетінні, багаторемізному візерунковому, чиноватому, петельчатому, перебірному човником на чотирьох і восьми “нитках”*,

ажурному, килимовому. Як і у всіх східнослов'янських народів, тут була найпоширенішою техніка простого полотняного переплетіння [24, с. 223; 33, с. 521]. Вона полягала в тому, що нитки піткання перекидали човником через зів основи, утворений двома підніжками верстата. Найголовнішою при цьому була чітка ритміка перехрещення ниток основи, рівномірне натягування і розміщення ниток човником, відповідна щільність їх збивання лядою. Від усіх цих факторів залежала структура полотна. Існували вимогливі критерії оцінки найпопулярніших рукотворних тканин для одягу — полотен різних за декоративним звучанням. Збереглися давні повір'я, шанобливе ставлення до нього. “Без полотна як можна було жити? З чого сорочку пошить? У нас все було полотняне, все чистеньке: і сорочки, і хустини, і фартухи, і спідниці... На полотно новонароджене дитя клали, крижми готували, молодим в придане давали, і обов'язково в домовину під спину ложили. Без лляного полотна не можна було хоронити людей. Льон, полотно з нього — це Божа свіча”*, це життя.

Залежно від призначення одягу ткачі відповідно ткали полотна тонші або грубіші, рідшого або густішого переплетення. Дуже вибагливо ставилися ткачі до ткання виробів на головні убори — перемітки, хустини; святкові весільні сорочки, які виділяються легкістю рівненько напрядених ниток і рівномірністю їх переплетення. Тоненькі полотна вмiли виткати “як ситечко”, добре вибілити, тоді воно набувало своєрідних ефектів виблискування сріблястих, м'яких переливів фактури ручнонапрядених ниток основи і піткання. Такі полотна називали *серпанковими*. Вони наскрізь проглядалися, світилися певними тіншовими переливами.

Загально визнано, що найтонші, так звані серпанкові полотна поліські ткачі виготовляли на головні убори — обруси, перемітки, намітки — рушничоподібні. Місцеві люди пояснювали, що здавна заведено ткати найкращі полотна на головні убори. Неперевершене вміння майстрів уручну прясти рівненькі нитки, з яких виткати технікою простого полотняного переплетення майже прозорі тканини. На вузьких краях переміток ткали червоними нитками — горинню — вузькі візерункові смуги, переважно трирядові. Вони розміщені так, щоб при вінкоподібному пов'язанні на голові узорні краї звисали в наплечній частині (або ж один опущений на грудях).

Майстри ткали плати прямокутної форми, чотирикутні хустини, часто як з вибілених, так і невибілених ниток у клітки, а на більші хустки — плечеві опинки [5, с. 170—171; 6, с. 203—205], виготовляючи їх із тонких вовняних чорних, коричневих і білих ниток. Тло хустини — чорне, або коричневе, а при чотирьох берегах на відстані 5 см від країв розміщені білі смуги (завширшки до 6 см). У селах Житомирського Полісся записані відомості про вовняні хустини фабричного виготовлення — “лучки” — у вузькі червоні й білі стрічки.

Польові матеріали засвідчують, що тканини на головні убори мають відмінні художні особливості. Вони залежать від якості підготованих матеріалів,

* Записано у с. Суцани (Житомирщина) 20 липня 1997 р. від Катерини Шніпко 1936 р.

техніки ткання, форми орнаментальних мотивів і композиційно-кольорового цілісного звучання витканих виробів.

Як унікальне мистецьке явище виділяються зразки високомистецьких уручну витканих узорних тканин для пошиття жіночих сорочок. Аналогії для них немає в Україні та й в інших народів Європи. У дні експедиційних досліджень ми бачили ручноткане полотно, зашите на зовнішній заокруглено-циліндричній формі сувою-колодки. При розгортанні сувою полотна поступово розкривалися в різному ритмі повторень, масштабному співвідношенні виткані узорні смуги з бавовняних ниток вишневого кольору із мотивами “розеток”, “зірок”, “зубців”, “сонечок”. Техніка ткання узорних смуг — *ручний перебір*, що майже аналогічний до технік вишивання настильовання, занизування. Кожна виткана орнаментальна смуга має відмінності: то вона ширша, то з дрібнішими мотивами, різним їх обрамленням. Ткачі продумували, як розтелити полотна, щоб по одній нитці піткання й основи розрізати полотнище з візерунковими смугами, передбачаючи, що одні візерунки призначені для пошиття нагрудної і спинної пілки сорочок, інші — на рукави, чохла, ще інші — на подоли. Усе продумано до найтонших нюансів, щоб показати ефективність декоративного звучання мистецької образності жіночих сорочок. Аналогічно підготовляли візерункові тканини на пошиття чоловічих сорочок, враховуючи розміщення узорних смуг на манжетах, чохлах рукавів і долішній частині сорочок, які пошиті на випуск. З 20-х років ХХ ст. у системі декорування жіночих та чоловічих сорочок замість тканих узорів поширилась вишивка.

Поліські візерункові тканини одягового призначення виділяються різновидям як за функціональністю, так і художньою сутністю.

Оригінальні полотна одягового призначення виткані технікою *полотняного переплетення* в ряди білих смуг і в клітинку, в шахи. У них неоднакова ширина білих і сірих смуг, клітинок з різним темпом ритмічних повторень, тіншових переливів білих, сіро-охристих, зеленавих відтінків лляних чи полотняних ниток. Біло-сіруваті полотна у ряди-клітинки використовували для пошиття хустин, запасок тощо. Вони інколи мають на краях вузькі гладкоткані стрічки. Технікою простого полотняного переплетення ткали із тонко напрядених вовняних ниток сукна на одяг: свити, бурки, бунди, кобеняки, козаччини, чимерки, семряги білого, чорного, коричневого кольорів. Відомо, що в мануфактурі (м. Хабне) до 1917 р. виготовляли понад 15 різних видів суконних тканин. Наткані сукна валяли у валюпнях, які були у багатьох містах і селах Полісся.

Загальнопоширена в усіх селах Полісся техніка багаторемізного човниково-чиноватого узорного переплетення. При її виконанні створювали візерунки з ритмічно розміщеними мотивами геометричних форм. З огляду на орнаментальні мотиви, чиноваті одягові тканини поділяють на такі групи: *тканини з рядами орнаментальних мотивів* (“на кружки”), *тканини з рядами скісних ліній* (“на пасочки”), *з рядами зустрічно скісних ліній* (хвойка, кіски).

У чиноватих тканинах орнаментальні мотиви (ромби, прямокутники, скісні лінії тощо) рельєфніше виступають над основою, впливають на утворення тугішої тканини. Цікавий різновид чиноватих тканин становлять такі, в основу або піткання яких введені кольорові вовняні або бавовняні нитки “горина”. Декоративний ефект у них збагачений ритмікою кольорових стрічок або ж орнаментальних мотивів на однотонному тлі. Крім названих технік ткання, поширені *перебірне, закладне, ажурне, килимове*. Кольорові нитки дуже часто використовували для човникового піткання, перебору ниток основи руками, що визначає певні відмінності поперечно-смугастих тканин. Залежно від призначення одягових тканин поліські майстри ткали їх різними техніками, використовували при цьому відповідні нитки (міцніші конопляні на основу і м’якші лляні для піткання), оздоблення складними узорами гармонійної кольорової узгодженості. На особливу увагу заслуговують поштучні одягові вироби — запаски, спідниці-літники, саяни, плахти, пояси, окрайки, намітки, хустини, пілки для накриття випеченого хліба на столах, великодних пасок, покладених у корзини для посвячення та ін.

Як унікальні високомистецькі текстильні твори вирізняються запаски, виткані багаторемізним човниковим ручним перебором і килимовим (закладним) переплетенням. У жодному районі України (та й сусідніх народів) немає аналогічних поштучних компонентів одягу, де килимовим переплетенням зображені антропоморфні, геометричні, рослинні мотиви. Це реліктові пам’ятки орнаментального мистецтва українського народу. В багатьох селах збереглися запаски. У передніх запасках переважав бурячковий колір ниток, а чорні запаски одягали ззаду. Для їх виготовлення поліщуки готували найкращі нитки — лляні, вовняні, бавовняні. Крім чорних і білих, у домашніх умовах фарбували рослинними і хімічними барвниками нитки у червоний, вишневий, оранжевий, фіолетовий, зелений та інші кольори.

З початку ХХ ст. доступними стали хімічні фарби. Купляли для ткання запасок кольорові нитки фабричного виготовлення — заполоч, ірис; рідше — шовкові, вовняно-гарусові нитки. На долішніх частинах запасок прямокутної форми розміщували горизонтальні ряди орнаментальних мотивів до середини довжини запасок. Вище до пояса — на запасках позмінно виткані гладкоткані й орнаментовані кольорові стрічки. Домінуючий — вишневий, червоний кольори. Основний акцент у запасках — орнаментальні смуги — “лиштви”, розміщені у долішній частині над зарубленим простим вузеньким рубцем. За змістом орнаментальних мотивів у смугах виділяються запаски, які називають “хрепцаті”, “в книші”, “на козаки”, “яблука”, “квіти”, “маківки” та ін. На запитання, звідки ж брали узори, місцеві ткали похилого віку пояснювали: “У бабусь, матерів, у сусідів. Наші бабки ходили в запасках у церкви міста Києва, добирались до Гробу Господнього в Єрусалим, дивились, що є у світі та й на них люди дивились. Вертались і вдома запаски ткали, але все по-своєму”. Одні ткачі любили запаски хрепцаті, інші — в “козаки”. Так, майстриня Устина Пашко (1884—1995 рр.) ткала “дуже ловкі, красні запаски, в яких на червоному тлі розміщені в ряди ромби — “книші”, зубчики” (с. Ве-

лика Чернігівка). Як про рідкісне явище в ткацькому мистецтві України записані відомості про ткання килимовою технікою орнаментальних смуг з мотивами “козака” в долішній частині сорочок, спідниць, фартушків, найчастіше в запасках. Поліські запаски — своєрідні цілісні мистецькі твори — міні-гобелени, які були обов’язковим компонентом у всіх ансамблях жіночого одягу*.

З тонкопрядених кольорових вовняних ниток (рідше — куплених бавовняних) багаторемізним човниковим переплетенням ткачі виготовляли тканини на спідниці, які називали “літники”, “андараки”, “саяни”, “юпки зі станиками”. У них ритмічно чергуються вузькі кольорові стрічки — вишневі, червоні, сині, білі, зелені, оранжеві. Домінує вишневий колір. Крім смугастих кольорових тканин, на спідниці-літники ткали однокольорові вовняні тканини: вишневі, сині, чорні, часто в червоно-чорну клітинку. Одноколірні літники долішні частини вишивали (села Збраньки, Бабиничі, Новошепеличі та ін.). Саяни — суконні спідниці ткали в білі й чорні смуги. Ткачі похилого віку розповідали, що ще в 20-х роках ХХ ст. у селах Полісся (Київщина) ткали плахти з перевагою червоного та зеленого кольорів. У їх основі лляні нитки, а в поробку — кольорові.

Пояси — крайки, окрайки, чимеринки ткали в кольорові поздовжні стрічки — оранжеві, червоні, зелені, чорні. Типовим у системі розміщення стрічок є виділення на центральній площині ширших червоних, вишневих смуг, які обрамлені зубчастими білими, синіми, чорними стрічками. Від центру до країв позмінно виткані кольорові стрічки. Краї поясів завершені поперечними кольоровими стрічками. Поширені в селах Українського Полісся пояси мануфактурного виробництва, виткані з тонких кольорових повкових ниток. Пояси — невід’ємна складова частина одягу як жіночого, так і чоловічого.

Багата орнаментальна мова поліських одягових тканин, висока культура їх технічного виконання. Кожен вид візерунчастих тканин має художні особливості. Вони виявляються і в самій техніці ткання, і в характері орнаменту його кольорового звучання, впливають на образність, цілісність ансамблю поліського одягу.

Одягові тканини для всіх складових компонентів убрання — важливі чинники силуетно-графічного, структурно-пластичного, колористичного вираження його художньої образності. В одязі поліщуків збереглися до середини ХХ ст. традиційні, виготовлені вручну, тканини, методи формотворення, пошиття, засоби декорування. Одяг поліщуків — це синтетичний вид декоративного мистецтва з виразними архаїчними ознаками.

З художніх тканин інтер’єрного призначення Поліського краю виділяється типологічна група — покривала на ліжка. Виконуючи утилітарно-практичну функцію, вони виступають важливими декоративно-символічними творами в системі синтезу інтер’єру поліської хати.

Покривала на ліжка (локальні назви: постілки, рядовина, рядна, рядюги, рябчуні, килими, півкилими, ковдри) були в кожній поліській хаті й використовувалися для застеляння ліжок, вкривання. Їм притаманна численна

* Записано у с. Велика Чернігівка (Житомирщина) 14 серпня 1995 р. від Надії Бойко 1911 р.

варіантність художнього вирішення, що залежить від якості підготовлених до ткання ниток, технік ткання, плетіння, змісту геометричних, рослинних, орнітоморфних мотивів, композиційно-орнаментальної системи їх трактування.

Розстелену соломку на підлозі, в ліжках застеляли білими постілками, ряднами, рядовинами. Це прямокутної форми покривала, зшиті з двох, трьох пілок полотна. Їх найпоширеніші розміри: двопілочних — довжина 210 см, ширина 80 см; трипілочних — відповідно 210 і 120 см. Полотно для пошиття пілок виткане з лляних чи конопляних ниток технікою простого або ж багаторемізного візерункового ткання. Вужчі кінці постілок зарублені. Покривала, виткані технікою простого полотняного переплетення, поліські ткалі називали простими, рядовинами, а покривала виготовлені технікою багаторемізного чиноватого переплетення, — по-різному, залежно від домінуючих орнаментальних мотивів. З огляду на орнаментальні мотиви, чиноваті покривала поділяють на такі групи:

- “на кружки” з витканими рядами орнаментальних ромбових мотивів;
- “на пасочки” — з рядами прямих або скісних ліній;
- “на кіски”, “косюльки”, “на хвойки” — з рядами зустрічно скісних ліній.

У покривалах, витканих чиноватим переплетенням, орнаментальні мотиви (ромби, прямокутники, скісні лінії тощо) рельєфніше виступають над основою. Типове явище у різновидних полотнах для пошиття покривал — використання різних за структурою ниток: для основи — лляних, тонконарядених, а для піткання — грубших, об’ємніших ниток, зарядених з валу конопель. Декоративний ефект таких тканин збагачується рельєфно-об’ємним виділенням на плоскій рівній площині орнаментальних мотивів і природним полиском сріблястих переливів вибілених та невибілених лляних і конопляних ниток.

Покривала на соломку, виткані з вибілених і невибілених лляних ниток, мають локальні назви: у районах Волинського, Рівненського Полісся — білі рядна; в районах Житомирського, Київського Полісся — *рядовина*, *білі постілки*; в районах Чернігівського Полісся — *плахти*, *плахи*. У Чорнобильському, Іванківському районах поширені *білі рядна*, пошиті з чотирьох пілок лляного чи конопляного полотна мішкоподібної форми, схожі на сучасні підодіяльники. Ними вкриваються взимку. Техніка ткання полотен для таких ряден — “у хвойки”, “в книші”.

Цікавий підвид білих покривал на ліжка — це чернігівсько-сумські візерункові плахи, простирадла, підзори. Вони виткані з білих тонконарядених лляних ниток технікою простого полотняного переплетення і перебірного або килимового закладного ткання, зшиті з двох пілок. При одному поздовжньому краї в них горизонтально виткані малинового, червоного кольору бавовняними нитками візерункові смуги заввишки 35—40 см. Ця візерункова частина покривала має назву *підзори*. Покривалами застеляють ліжка так, щоб широка узорна частина була спущена з ліжка до долу, добре виглядала з-під

накритих наверх кольорових покривал. Ці білі візерункові “підзори” — важливі акценти в інтер’єрі хати. На них виткані складні геометричні форми ромбів, розеток, “дерев життя”, берізок, людських постатей. Білі покривала засвідчують, що сюжетно-орнаментальне ткання особливого розвитку знало у північних районах Чернігівщини, Кролевському районі Сумщини. Багата орнаментальна мова витканих “підзорів” названих районів, висока культура їх технічного виконання. Біле тло, світлотіньові переливи малинового кольору посилюють враження вишуканості трактування рельєфно виступаючих орнаментальних мотивів — зірок, сонечок, берізок тощо.

Ліжка, поверх білих покривал, застеляли кольоровими узорними тканинами, витканими з лляних, конопляних, вовняних ручнопрядених ниток. З початку ХХ ст. поширилось використання кольорових ниток фабричного виготовлення — волічки, бавовняних ниток, ірису тощо. Різні їх локальні назви: *рядна*, *рядюги*, “*рябчуні*”.

У районах Волинського, Рівненського Полісся, Холмщині поширені рядна — кольорові смугасті покривала. Ними застеляли ліжка поверх білих покривал. Вони виткані з лляних, конопляних ниток в основі, в порубку — з лляних, вовняних технікою чиноватого переплетення в кольорові смуги. Пошиті з двох пілок, зарублені. Типове виділення на всій площині чорних, вишневих, синіх смуг (ширина — до 10 см); між ними у ритмічному повторенні виткані кольорові стрічки (фіолетові, білі, жовті, сині тощо). Залежно від кольору ширших смуг рядна мають назви: “рядно з чорним полем”, “рядно з вишневим полем”. У численних варіантах ткання кольорових смуг з акцентами живописного звучання продумано введені для їх обрамлення та переходу, співзвучності з іншими кольоровими відтінками вузькі стрічки — лінії з однієї нитки, частіше — білої.

Барвіста, соковита кольорова гама смугастих покривал на ліжка характерна для районів Волинського та Рівненського Полісся.

Кольорові смугасті покривала — рядна, виткані в основі з чорних вовняних ниток, а в порубку — з кольорових вовняних ниток, у північних районах Волинського Полісся часто називали *півкилимами*.

Окрему оригінальну групу покривал на ліжка утворюють так звані *петельчасті покривала-рядна*. У них основа виготовляється полотняним переплетенням. Ткалі роблять човником два ходи ниток піткання і прибивають їх. За третім ходом вводять додаткові грубіші кольорові нитки візерункового піткання, їх пропускають вільно, не прибивають до основи. За задуманим візерунком у певних місцях витягують петлі до 0,3 см над рівнем основи і прибивають до полотнища двома ходами човникової основи нитки піткання. Чергування рядків полотняного та візерункового піткання утворює на гладкому лицевому витканому полотняним переплетенням тлі рельєфний петельчастий орнамент. На Волинському Поліссі поширені петельчасті покривала у кольорові смуги з ромбовими, розетковими мотивами та зі зображенням квітів, вазонів, птахів.

Рядюги — найпоширеніший тип покривал на ліжка в Овруцькому, Народицькому, Іванківському, Чорнобильському районах. Їх ткалі із лляних,

рідше — конопляних білих, пофарбованих у чорний колір ниток основи, а поробок — з лляних ниток, пофарбованих у різні кольори, переважно червоного, зеленого, синього, фіолетового кольору, або ж кольорового ірису чи бавовняних ниток фабричного виготовлення.

На білій основі частіше ткали орнаментальні поперечні смуги, що застеляли біле тло, в яких по-різному густо, щільно розміщували мотиви у задуманому ритмі повторень.

У рядюгах на чорному тлі різнокольоровими нитками ручним перебором виткані рельєфно-виступаючі смуги, де розміщені в ряд геометричні, рослинні, орнітоморфні, антропоморфні мотиви. Залежно від зображених узорів рядюги відповідно й називали. Так, коли на чорному тлі у позмінному повторенні виткані кольорові смуги, рядюги називали — “в плахи”, “в плашки”, “у рядочки”. Масово поширені виткані рядюги, в яких на чорному тлі розміщені позмінно дві-три гладкоткані кольорові смуги завширшки 4—5 см, а між ними — до 10 см — чорні смуги, на яких перебором зображені в рядовому плані квіти, квіткові галузки не з’єднані між собою. Такі рядюги мають назви — “рядюги в квіти”; рядочки в кольорові смуги — “рядюги у лишки”, або ж у “паски”; рядюги “в два ряди квітів” або ж “в три, чотири ряди квітів”. Поширені рядюжки з назвою “в папороть”. У них на центральній чорній гладкотканій площині виткані в один або два горизонтальні ряди великі ромби, які контурно обрамлені, а в середині розміщені восьмипелюсткові розетизірки. Їх пелюсточки позмінно заткані червоними, жовтими, білими, фіолетовими нитками. Обабіч ромбів виткані зеленими нитками січені листочки, галузки, що нагадують форми листочків папороті.

Рядюги з рядами витканих зубчастих або ж ламаних стрічок називають “рядюги у кривулі”, з рядами прямокутних мотивів — “рядюги у віконця”, “рядюги в бубни”; з рядами складних прямокутних мотивів із ромбоподібними виступами — “рядюги в керенки”, в “коромисла”; рядюги з рядами складних геометричних мотивів, кругів із зубцями — “рядюги в малярки”, “рядюги австрійські”, “рядюги у кубики”; рядюги з витканими орнітоморфними мотивами — “рядюги в пташки”, “рядюги горобчиками”, “рядюги півниками” тощо.

Оригінальна композиційна система у рядюгах з доцентричним розміщенням окремих мотивів: на центральній площині виткана велика розгалужена багатопелюсткова квітка, обабіч неї — зелені листочки, на каймі — ламана стрічка.

Різновидність квіткових рядюг — це рядюги “в море”. У них центральна багатопелюсткова барвіста квітка обрамлена хвилястими різнокольоровими стрічками, що немовби своєрідною веселковою каймою обіймають центральну квіткову композицію.

Поширені рядюги, в яких на центральній площині витканий квітковий віночок. Кайма — квіткові дрібні мотиви рядового розміщення. Вирізняються рядюги, в яких на центральній площині виткані по одному або три “дерева життя”. Такі рядюги називають “у вазони”.

Рядюжки, виготовлені ручним перебором із рельєфно виділеними кольоровими дрібними мотивами на тонкому гладкотканому чорному тлі мають назви “вольветом”, “рядочками”.

Багатоколірність прямокутних мотивів (часто у сітчастих композиціях) притаманне рядюжками “гречкою”. У них чорні або білі нитки основи не проглядаються через настилення у поробку кольорових ниток — червоних, синіх, жовтих, фіолетових, зелених, голубих тощо.

Уся площа рядюжок “у гречку”, “у вікна” поділена на більші та менші віконця, часто в центрі з перехресними лініями. Віконця окреслені різнокольоровими смужками, які рельєфно виділяються на гладкому однокольоровому тлі. Якщо в пасочках, кружечках, віконцях рядюг переважав голубий колір, то їх називали “голубими” (с. Володарка), інколи — “картами” (с. Залишани). Для посилення рельєфного виділення геометризованих квіткових мотивів ткали часто рівномірно веретеном витягували петельки ниток підткання, щоб вони, за словами майстринь, “немов би виростали на чорному полі тканини”.

Поширені рядюжки, виткані багаторемізним човниковим переплетенням на чотири нитки. Вони відомі під назвами: “в сосонку”, “в косялку”, “рядочками”. Підтканням, перетином, перебором у рядюгах на чорному чи вишневому тлі зображений барвистий геометризований квітковий рельєфновиступаючий орнамент. З допомогою техніки ткання “на цюцики” (однобічного лицевого перебору на дощечках — паличках) на лицевій стороні ткали кольоровими нитками, намотаними на руки, “перебирали різні узори”, які на рівному тлі тканини рельєфно виділяються, переливаються світлотіньовими акцентами.

За орнаментом, композиційним трактуванням поліські рядюги подібні до килимових виробів. Зібрані польові матеріали, записи пояснень ткаль дають основи для висновку: рядюги зі складними композиціями “дерева життя”, “на козака”, “віночкові” й інші у поліських районах України не називали килимами, бо вони тонкі, в основі у них не зсукані нитки, а в поробку — часто не вовняні.

“Рябчуни” — підвид тканих виробів для застеляння ліжок, поширені в районах Житомирського, Київського Полісся, рідше — на Чернігівщині. В їх основі — зсукані лляні нитки. Поробок — вовняні ручнопрядені нитки, пофарбовані в різні кольори. Часто основа і поробок — з вовняних ниток. Техніка — багаторемізне узорне ткання з назвами “в хвойку”, “в клітинку”. “Рябчуни” зшиті з двох пілок, трапляються і великих розмірів (230 × 145 см). Окрема їх група — у кольорові смуги з позмінним чергуванням — червоних, чорних, жовтих, фіолетових, які рельєфно виділяються на тоншій основі. Часто на вужчих краях зсукані нитки основи зав’язані попарно в кутасики — “китиці”.

Картаті “рябчуни” виткані порівняно в дрібні клітинки (3 × 4 см): чорно-білі, чорно-зелені, чорно-червоні. У селах Лучанки, Возничі Овруцького району поширилось ткання так званих ковдр. В їх основі та поробку — вовняні ручнопрядені нитки. Виготовлені вони технікою багаторемізного ткання “в хвойку”. Це вовняні тканини для застеляння ліжка і вкривання. Вони грубіші від рядюг, “рябчунів”. Виткані в кольорову клітинку — червоно-чорну,

чорно-фіолетову. Зшиті з двох пілок. Майже аналогічні вироби для застеляння ліжок поширені в районах Чорнобильського району, поліських районах на Чернігівщині, лишень з місцевою назвою — “рябчуни”.

У районах Київського Полісся поширені “рябчуни” двох видів: з кольоровими смугами і з чорним тлом, де перебором виткані або ж вовняними кольоровими нитками вишиті квіткові мотиви, квіткові віночки. Кайма — широка, зі зубчастою стрічкою, у вигинах якої зображені квіткові галузки. Орнаментально, за композиційною системою розміщення мотивів цей підвид “рябчунів” подібний до килимових виробів.

Килими — важлива типологічна група художніх тканих виробів. Їх використовували в Поліссі для застелювання ліжок, столів переважно у святкові дні. Дослідники історії килимів в Україні засвідчують їх поліфункціональну, символічно-обрядову сутність. Особливе значення мають дослідження датованих килимів відомого вченого Д. Щербаківського, зокрема його висновки, що у наших старих літописах є чимало вказівок про існування в Україні килимів ще за князівської доби. Найдавніша звітка належить до 997 р., під яким літопис, оповідаючи про епізод убивства древлянського князя Олега в Овручі, зауважує, коли знайшли тіло князя, то “положили и на ковре” [61, с. 34]. Літопис містить численні повідомлення про килими, коци, в Україні, зокрема і відомості про поліські райони України. Поліські ткачі зберегли прадавній досвід виготовлення килимів, які засвідчують високу культуру технологічно-технічної праці, естетичний смак, мистецький хист їхніх творців [18, с. 66; 54, с. 365; 61, с. 34]. Основа килимів — переважно лляні зсукані нитки (рідше конопляні), поробок — вовняні нитки червоного, чорного, вишневого, білого, фіолетового, жовтого, малинового та інших кольорів. Техніка ткання — ручний перетик, килимове переплетення на пряму і косу нитки з ажурними акцентами та “на кругляння”. Найпоширеніші орнаментальні мотиви — *геометричні* (розетки, ромби-книші, клинці, зірки тощо); *антропоморфні*; *орнітоморфні*; *рослинні* (квіти, віночки, листочки). Згідно зі змістом орнаментальних мотивів, килими мають назви: “на козака”, “дерева”, “на квіти”, “в клинці”, “давні”, “материнські” та ін.

Цікаві й дуже поширені килими зі смугастим типом композицій. У них позмінно чергуються в задуманому ритмі повторень одинакові за шириною кольорові смуги і виділені ширші смуги вишневого або чорного кольору, на яких розміщені в ряд орнаментальні мотиви — клинці, шашечки, книші, ягідки, квіти, виткані червоними, жовтими, синіми, зеленими нитками. Тло широких смуг згармонізовує яскраву багатокольорову гаму в композиційну гармонійну цілісність.

У килимах із сітчастою композицією у виділених ромбових “віконцях” зображені розетки, в яких пелюсточки “перекладені” — виткані позмінно білими і червоними нитками. Як рідкісне мистецьке явище можна аналізувати “давні”, “материнські” килими (кінець XVIII—XIX ст.). У них виділена центральна вишнева, малинова або чорна прямокутна площина. На ній виткані у два вертикальні ряди різнокольорові розетки, скісні ромби. Кайма

килимів широка, з двох або трьох смуг, на яких розміщені ламані, хвилясті стрічки, геометризовані мотиви. Дуже часто в складних геометричних формах орнаменту зображені “дерева життя”, антропоморфні, розеткові мотиви.

В окрему групу виділяють реліктові пам’ятки килимового мистецтва Полісся Житомирщини — килими “на козака”. Вони виткані з лляних і вовняних ниток червоного, вишневого, малинового, білого, оранжевого, чорного кольорів. Домінує червоний колір. На центральній площині розміщені в три ряди по два ромбоподібні мотиви. У них позмінно зображені антропоморфні мотиви і розетки. Кайма — широка (до 10 см), часто трирядова. На її ширшій смузі виткана ламана стрічка, у вигинах якої розміщені складні ромбово-розеткові мотиви.

Як варіантна різновидність килимів “на козака” з геометризованими орнаментальними мотивами вирізняються килими з квітковим орнаментом “у козаки”. У цих килимах на центральній площині виткані кольоровими нитками не геометричні, а складні рослинно-квіткові композиції, найчастіше — по два-три і п’ять розгалужистих квітучих деревець. Подібні високі городні квіти мають місцеву назву “козаки”.

Збереглися килими з витканими в ряд геометризованими “деревами життя”, горизонтально розміщеними на центральній площині по три. Їх стовбур — пряма лінія. Обабіч симетрично відходять галузки, завершені розетковими мотивами. Такий підвид килимів подібний до килимів із районів Східного Поділля.

Орнаментально-композиційна будова килимів Полісся відображає важливі еволюційні процеси відтворення давніх мотивів, перехід від геометричних, абстрактних до геометризованих, геометризовано-рослинних, квіткових форм орнаменту. Наприклад, поширені килими з каймою, в яких на центральному полі виткані у два ряди восьмипелюсткові розетки-зірки, де кожна пелюсточка та їх зубчасте обрамлення має інший колір. Складні форми геометричного багатокольорового орнаменту в таких килимах кінця XVIII ст. окреслені прямими лініями. Наприкінці XIX — на початку XX ст. все частіше стали ткати килими з виділеною каймою, з центральною прямокутною площиною вишневого чи чорного тла, але на ній розміщували вже квіти-розетки, пелюсточки яких обрамлені гнучкими, заокругленими лініями. Геніальність поліських килимарниць виявлена в їхньому надзвичайному хисті компоувати, поєднувати геометричні, геометризовано-квіткові й рослинні мотиви. Вони розробили цікаві варіанти рядового, доцентричного, віночкового їх розміщення. Аналіз поліських килимів середини та кінця XIX ст., зібрані відомості-пояснення майстринь, котрі прожили майже сторічний вік, порівняння з орнаментом датованих килимів Поділля дають підстави стверджувати, що квіткові килими Полісся за походженням не можна датувати лише початком XX ст. Їхні корені сягають давнини і вони мають прямі аналоги з квітковими килимами Центральної Київщини, північної Полтавщини. У районах Київського, Житомирського, Чернігівського Полісся збереглися численні пам’ятки килимів квіTKово-рослинного орнаменту із середини XIX ст., виткані технікою

“на круглення”. Їй притаманне легке лінійно-хвилясте зображення (обрамлення кожного рослинно-квіткового мотиву), відхід від чіткої симетрії. На чорному чи вишневому тлі килимів хоча й розміщені в ряд квіткові галузки (горизонтально по вертикальній площині), але кожна з них не має детального повторення. Створюється враження природного цвітіння квіткових деревець на однотонному фоні килимів. Ця природність посилена тим, що нитки піткання розміщені не лінійно, а хвилеподібно.

В окрему групу виділяються килими з рослинним, квітковим орнаментом, розміщеним горизонтально на прямокутній площині. Поле цих килимів однокольорове (червоне, чорне, вишневе, малинове). Кайма широка (15—20 см) із хвилястими галузками, рядами квітів, відділена від центру вузькою стрічкою. Великі квіткові галузки розміщені на центральному полі переважно у два горизонтальні ряди. Квіти в галузках круглясті, обрамлені яскравозеленими сітчастими листочками. У квіткових килимах простежується безліч варіантів зображення квітів із живописними переливами світлотіньових відтінків червоного, оранжевого, фіолетового, рожевого, голубого, жовтого, синього та інших кольорів.

Розповсюджені килими, в яких широка квітова кайма обрамлює центральну прямокутну площину. В її чотирьох краях розміщені розгалужені квіткові стебла, букети квітів, спрямовані до центру, до багатопелюсткової квітучої квітки, тобто такої, над пелюсточками якої — дрібненькі квіточки або ж виткані нерозпуклі брунечки.

У південних районах Київського, Чернігівського Полісся і на півночі Сумщини поширені килими, де на центральній площині чорного тла виткана фантастична велика різнокольорова квітка з листочками, брунечками. Обабіч неї на каймі — хвиляста стрічка, у вгинах якої розміщені квіти. Вони гармонійно узгоджені за формами з центральною квіткою і посилюють живописне звучання квітового центрального поля. У килимах Чернігівського Полісся особливого розвитку набув рослинний орнамент. Збережені датовані килими XVIII ст. із маєтків Полуботка на Чернігівщині дають основи для характеристики відмінних рис у системі художніх особливостей килимів Чернігівщини. В їх “квітковому цвітінні” домінує доцентрична композиція. До центру від кайми спрямовані зображені квіткові галузки із завитками і часто — фантастичні птахи. Вільні площини в килимах надають їм своєрідної легкості, символічної образності мотивів.

У районах Київського Полісся вирізняються так звані віночкові килими, в яких на центральній площині виткані по одному або ж по два віночки. У них переважно чорне тло, а квіти, пташини — різнокольорові. Знайдений датований килим у с. Військове Іванківського району — типовий зразок віночкових килимів. Його розміри — 230 × 168 см. Двопілочний, з однорядовою каймою, витканий на лляній основі вовняними кольоровими нитками технікою ткання — “на кругляння”. Тло килима — темно-зелене. На виділеній центральній площині витканий червоними, чорними, зеленими, жовтими, білими, фіолетовими нитками віночок круглої форми, а під ним — цифри

“1906 г.”. Обабіч віночка при каймі розміщені в ряд, позмінно з іншим контурним обрамленням, круглясті п’ятипелюсткові квіти. На каймі килима виткана зубчаста стрічка, у вгинах якої — чотирипелюсткові квіти. Цей килим є цікавим зразком трактування кайми, квіткових мотивів, що виділяють, посилюють центральну композицію килима — віночок. Розмаїта інтерпретація віночкових композицій у килимах Київського Полісся. Часто в обрамленні віночків зображені ангели, складні розетково-хрещаті мотиви, попарні пташини з квітковими або ж ягідковими галузками у дзьобиках.

Квітково-рослинний орнамент масово поширений у килимах районів Київського, Житомирського, Чернігівського, Сумського Полісся і в селах східної Житомирщини. В одному з цікавих осередків килимового мистецтва (с. Велика Чернігівка Житомирської області) майстрині на запитання, чому в селі так часто тчуть килими з квітами, відповідали: “Квіткові узори — це узори життя”, “Так нас вчили матері”, “Так у нас заведено з давніх-давен”.

Поліські килими з геометричним, геометризвано-рослинним орнаментом — оригінальне мистецьке явище, яке розкриває питання геометризації рослинних мотивів, акценти монументальності звучання окремих геометризваних і рослинних орнаментальних комплексів з численними відмінностями художньо-виражальних засобів.

Рушники також належать до одного з видів тканин інтер’єрного, святкового, обрядового призначення. Вони масово поширені в усіх селах Українського Полісся. Матеріали: льон, коноплі, вовняні ручнопрядені нитки, гарусзаполоч, шовк, ірис тощо. Техніка ткання: просте полотняне, перебірне, багаторемізне узорне, килимове ткання, мереження. За призначенням рушники поділяють на:

- ікони-божники;
- для Церкви, на ікони;
- на престольні хрести;
- на могильні хрести;
- рушники-“завіски”, “на пам’ять”;
- хатні — “утирачі”;
- “плечеві” — для обв’язування сватів;
- “весільні” — для наречених;
- “погребальні” — для похорону;
- подарункові.

Розмір рушників залежить від їх призначення. Наприклад: буденні рушники — завширшки 35 см, завдовжки до 1 м; “божники” — відповідно 28—35 см і до 12 м; “весільні” чернігівські — 65 см і до 3 м. В окремі групи виділяють поліські білі, біло-червоні, поліхромні з поперечними орнаментальними смугами; рушники з вертикально видовженими від вужчих країв до центральної площини антропоморфними мотивами, “дерева життя”, “вазона”; заснівчасті; картаті — “в клітинку”, кралецькі рушники. Кожен із підвидів рушників Полісся має численні локальні особливості, специфіку орнаментально-композиційного, колористичного вирішення.

Масово поширена найдавніша група — це білі, “чисті” рушники, виткані технікою простого полотняного переплетення, з ручнопрядених лляних чи конопляних вибілених і невибілених ниток. Їх декоративний ефект — тонконапрядені нитки з рівномірним зсуванням волокон. Якість волокон, щільність їх скручування під час прядіння впливає на структуру ниток, що підбираються для основи і поробку, які в процесі ткання хрестоподібно переплітаються. Рівномірне їх розміщення визначає структуру полотен — тугіших, часто подібних до серпанкових. Призначення таких рушників: утирання, для дітей, накривання хлібів, покладення на столи. Тонкі незарублені лляні рушники часто кладуть і в домовину під спину померлим. Адже із льоном у поліських ткачів пов’язані їхні світоглядні помисли, вірування, звичаєві норми життя. Зафіксовані пояснення, що ангели на лляних рушниках несуть людські душі до небес. Розміри таких рушників різні: ширина — 35—40 см, довжина — 120 см.

Білі рушники мають відмінності. Наприклад, часто на всій площині рушників, витканих технікою простого полотняного переплетення, в ритмічному повторенні на відстані 2—3 см розміщені переткані човником по одній-дві грубшій нитці, напрядених з валу льону. Ці лінійні стрічки з ниток валу рельєфно вирізняються на тонкій гладкотканій площині рушників.

Виділяються білі рушники, виткані технікою простого полотняного переплетення в клітинку з вибілених і невибілених лляних або конопляних ниток. Декоративний ефект таких картатих рушників залежить від ширини покладених в основу білих і невибілених сіравих ниток та ширини смуг, виготовлених у пітканні. Варіантність таких клітчастих рушників — заснування при поздовжніх краях широких смуг із невибілених ниток. Це “заснівчасті” рушники. У клітчастих рушниках ефективно природними акцентами звучать переливи природних варіантів невибілених і вибілених лляних ниток.

Окрема група — білі рушники, виткані технікою багаторемізного візерункового чиноватого ткання, найчастіше на чотирьох нитках. У них на тоншій основі фону полотна виділені виткані грубшими нитками поробку орнаментальні стрічки або ж сітчасті композиції зі зображеними мотивами ромбів, клітинок, кісок. Їхні локальні назви: рушники “на косульки”, “на хвойки”, “на берізки”, “на шашечки” тощо.

У всіх районах Українського Полісся поширеним, типовим явищем у галузі художнього ткацтва є виготовлення простим полотняним, багаторемізним узорним тканням білих рушників, “заснівчастих”, картатих, на вужчих краях яких виткані човниковим перетином по дві-три червоні стрічки завширшки до 5 см. У їх центрі розміщені по одній синій або ж чорній нитці фабричного виготовлення — заполочі. Одинарні чи трирядові червоні смуги при краях рушника, переткані в центрі синьою ниткою, — це давня праслов’янська традиція. Аналогічні художні засоби декорування рушників характерні для центральних районів України, Поділля. Вони дають основи для проведення порівнянь з інтер’єрними тканинами сусідніх районів Білорусі, Росії, Польщі, Румунії.

Монументальність звучання притаманна поперечно-смугастим рушникам Чернігівського, Житомирського та Сумського Полісся. Вони виткані в основі з лляних ниток, у пітканні — з бавовняних, вовняних простим полотняним і багаторемізним переплетенням. Розміри: ширина 40 см, довжина — до 6 м. Ефективність емоційно-художнього звучання таких рушників залежить від знайденої ширини переважно червоних, чорних смуг (частіше від 3 до 6 см), обрамлення одинарними або попарними вузькими стрічками, їх ритміки, послідовної, почергової зміни. Цікаво знайдені співмірні послідовні переходи від ширших п’яти і дев’яти смуг, витканих на вужчих краях рушника, до смуг завширшки 1—3 см, що розміщені у ритмічному повторенні на всій центральній площині рушників. Такі рушники зарублені. Біла кайма на вужчих краях і біле тло рушників контрастно виділяють продуману ритміку, своєрідну динамічність витканих ширших червоних або ж чорних смуг, які по середині часто переткані й на краях обрамлені вузькими стрічками.

Різновидність поперечно-смугастих рушників створюють вужчі та довпі (ширина 29 см, довжина — до 12 м) рушники: “червоні”, “красні”, “набожники”, “образники”, “підобразники” “покутники”. Їх призначення — завішування над іконами в хаті, у церквах, капличках, на намогильних хрестах. У районах Житомирського, Київського Полісся їх називають “завісками”. Вони виткані переважно в основі з лляних або бавовняних ниток технікою багаторемізного чиноватого ткання, переткані човником у ритмічному повторенні червоними ширшими стрічками (до 1 см), а білими — до 0,3—0,5 см. Червоні смуги обрамлені або ж часто розділені однією чорною чи синьою ниткою; вони густо розміщені й домінують, визначаючи червоне тло рушників. На вужчих краях — щільні смуги завширшки до 9 см, а на центральній площині — вужчі. Вузькі краї рушників зарублені.

Поширені “красні” рушники, в яких на вужчих краях між ширшими червоними смугами на білому тлі виткані в ряд ручним перетинком чорними нитками орнаментальні смуги розеток, зустрічних зубців, ромбів, хрестоподібних мотивів. Цій групі рушників притаманна чітка лінійність окреслення геометричних мотивів. Знайдена така ритмічна позмінність гладкотканих і візерункових смуг, яка посилює їх виділення і відповідну узгодженість червоного, чорного, білого кольорів. У цьому аспекті вирізняється прославлений поліський осередок ткацтва — с. Обуховичі (Київська область) У збереженні та розвитку мистецьких традицій ткацтва ХХ—ХХІ ст. велика заслуга родини Вересів: майстрині Марії Пособчук (1890—1992 рр.), її доньки Ганни Верес — лауреата Шевченківської премії, внучок Олени й Валентини, провідних ткаць. “Династія Вересів створила високу, оригінальну ткацьку школу України, що достойно репрезентує досягнення нашої культури перед світом” [9, с. 38—40].

Унікальне мистецьке явище в художньому ткацтві України — поліські “килимові” рушники в основі з лляних ниток, у поробку з лляних або вовняних ниток червоного і чорного кольорів. Рушники, виготовлені ручним перебором, човниковим “перетинком”, килимовою “закладною” технікою переплетення “на

пряму” і “на косу” нитку з ажурним виділенням складних мотивів, — це вершина творчих здобутків місцевих майстрів художнього ткацтва Житомирського та Київського Полісся.

Здебільшого поширені два типи “килимових” рушників: у одних при вужчих краях виткані по 3—9—12 ширших смуг, в яких позмінно розміщені на білому тлі червоні з вкрапленням чорних ниток орнаментальні мотиви, а на центральній площині чергуються вужчі й ширші червоні та білі гладкоткані смуги; в інших — на всій площині у ритмічному повторенні виткані узорні смуги. В останніх у рядовому плані почергово розміщені геометричні, геометризovanі мотиви. Записані місцеві назви мотивів, що почергово розміщені в горизонтальних смугах, засвідчують важливі аспекти дослідження місцевого походження складних геометричних, геометризovaných форм орнаменту, які образно виділені рельєфними, ажурними та кольоровими акцентами на білому тлі основи рушників.

Починаючи від вужчих зарублених країв, розміщені смуги з рядами мотивів у послідовності з такими назвами: “на козака”, “вітряк”, “маківка”, “кривуля”, “ружі”, “осак”, “зорі”, “яблука” тощо. При краях на ширших смугах до 10 см виділені домінуючі мотиви, такі як “дерева життя”, берізки, абстрактні зображення людських постатей. Над ними виткані “небесні” мотиви — сонце, зірки, хрести, есоподібні елементи.

Рідкісні за орнаментальним багатством “килимові” рушники збереглися до наших днів у с. Листвин Овруцького району з місцевими назвами орнаментальних мотивів: “малий посвіт”, “великий посвіт”, “дубок”, “березовий листок”, “маківки”, “слива”, “довга груша”, “хмелик”, “ружі”, “лапи”, “сікач”, “сонечка” та ін. Їх форми настільки геометризovanі, що у них важко впізнати реальні квіти, рослини, предмети.

Рушники, виготовлені килимово-ажурною технікою ткацтва, в яких червоними, білими і вкрапленими чорними нитками зображені архаїчні мотиви, посідають важливе місце у житті Поліського краю. Місцеві ткачі часто пояснюють, що для них надзвичайна подія — виткати узорний рушник на ікони в церкву, хату. Вони їх розглядають як своєрідну дорожочність, радяться “громадою сестриць”, ткаць, обдумують, котрі рушники виткати на ікони, на царські, дияконські врата чи на Розп’яття.

Вирізняються кольоровою гамою й орнаментом візерункові рушники, виткані на ікони, на запрестольний хрест, на виносний хрест, на Різдвяні, Великодні свята, для богослужінь у церкві під час постів. Ткані рушники в інтер’єрах церков Полісся — важливі акценти, які створюють враження святкової піднесеності, урочистості. Особливо шаною користуються поліські рушники виткані на ікони в церкві і в свої хати, щоб завішувати ікони, розміщені від одного (покуття) до другого кута хати. Окремі церкви мають понад 100 витканих рушників, а хати — 30—50. Поліщуки бережуть давні канони — “жертвувати”, “офірувати” рушники в церкву. Різні за орнаментально-композиційним ладом, кольоровою гамою виткав рушники для церкви (с. Дорогині Народицького району) о. Іван Голуб — на ікони, на запрестольний Хрест,

виносний Хрест, на Різдвяні, Великодні й інші свята. Він з дитинства сам добре оволодів секретами рушникового традиційного ткацтва свого села, яких навчився у мами і діда-ткача. Отець Іван Голуб виткав для церкви “погребальні” рушники: хотів продовжити давню традицію — домовину опускати в гріб на лляній тканині. У рушниках продумане масштабне співвідношення та ритміка повторень білих і чорних смуг від одного вужчого краю до іншого. При довгих краях рушників подано в основу по три чорних смуги.

Отець Іван Голуб допомагав збирати твори народного мистецтва в шкільний музей с. Новий Дорогинь. Записані відомості про ткані рушники, які зберігаються у церквах для різних нагод, зокрема “од бездощів’я”. Люди дотримувались давніх звичаїв: якщо тривалий час не було дощів, ставили ткацький верстат на роздоріжжя, сходились усі, зносили мички льону, прями нитки, снували основу і ткали всю ніч до сходу сонця. Ніхто по дорозі не повинен їхати, їти. Ранком заносили рушник у церкву, молились і вірили в Божу допомогу. “Назавтра ішов дощ” (с. Листвин).

Знайдені описані рушники в досліджених поліських селах розширюють відомості про різноманітні поліфункціональні ткані рушники. Зібрані матеріали засвідчують, що поліські ткачі з дитинства навчені берегти давні, “материнські” традиції: рушники повинні бути в церкві, в хаті, на могилах і на придорожніх хрестах. Рушники вішали на високих хрестах, поставлених у лісі біля дубів (до них на свято Івана Купала ходили молитись Богу), на хрестах-фігурах біля криниць із “живою водою”, “де Матір Божа ходила”. На цвинтарях-“могилках” намогильні хрести також завішені рушниками. З-поміж них виділяється головний хрест цвинтаря. Його рамена обгорнуті десятками рушників і об’ємно вирізняються. На верхів’ях — центральне рамено, перехрестя вінкоподібно об’язані. Вони створюють враження німбів-сайв.

Поліські ткані рушники розмаїті за функціональною сутністю і художньо-виражальними засобами. Вони сповнені загадковими таємницями, а також умінням реалізувати задуми їх творців і передати зображення небесного та земного, сподівань на кращу людську долю. Рушники — своєрідні символи людського життя, віри в Божу допомогу в часи радості й журби.

У всіх селах Полісся місцеві майстри ткали скатертини-настільники з лляних, рідше — конопляних, фабрично виготовлених ниток. Стіл — символічно почесне місце у поліській хаті. Він обов’язково повинен бути накритий найкращим килимом-настільником, який вирізняється високим рівнем технічного виконання, — зображенням на гладкотканих, продуманих з математичною чіткістю масштабного співвідношення ритміки повторень геометричних мотивів. Залежно від орнаментальних мотивів, системи їх розміщення настільники називали “в зорі”, “в кружки”, “в косульки”, “в клітинки”, “в лиштви”, “в стільники”, “в керинки”. Незчисленну їх варіантність створюють підібрані, неоднакові за структурою і відтінками, вибілені та невибілені, тонші й грубіші нитки, якими графічно окреслені орнаментальні мотиви.

В окрему групу відносять настільники зі зображеними згаданими мотивами, але переткані при вужчих краях потрійними, подвійними червоними або

синіми стрічками. Вони розміщені на 10—15 см від зарублених країв скатертин. Такі настільники називали “заткані”. До початку ХХ ст. настільники були одноплочні, їх зарублювали.

Двоплочні настільники зазнали поширення з 20-х років ХХ ст. Їх зшивали з двох полотниць простим рубцем або змережували білими нитками — “пруткували”, а до чотирьох країв часто пришивали вручну вив’язані узорні мережива — “корунки”, “сітки”, “зубці”.

Настільники, виткані багаторемізним човниковим перетиком, збереглися майже в кожній хаті. Особливо цінні, з мистецького погляду, настільники, які мають ажурне зображення численних мотивів, витканих під одну чи дві дощечки, — їх називали “в решето”. Саме ці скатертини виділяються в ткацькому мистецтві України тим, що в них за майстерністю ткання досконало поєднані техніки простого полотняного переплетення й ажурного. Вони виглядають як оригінальні мережані вироби, виготовлені не голкою, гачком, а виткані човником на верстатах.

У всіх селах Полісся були певні відмінності у тканні візерункових скатертин “у кружки”, “в косульки” та ін.

Поліські ткачі розробили численні варіанти узорного багаторемізного човникового ткання скатертин досконалого технічного виконання.

Тканини одягового, обрядового, церковного, інтер’єрного призначення Українського Полісся — унікальні пам’ятки мистецько-духовної народної культури, які посідають гідне місце у світовому мистецтві.

Запитання для самоконтролю

1. Чим вирізняється текстильне мистецтво Українського Полісся?
2. Розкажіть про технологічні процеси виготовлення ниток для майбутніх тканин.
3. Які техніки ткання Вам відомі?
4. Назвіть види тканин, виготовлених поліськими майстрами.
5. Які вироби з тканин майстрів Українського Полісся Ви знаєте?

3.3. Вишивка

Вишивка Українського Полісся зберегла глибокі архаїчні пласти мистецької культури краю, що відображають давні міфологічні уявлення поліщуків, їхнє духовне самовираження, віру, мораль, етичні ідеали. Вона переконливо-образно виступає у різноманітних варіантах, прикрашаючи тканини церковного, інтер’єрно-обрядового, одягового призначення. У всезагальній культурній спадщині українського народу вишивка Полісся посідає чільне місце як масовий і різнофункціональний вид мистецтва. Історією, соціально-економічними, природничо-географічними умовами, поетичною вдачею поліщуків визначена особлива роль вишивки у творенні естетичного середовища в духовному повсякденному та святковому житті. Вишивають священничі облачення, вироби для церкви: покрівці, завіси, хоругви, плащаниці, рушники-“завіски”, покрови, скатертини-обруси; одягові компоненти: головні убори — намітки, плати, кибилки, стрічки, хустки, шапки-магерки; нагрудний одяг — сорочки, кірсетки, свити-семряги, кожухи; поясний — спідниці, фартухи, пояси; інтер’єрно-обрядові — скатертини-обруси, пілки, рушники-“завіски” та ін. Упродовж віків формувалась чітка система розміщення вишивки на визначених частинах окремих компонентів одягу та церковних, обрядових виробів, своєрідність її орнаментально-композиційного, колористичного вирішення [37, с. 66]. Усе логічно підпорядковане гідному виконанню традиційних функцій: святково-символічної, знакової, пізнавальної, виховної, естетичної, комунікативної та ін. Вишивка регіонів Українського Полісся тісно пов’язана з давніми повір’ями, звичаями, обрядами. Особливо цінні збережені вишивки на церковних, обрядових рушниках-“завісках”, “наобразниках”, “од бездощів’я”, обрусах, святковому, весільному одязі тощо [34, с. 16—17]. Саме у районах Полісся дотепер зберігся звичай розвішувати вишиті рушники на придорожніх хрестах, фігурах, намогильних хрестах. Вишивка всіх районів Полісся багата давніми мотивами, своєрідними знаками, символами.

Віками формувались художні особливості поліської вишивки. В її арсеналі особливо важливе значення мають матеріал, техніка вишивання, орнаментально-композиційне вирішення, їх еволюція в історичному аспекті. Як й інші слов’янські народи, українські поліщуки використовували прядені вручну нитки: лляні, конопляні, вовняні. З середини ХІХ ст. почали здебільшого вишивати нитками фабричного виготовлення (заполоч, біль, кумач, гарус, волічка та ін.). Привізними шовковими, металевими, золотими, срібними нитками, бісером, коралами, кольоровим камінням, намистинами вишивали переважно у поміщицькому, дворянському, козацько-старшинському середовищі, монастирях.

Археологічні, музейні й інші матеріали дають змогу стверджувати: використання матеріалів, техніки вишивання, орнаментальні мотиви, принципи їх укладення в композиційний ряд, масштабне співвідношення, розміщення на площинах вишивальних матеріалів змінювались в історичному часі дуже

повільно, що переконливо засвідчують збережені традиційні засоби нанесення вишивальних прямих, скісних стібків для суцільного заповнення або ж контурного окреслення мотивів у численних пам'ятках вишивального мистецтва XVII—XVIII ст. Це твори високого художньо-технічного, сюжетно-орнаментального рівня, так звані прославлені *гапти*. Аналіз гаптів із районів Чернігівського, Київського, Житомирського Полісся підтверджують прямі аналоги з пам'ятками попередніх епох: давньокиївськими XII—XIII ст. [3, с. 94], європейськими виробами того самого періоду [22, с. 91—92]. Збережені пам'ятки орнаментальних і образотворчих гаптів XVII—XVIII ст. допомагають простежити, як поступово змінювався характер художньо-технічних засобів поліського вишивання [14; 58, ф. № Н/281, Н/27081, Н/6530].

Зазнає розвитку тенденція переходу до плоского передання геометричних і сюжетних мотивів, з'являється вільне співвідношення різних за величиною стібків при суцільному щільному заповненні вишивальної основи. Використовується моделювання стібків, різні технічні засоби їх нанесення на площину (двостороннє, лицеве, виворітне шиття), поєднання суцільно заповнених площин більшими та меншими стібками, напруженими вручну лляними, конопляними і вовняними нитками, заплоччю, шовком. Вони, на відміну від металевих ниток, надавали гармонійності, живописного звучання орнаментальним мотивам. У цьому аспекті особливо цікаві вишивки кибалок із районів Полісся Чернігівщини. Художня образність, своєрідні методи визначали різноманітне функціональне призначення вишивання. Мистецько-духовну цінність мають вишивки церковного призначення у музейних збірках міст Чернігова, Житомира. Особливо достовірно, порівняно з попередніми епохами, зберегла традиційні засоби технічного, орнаментально-композиційного вирішення вишивка монастирська, міського населення. Датовані експонати у музейних колекціях розкривають варіантне багатство поліської вишивки, засвідчують багатотисячолітній шлях її розвитку.

З початку XIX ст. ускладнюються технічні засоби вишивального мистецтва, їх композиційно-колеристичне вирішення. Залежно від призначення церковні, інтер'єрно-обрядові вироби вишивали двостороннім настилом, стебнівою, ретязем тощо [26, с. 9]. Технікою занизування виконували полики, манжети, коміри, пазухи жіночих, чоловічих сорочок, намітки, жіночі плахти; верхоплутом — переважно коміри, манжети; гладдю, “козликом”, стебельчатим швом — кожухи, свити. Різні техніки вишивання впливали на характер орнаменту вишивок як інтер'єрно-обрядового, так і одягового призначення.

Яскрава своєрідність поліської вишивки — її геометричний орнамент, що охоплює прості мотиви та складні фігурні зображення. Найпоширеніші стрічки із прямих рисочок, зубчиків, трикутників, прямокутників, зубчастих, ламаних і хвилеподібних стрічок — “дороги”, “бігунці”, “хвильки”.

До основних геометричних мотивів у поліській вишивці належить ромб (часто — квадрат). Варіантність його трактування створює багату різноманітність ромбічного візерунку вишивки.

Розетка — найпоширеніший мотив архаїчних композицій геометричних узорів, поширений у всіх районах Полісся. Часто пелюсточки розетки вишивають почергово чорними і червоними або ж синіми і червоним нитками. Здебільшого розетки у стрічкових смугах позмінно чергуються зі зображенням ромбів, хрестів, кругів, квадратів, s-подібних фігур. Мотив хреста зображений у вишивках рівнокінцевим, інколи з ромбічними раменами. Він часто вписаний у ромби, прямокутники в певному узгодженому ритмі чергування, повторення з іншими мотивами. Для посилення ритму черговості орнаментальних мотивів, їх обрамлення чи суцільного заповнення площини вводиться червоний і синій або червоний і чорний кольори.

В орнаменті поліської вишивки виділяються орнітоморфні, зооморфні мотиви. До найулюбленіших належать мотиви птахів, диво-птахів, які мовою вишивальних стібків, кольорових зіставлень зображені у розмаїтих композиційних трактуваннях. Найпоширеніше профільне зображення двох пташин з мотивом “дерева життя”. Часто птахи сидять на гілках з квітами, ягідками. Приваблює розмаїття композицій із фантастичними птахами. У багатьох узорах виразно зображені голуби, лебеді, пави, орли, качечки та ін. Образ сови поширений у вишивках Чернігівського Полісся [58, ф. № Н4/288]. Інколи використовують зооморфні мотиви — олені, коні, грифони та ін. У вишивках Чернігівського Полісся простежуються зображення двоголових геральдичних орлів, вишитих стебнованими скісними швами, гаптованими стібками металевими нитками, часто двосторонніми швами. На рушниках — орли з розпростертими або ж злегка піднятими крилами.

В архаїчних вишивках Українського Полісся трапляються геометризовані антропоморфні мотиви ромбічного трактування. Їх називають “на козака”.

В орнаменті поліської вишивки із середини XIX ст. відбувався складний процес еволюції геометризованого орнаменту, заміни їх рослинним. Цікаві аспекти геометризації і рослинних мотивів. Поступово перевагу надавали рослинному орнаменту: галузки хвилястих гілок з диво-квітами, січеними листочками та ін.

Рослинний орнамент поліських вишивок другої половини XIX ст. посідає домінуюче місце у різнофункціональних вишитих виробках. Зображення “райських дерев”, “дерева життя”, листя дуба, галузок калини, розмаїтих квітів у процесі розвитку змінювались. У цьому сенсі заслуговує на увагу еволюція поширених геометричних мотивів “дерева життя” і розеток. Зооморфні, антропоморфні, рослинні мотиви підпорядковані домінуючим ромбічним мотивам. Особливою живописністю зображення вирізняється ланцюжкова — “тамбурна” вишивка у поліських районах Чернігівщини, Сумщини.

Композиція орнаменту вишивок, його розміщення здебільшого залежать від її призначення.

Специфіка крою, виділення для вишивки площин окремих компонентів одягу, тканин інтер'єрного призначення зумовили створення стрічкових і розеткових композицій. Горизонтальними стрічками-смугами розміщена вишивка на вужчих краях, іноді в налобній частині головних уборів наміток,

а також верхніх частин рукавів, на поликах, комірах, нагрудній частині — пазухах; на подолах сорочок, спідниць, у нижній частині фартухів та ін. Поли світ, сермяг, кожухів часто вишивали розетковими, центрально-промисливими композиціями. На рушниках Сумського Полісся поширена складна композиція “у вазони”.

На основі орнаментально-композиційного вирішення, технічних засобів вишивання, колориту в Українському Поліссі виділяється вишивка західних (Волинська, Рівненська області), центральних (Житомирська, Київська області), східних (Чернігівська, Сумська області) районів. У кожному з них діють локальні осередки, своєрідні школи вишивального мистецтва. Вирізняються вишивки північно-західної частини Волинської області, зокрема Любомльський, Шацький райони. Тут популярна техніка вишивання занизуванням у традиційній системі стрічкового композиційного вирішення. Вишиті стрічки, завширшки 2—2,5 см, розміщені на поликах рукавів, комірах, подолах сорочок. У стрічкових візерунках ряди ромбів розміщені в прямокутних площинах, позмінно вишитих синіми і червоними нитками. Вишивка занизуванням крайнього північно-західного ареалу з дрібними мотивами, переважно синьо-червоного колориту, подібна до давніх вишивок районів Бойківщини [59, с. 278]. У селах Володимир-Волинського, Ківерського районів використовують геометризовано-рослинний орнамент, виконаний настилом, хрестиками. Вишивка північних районів Волинської області має прямі аналоги з тією, що поширена на півночі Рівненщини, Житомирщини. Композиція узорів — складніша, багата різними варіантами зображення таких мотивів, як розетки-зірки, ружі. Широко вишиті смуги розміщені на визначених частинах різних компонентів одягу, на рушниках, обрусах [7, ф. № 4533]. У Любешівському, Камінь-Каширському районах на виробах інтер'єрного призначення часто вишиті смуги, поєднані у певній черговості з витканими орнаментальними стрічками.

Багато спільного мають орнаментально-композиційні системи вишивки Рівненського та Волинського Полісся. Наприклад, у таких районах Рівненської області, як Володимирецький, Сарненський популярні здебільшого техніки вишивання: низь, заволокування, настилування, “козлик”, “верхоплут”. Народні вишивальниці виявили винахідливість у розробленні численних варіантів складних композиційних систем і мотивах розеток, кругів, хрестів, сонечок [48, ф. № 2060, 2058, 2048, 2044].

У центральних районах Полісся (Житомирщина, Київщина) збереглися архаїчні пласти вишивального мистецтва. На особливу увагу заслуговують художні особливості вишивок в Овруцькому, Народицькому районах Житомирщини. У багатьох поліських селах Житомирщини збереглася давня назва слова “вишивка”, що походить від “шити”, “шитво”, “нашиття”, а також назви технік вишивання. Наприклад, поверхневі гладеві шви названі гаптуванням. Записані масово поширені пояснення, що сорочки, вишиті двосторонньою гладдю, — це гаптовані, а сорочки, вишиті хрестиком, — мережані. Хрестикова вишивка названа мережкою, а двостороння гладь — гаптуванням. До

кінця XIX ст. сорочки переважно вишивали білими нитками. В Овруцькому районі поширені місцеві назви технік вишивання: намотування — різновид скісної двосторонньої гладі; “числянка” — поверхнева гладь; “обманна” — хрестик через три нитки основи; настилування — різновид поверхневого стебнування; “затяжка” — заволокування; ланцюжок; “виштопка”, “штопом” — різновид петельчастих швів, хрестик — прямий, скісний; ніженський хрестик — із подвійним перехрестям; ретязь; вибивання-виколування; обкидування. Мережані шви — “пруткування”, “розшивка”, “розмережка”, “довбанка” — вишивання голкою-гачком з виворотної сторони тканини.

Двостороння пряма гладь, заволокування, обкидування були поширені на початку XX ст. З 20-х років XX ст. домінуючою стала техніка вишивання хрестиком червоними і чорними нитками, а в післявоєнний період — художня гладь із живописними акцентами. У 50-х роках XX ст. побутували вишивання-вибивання, штопання гачком килимів, завіс, декоративних доріжок та ін. На варіантності технік вишивання позначалася індивідуальна творчість вишивальниць, функціональне призначення виробів, їх форми, матеріали, розміри тощо.

Функціональна роль вишивок визначає її суттєві відмінності. Це виразно простежується у вишивках одягового, інтер'єрного, церковного призначення. Дотепер у Житомирському Поліссі зберігаються вишиті заволокуванням головні жіночі убори — намітки. Орнамент — геометричний. Переважно на вужчих краях розміщені по три стрічки, в яких по чергові вишиті ряди ромбово-розеткові мотиви червоного кольору. Хустини з лляного ручнотканого полотна вишивали узорними смугами при чотирьох краях або ж “у вазони”, з квітами в чотирьох кутах. Частіше використовували геометризовані, квіткові мотиви в кутах хустин, що спадають на спину.

Оригінальні хустини “китаєві”. У них центральна площа — біле лляне полотно, а при чотирьох рубцях вставлені бавовняні червоні стрічки-“китайки” фабричного виготовлення. Переважно це сатинова червона тканина. На вирізаних із неї стрічках завширшки до 10 см вишиті ряди квіткові мотиви, частіше круги, контурно окреслені круглясті квіти-сонечка. Техніка вишивання — пряма гладь, стебнівка. Кольори ниток — білі, зелені, сині. До країв хустин прив'язані торочки-“мохри”.

Розмаїттям узорів виділяються вишивки жіночих і чоловічих сорочок. З їх вишиванням пов'язані потаємні помисли — вірування, звичаї, сподівання, естетично-моральні норми життя місцевих людей у природному середовищі Полісся. Вишиті сорочки — це вироблені у цьому краї ознаки, показники жіночої талановитості, працьовитості.

До 30-х років XX ст. була збережена традиція, що кожна дівчина повинна підготувати ще до весілля вишиту сорочку нареченому, свекрові, а свекрусі — сорочку і фартушок. Окрім цього, треба було навишивати сорочок і хрещеним батькам нареченого. Старожили підтверджують: “У нас так заведено. Вишиваємо для дітей, для родини все потрібне і на свята, і на будні, і на смерть... Звичай у нас такий прадавній — ховати людей у вишитому одязі”. Весільні, святкові, “смертельні” сорочки вишивали при шийному вирізі, в нагрудній

частині, на рукавах, подолах “вибраними”, “надуманими”, “ловкішими” узорами. Не лишали без вишивання і сорочок для буденної праці — “голошийок”, “голодушок”.

Призначення, крій сорочок, індивідуальна творчість позначались на якості вишивок, але система їх розміщення була сталою.

У жіночих додільних сорочках вишиті коміри, пазухи, рукави, подолки, а в чоловічих — коміри, манишки, рідше подолки, вузькі стрічки на поликах і чохлах рукавів.

Крій, еволюція моделювання сорочок впливали на розміщення вишивання. Наприклад, у додільних сорочках вишивали стоячі обшивки-коміри при шийних вирізах. З початку ХХ ст. почали виготовляти сорочки з викладеними комірами. На них вишивали квіткові-рослинні узори. В 20-х роках ХХ ст. були популярні сорочки з прямокутним шийним вирізом — “герсткою”. Такі сорочки, часто з рукавами до ліктів, називали “чехликами”. У них вишивали узори стрічкового розміщення на нижніх площинах герстки. Манишки вишивали вертикальною візерунковою смугою у нагрудній частині правої поли. Часто обабіч центральної ширшої смуги вишивали обрамляючі вузькі стрічки. Були сорочки із вишитими в нагрудній частині трьома вертикальними, не з’єднаними між собою стрічками. Основний акцент у сорочках — вишивки на рукавах. У наплічній верхній частині рукавів вишита горизонтальна смуга — полік. Нижче полика на всій площині рукавів до манжет розміщені в три-п’ять горизонтальних рядів “розкидані” квіткові галузки, не з’єднані між собою. Виділяються сорочки, в яких на центральній площині рукавів від манжет вертикально вишиті один або в ряд два мотиви дерева, що сягають до полика. Обабіч них — вертикальні квіткові або ж ламані, хвилясті стрічки.

В сорочках-“чехликах” відрізняється крій рукавів тим, що нижня частина не має манжетів, “манкетів”, чохла. Рукави зібрані у нижній частині “на брижі”, “бринжолки”, фалди, “бріжки”. Вишиті стрічки, смуги розміщені горизонтально на краях “бріжок”.

До 40-х років ХХ ст. сорочки вишивали переважно хрестиком червоними та чорними нитками, а в післявоєнні — різнокольоровими нитками хрестиком, частіше гладдю. Геометричні, ромбово-розеткові візерунки мають місцеві назви: зірки, книпі, “посвіти”. Рослинний орнамент, залежно від домінуючих квіткових мотивів, має назви: “маківки”, “хміль”, “калина”, “дзвіночки”, “ружі”, “березовий листок”, “півники”, “виноград”, “сунічки”, “малинки”, “копичики”, “качани”, “посвіти” та ін.

У чоловічих сорочках вишивали манишки, манжети, коміри, рідше — подоли. Переважав квіткові-рослинний орнамент.

Невід’ємна складова частина традиційного жіночого одягу — фартухи. Їх шили з білої тканини прямокутних форм із заокругленими у нижній долішній частині. При поясі збирали в складочки. У долішній частині вишивали горизонтально розміщені гірлянди, ряди квітів, ромби тощо. На одних фартухках вишита в приполі горизонтальна смуга, на інших — дві або більше орнаментальні смуги (фартушки “в дві чи три листви”). Інколи вони мають

кишеню з вишитими квіточками, розетками. Вишиті квіткові галузки на краях учіпків фартушків, якими вони запинаються. Найчастіше використовують узори: “виноград”, “копичинки”, кінські копитця”, есоподібні мотиви. Суто білі вишиті фартушки — масово поширений, обов’язковий компонент жіночого вбрання. Однак траплялися фартушки, в яких у долішній частині горизонтально вшиті або нашиті червоні смужечки тканини фабричного виготовлення, з вишитими квітковими мотивами. Площина таких фартушків — уся в поперечних орнаментальних смугах. Найпоширеніша послідовність вишитих смуг: у приполі фартушка пришита, зібрана у складочки кумачева смужка-обшивка. Над нею на білому тлі вишиті ланцюжком червоними і чорними нитками ряди квітів, а вище вставлена червона смужка з вишитими хвилястими стрічками, рядами деревець. Ще вище на білому тлі вишиті червоними та чорними нитками ряди ромбів, зубців.

У 20-х роках ХХ ст. поширилися фартушки з чорної тканини фабричного виготовлення (бархату, сатину), на яких червоними, зеленими, оранжевими, рожевими нитками вишиті квіткові гірлянди.

Вишивка на фартушках, чоловічих, жіночих сорочках створює в ансамблях одягу взаємно узгоджені важливі акценти.

Зібрані матеріали з усіх поліських районів Житомирщини засвідчують, що в селах вишивали вовняними нитками ручного прядіння, фабричного виготовлення (часто зсуканими кольоровими нитками) кірсетки, кожухи, свити, бурки, а бавовняними нитками (рідше лляними) — лляні спідниці, вовняні однокольорові спідниці, літники.

Порівняно зі сусідніми районами, в одяговій вишивці поліських районів Житомирщини переважають рослинний, квітковий орнаменти. Колорит барвистий, соковитий.

Особливого “цвітіння” зазнав квіткові-рослинний орнамент у різноманітних вишивках інтер’єрного призначення. Серед них мистецьку цінність мають вишиті рушники. Тканини — ручноткані лляні полотна та фабричні — перкаль, рідше панаме. Розміри різні: довжина від 1,5 до 20 і 19 м, ширина 32—42 см. Вони зарублені, до країв пришиті ручновив’язані або ж фабричного виготовлення мережива та часто пов’язані “сіточкою” нитки основи у торочки. Рушники різні за змістом орнаментальних мотивів, техніками вишивання та колоритом.

Більше, ніж в інших районах України, в поліських селах поширені рушники, вишиті пряденими вручну чорними і пофарбованими кольоровими нитками. Техніка — заволокування, настилювання, ланцюжок, двостороння гладь, обметення, художня гладь, полтавська, хрестики, мережання-пруткування та ін. Орнамент — геометричний, геометризвано-рослинний, квітковий. Вишивальні вовняні нитки рельєфніше виділяють узори, пом’якшують-полегшують графічні лінії стібків, що моделюють ромбово-розеткові, круглясті та зубчасті, квіткові різновиди мотивів.

У післявоєнний період найчастіше вишивали на рушниках рослинні мотиви стрічкового розміщення.

За системою розміщення вишитих орнаментальних мотивів можна виділити такі типи рушників:

- у яких від вужчих зарублених країв майже до середини площини розміщені позмінно горизонтальні смуги-лиштва; за кількістю таких смуг їх називають “рушники на 5 або ж 9 чи 12 лиштов”;
- з деревцями; біля зарублених вужчих країв вишиті зубчасті, хвилясті стрічки, а над ними — різні за формами мотиви “дерева життя”;
- в одну квітку; біля вужчого зарубленого краю вишиті гірлянди або ж уряд дрібні квітки; над ними — одна квіткова галузка з листочками, брунечками, витягнена по вертикалі, заввишки до 80 см;
- “віночками”; біля вужчих країв вишиті дві-три смуги з дрібними квітками, а над ними — віночки;
- для дітей; при вужчих краях вишиті ряди квітів, над ними — квіти, а між ними вишиті написи: “Синові”, “Доні”, “Внукові”, ініціали автора вишивки або ж написи: “На щастя, на долю”, “Дорогим дітям” та ін.

До окремої групи належать рушники-завіси, набожники з вишитими ангелами, хрестами, Розп’яттям і написами: “Богу — слава”, “Христос Воскрес!”, “Дай, Боже, щастя!”, “Янгелочки”... Різноманітні варіанти вишитих мотивів на рушниках-завісах, набожниках, завдовжки від 5 до 19 м. У них від вужчих країв до середини розміщені позмінно в ряд такі мотиви, як ромби, зубці, квіти, хрещато-роzetкові складні орнаментальні форми. У центральній площині при одному ширшому краї вишиті один за одним не з’єднані між собою хрещаті мотиви, квіти або ж квіткові галузки.

У 50-х роках ХХ ст. були популярними вишиті рушники зі сюжетними композиціями, вишитими написами, наприклад: “Наталка-Полтавка”, “Несе Галя воду”, “Біля криниці”.

Різновидність рушникових вишитих інтер’єрних виробів — це завіси на ікони, розміщені на покуттях. Їх називають образниками, покутниками. У верху покуття, над іконами — горизонтальні завіси, по двох бокових сторонах — вертикальні. Іконали є також завіси під іконами. У поліських селах збереглася непорушна традиція: на ікони треба старатися вишити “найдушевніші” візерунки, “ікони не можуть бути в хаті без рушників”.

Вишивання скатертин — пізніє явище в Українському Поліссі. Тут здавна, як уже згадувалося, було заведено застеляти столи, скрині натканими одноплічними настільниками.

У післявоєнний період почали шити скатертини з двох пілок, змережувати і вишивати як з двох вужчих країв, так і з чотирьох. Підбирали узор з квітковими галузками, мотивами, ягідками. Розміщували їх і у вигинах ламаних, хвилястих стрічок, і рядами. Найпоширеніші скатертини, в яких узори — розгалужисті квіткові візерунки — вишиті один за одним при чотирьох краях і по центру, окреслюючи прямокутні площини. Квіткові галузки, розміщені в ряд, обрамлені зубчастими стрічками.

Крім скатертей, зберігся давній звичай вишивати прямокутної форми пілки на хліб. Вони за формою подібні до хустин і вишиті розетковими мотивами, розміщеними в чотирьох кутах, або ж гірляндами. На центральній площині — рівнокінцеві хрести. Вишиті пілки дарували нареченим, накривали на столах хліб.

З початку ХХ ст. стало популярним вишивання на ліжка простирадл над рубцем одного поздовжнього краю, що звисає з ліжка до долівки. Вишивали і вужчі “підзорники” (ними не застеляли ліжка, а прикрашували їх у нижній поздовжній частині) — плати прямокутної форми, в яких у верхній частині в зарублення заволокували шнури й ними прив’язували “підзори” до двох билець ліжок. Нижня частина звисала від поздовжнього краю ліжка до долівки. На них у долішній частині, що добре проглядається в інтер’єрі хати, вишивали хвилясті квіткові стрічки, ряди квіткових галузок, віночків. Техніка вишивання — гладь, хрестик. Кольори вишивальних ниток — червоні, чорні, з 50-х років ХХ ст. — різнокольорові.

Поверх вишитих простирадл, “підзорників” у багатьох хатах ліжка застелені радіюжками, витканими з чорних лляних ниток технікою простого полотняного переплетення і вишиті хрестиком, гладдю різнокольоровими нитками. Композиція — стрічкова або ж концентрична.

У наволочках на подушки вишиті прошви, на яких зображені квіткові гірлянди, ряди квітів. Ліжка з вишитими простирадлами, “підзорниками”, радіюжками, наволочками, маленькими подушечками-“думками” — важливі акценти в інтер’єрах хат.

Як нове явище вишивального мистецтва у поліських селах можна розглядати вишивання килимків у післявоєнний період. Люди купували великі за розмірами (4 × 2 м) цупкі тканини фабричного виготовлення, переважно мішковину, і суцільно зашивали тло підібраними візерунками хрестиком або “штопом”, “довбанкою”, зображуючи складні орнаментальні чи сюжетні композиції.

Вишиванням завіс, килимів, покривал машинною технікою займалися у 50—70-х роках ХХ ст. поодинокі майстри. Воно не набуло такого масового поширення, як вишивання хрестиком, гладдю.

Яскрава сторінка українського народного мистецтва — вишивальне мистецтво всіх поліських районів Житомирської області. Воно збереглося до наших днів. Як засвідчують матеріали, у поліських селах вишивають старші та молодші жінки, їх діти, дівчата, хлопці, рідше — чоловіки.

У всіх селах творчою індивідуальністю вирізняються майстри-вишивальники цілих родин. Наприклад, вишивки Ганни Лукашевич (1901 р. н.), її доньки Лідії Лукашевич (1926 р. н.), внучки Антоніни Андрусевич (1964 р. н.) і правнука Ігора (1985 р. н.) популярні в селі й визнані за зразкові. Майстерно виконані вишивки Григорія Антонока (1946 р. н.; с. Красилівка Коростишівського району Житомирської області). Важливо, що вишивальні твори з роду в рід зберігаються у поліських хатах, своєрідних музеях. Так, у хаті Олени Коваль (1938 р. н.; с. Бігунь Овруцького району Житомирської області)

збереглося понад 500 вишитих виробів. Численну збірку авторських виробів має Ніна Мазур (с. Клинець Овруцького району Житомирської області). Унікальні пам'ятки вишивального мистецтва зберігає Ольга Приходько, бригадир вишивальниць-надомниць, котрі працювали для фабрики художніх виробів у м. Народичах (Народицького району Житомирської області) “Полісянка”. Бригади вишивальниць-надомників працювали в с. Невгоди Овруцького району, селах Залісся, Слобода Народицького району. Село від села відрізнялося популярністю окремих візерунків. Їх варіантність засвідчують зібрані вишиті рушники в окремих збірках у с. Листвині Овруцького району, скомплектованих Лідією Невмержицькою, і колекція вишивок “Поліські узорі”, зібрана Іваном Лемківським у с. Левковичі того ж району. Відомості в шкільних музеях дають змогу детальніше проаналізувати вишивки як цілісне явище мистецько-духовної народної культури, основу якого становлять високоморальні етичні критерії світогляду майстрів. У вишивках Коростенського, Овруцького, Олевського, Коростишівського, Радомишльського, Народицького районів переконливо відчутна історична пам'ять — збереження прадавніх традицій і постійна потреба їх творчого оновлення.

Вишивка Київського Полісся — це розмаїтий барвистий чарівний світ, своєрідне вікове генетичне квітуче дерево мистецтва Поліського краю, що сягає корінням глибинних історичних пластів життя тутешніх людей.

Важливі пам'ятки вишивального мистецтва з давнім геометричним, геометризаним орнаментом, сюжетним зображенням мають поліські церкви. Це, зокрема, плацаниці, покрівці, великодні, постові облачення, рушники, вишиті килими тощо.

Непорушна традиція — зробити для церкви своїми руками “найкраще”, що вміли жителі села. У церкві Святої Богородиці (с. Вовчків) на іконах, хрестах розвішені вишиті завіски, напрестольні скатертини, хоругви, покрівці, хустини, комплекси священничих облачень. Рукотворні вишиті “дари для церкви” — це високомистецькі твори, які величаво звучать в ансамблевому інтер'єрі (м. Іванків, с. Коленці Іванківського району Київської області). У хатах над іконами, розміщеними в ряд або на покутті, завішували менші й більші за розмірами рушники-“божники”. Кожне село мало “свою моду”. Наприклад, у с. Вересня Поліського району Київської області вишивальниця Марія Романенко (1914 р. н.) зберегла вишитий нею 1930 р. рушник-“набожник”, типовий для цього села, з тонкого крамного полотна — “перкалю”. Розміри “набожника”: 4,96 × 31 см. Він вишитий червоними та чорними нитками фабричного виготовлення — “бумагою”. Техніка вишивання — хрестик. Центральна площа рушника — біла, не вишита, а при одному горизонтальному рубцеві вишиті одна за одною 19 квіткових галузок. Це, власне, та частина рушника, яка зверху обгортає, злегка накриває верхні рами розвішених в ряд ікон так, щоби вишиті 19 квіточок були над іконами, а обабіч іконного ряду з двох сторін звисали розправлені вужчі краї рушника, аби добре було видно узір. Саме на вужчих краях, на площині заввишки до 70 см, вишиті горизонтально орнаментальні смуги. У них позмінно розміщені мотиви

геометризованих форм “дерева життя”, хрести, зірочки, ряди квітів, хвилясті, зубчасті стрічки, у вгинах яких — калина. Такими візерунками вишивали рушники-“набожники” завдовжки до 12 м. У них усі мотиви взаємоузгоджені, розміщені в продуманому ритмічному повторенні. Аналіз збережених рушників у районах Київського Полісся дає змогу виділити їх в окремі групи. Це рушники:

- “лиштовкою”; вишиті хрестиком червоними та чорними нитками, у них при вужчих краях горизонтально розміщені у 5—7 рядів орнаментальні мотиви: вазонки, хвойки, фуксії, хвилясті стрічки.
- “віночками”; при вужчих краях над горизонтальними стрічками вишиті квіткові віночки з пташками.
- “букетиком”; на вужчих краях рушників вишиті квіткові галузки, вазонні мотиви, видовжені по вертикалі.
- “виписані”, вишиті гладдю.

У всіх типах рушників між вишитими смугами вимережані “пруткові” вужчі стрічки — “мережка в зубці”, “в стовпчики”.

Особливо ціниться у вишивальному мистецтві Київського Полісся те, що до кінця середини ХХ ст. збереглася вишивка білими нарядними вручну лляними нитками на білому, сірому полотні домашнього ткання з оригінальними акцентами проглядовості, ажурності. Вишивальниці зберігають зразки вишивок “біллю”, знають секрети технічного виконання “решіточок”. Найчастіше на сірому невибіленому полотні витягали нитки основи і дірочки обкидали білими нитками.

У всезагальній українській вишивці Київського Полісся як рідкісне явище виділяються вишивки вовняними нитками, нарядними вручну, — чорними, білими, інколи пофарбованими у червоний, зелений кольори.

Оригінальні твори вишивального мистецтва таких центрів, як села Максимовичі, Мартиновичі, Зелена Поляна, Тараси, Рудня Грезлянська, Луговики, Черевич, Іллінці, Лелів дають змогу простежити процеси змін і в техніці виконання, і в орнаменті, колориті. Багато вишивальниць сіл Тараси, Рудня Грезлянська, Вовчків та інших (Поліський район Київської області) працювали надомниками фабрик у м. Поліському (Хабне) м. Іванків. У 60-х роках ХХ ст. численні колективи вишивальниць виготовляли вироби для художньо-виробничого об'єднання імені Т. Шевченка (м. Київ). У вишивальних артілях, фабриках, об'єднаннях працювали найталановитіші майстрині зі сіл Млачівка, Королівка, Максимовичі, Володимирівка, Луговики, Ладжичі та ін. Вишивали жіночі й чоловічі сорочки, рушники, скатертини. Застосовували такі техніки, як настил, занизування, заволокування, пруткування, гладь, хрестик, ляхівка. Творчі роботи експонувались на виставках у м. Києві, Москві, міжнародних конкурсах, фестивалях. На численних вишивках Київського Полісся в усій багатогранності відображено розмаїття геометричного орнаменту й особливо популярного квітково-рослинного.

У територіальному аспекті в межах віддалення від центральних районів Київського Полісся і прикордоння з Білоруссю, де домінує традиційна техніка вишивання занизування і червоний колір, у вишивках східних районів Полісся (Чернігівщина, Сумщина) переважає вишивка настилюванням, білою гладдю з вирізуванням, мережанням. Найпопулярніші мотиви: “бігунчики”, “зерна”, “хміль”. Вишивка білою гладдю в поєднанні з різними видами мережок (одинарний, подвійні стовпчики, “шабак”, “гречечка”) також отримали тут поширення. Великої майстерності досягли народні умільці у вишивках білих жіночих сорочок, рушників із широкими смугами мережок, на яких настилом окреслені геометричні, рослинні мотиви.

Своєрідна вишивка Чернігівського Полісся. Вона має прямі аналогії в колориті, техніках виконання до художніх особливостей вишивки Київського Полісся, однак відрізняється монументальнішим трактуванням різновидних композицій з мотивами “дерева життя”, берізки, дубовий лист, жолуді. Найпоширеніші техніки: гладь, “під застіж”, “через чисницю”, “штапівка”, “обманна”, “соколики”, настил на мережку.

Процеси геометризації мотивів, розроблення рослинного орнаменту посилювалися наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. У класичних вишитих жіночих сорочках білими нитками все частіше розміщені стібки чорних і червоних ниток, — у рослинному орнаменті вишитих рушників, скатертин початку ХХ ст. чорні нитки введені як домінуючий акцент поміж червоних ниток і пробілів тканини.

Особливість чорно-білих, червоно-чорних вишивок Чернігівського Полісся полягає у тому, що вони мають дрібні окреслені пробіли білого тла, зернисту фактуру.

Використання різних видів мережок логічно узгоджує складну ритміку рельєфно-прозорих акцентів.

Вишивка одягового призначення Чернігівського Полісся вирізняється продуманою системою залишення незашитого тла тканин у складних орнаментальних формах, що підсилює їх декоративність, оглядовість здалека, полегшення складних композицій. Детально продумана взаємоузгодженість вкраплення у біле тло вишивок дрібних чорних, червоних стібків, зовнішнє обметення, обрамлення мотивів стебеним шитвом. Вершин художньої майстерності досягли вишивальниці поліських районів Чернігівщини у вишивках інтер'єрного призначення — рушниках.

Особлива школа “шиття” рушників сформувалась у центральних районах Чернігівського Полісся. Тут високим мистецьким рівнем виділяється складна сюжетна вишивка. Сирини, орли, фантастичні птахи вишиті двостороннім стебельчастим швом, іноді хрестиком, часто в поєднанні з орнаментальним або ж гладкотканними смугами. Цікаві варіанти композицій вишивок на скатертинах, рушниках, виконаних 1760 р. і 1878 р., часто трапляються у вишивках ХІХ ст. Це переважно рушники, скатертини, вишиті двостороннім шиттям із мотивами орлів, птахів, квітів. Антропоморфні мотиви більше використовуються у вишивках Семенівського, Новгород-Сіверського районів.

Оригінальне композиційне вирішення мають вишивки сіл Нові Боровичі Щорського району, Локнисте Менського району Чернігівської області, де на рушниках домінують мотиви “дерева життя”. У с. Красне Чернігівського району, с. Макишин Городнянського району на вишитих рушниках переважають узори “барвінок”, “дубовий лист”, “соколики”. Своєрідні чорно-коричневі вишивки рушників у смт Макошині Менського району, в яких поперечні смуги у відповідному ритмі повторення з рядами мотивів геометризованих листків, жолудів, квітів калини заповнюють усю площину рушників завдовжки до 5 м. На особливу увагу заслуговують візерунки вишивок с. Пекурівка Городнянського району — “на мороз”, “рябиною”, “горобиною”, “під сливи”. Популярні рушники с. Змітнів Сосницького району з мотивами: “повна ружа”, “різана жоржина”, “півонія”, “дзвіночки”, “васильки” та ін. У складних геометричних формах із розистими стібками і кольоровими акцентами квіти Чернігівського Полісся. Вражає винахідливість майстринь у зображенні розмаїтих квітів, їх цвітіння. Для посилення своїх задумів у відтворенні на полотні таїнств квіткового цвітіння вишивальниці вдаються до зображення великих квітів, багатопелюсткових, круглястих за формою, а для контурного обрамлення довкола розміщують дрібніші квіточки. Такі композиції посилюють красу цвітіння.

Вишивка всіх районів Українського Полісся має локальні відмінності, багата за різновидністю орнаментально-композиційного вирішення, але в цілісності, за художніми особливостями, їй притаманні давні традиційні ознаки, що розкривають образно-змістовну, символічну сутність цих витворів мистецтва.

У процесах розвитку традиційного вишивання важлива роль належала різним за структурою підприємствам народних художніх промислів м. Чорнобиля 60—90-х років ХХ ст. Вишивальниці м. Чорнобиля, навколишніх сіл працювали на фабриці художніх виробів, у філіалах Київського виробничого об'єднання імені Т. Шевченка.

Відомі також колективи вишивальниць сіл Корогод, Теремці, Іллінці, Ладичичі, Черевач, Копачі, Паришів, Бенівка, Денисовичі, Лелів та ін. Переважно вишивали жіночі, чоловічі, дитячі сорочки на тканинах, виготовлених з бавовняних, лляних ниток, на маркізеті, шовку та ін. Їхні вироби експонувались на республіканських, всесоюзних, міжнародних виставках. Всезагальне визнання і славу отримали майстрині Чорнобильщини.

Зібрані матеріали під час роботи експедиції в “мертвих” селах і в селах, куди переїхали чорнобильці, засвідчують, що поліщуки продовжують вишивати, дотримуються прадавніх традицій, шанують пам'ять своїх батьків. Щорічно на провідну суботу-неділю їдуть на цвинтарі — “гробки”, розвішують нові вишиті рушники на могильних хрестах.

Вишивкою прикрашають церковні, обрядові рушники, обруси, компоненти священничих облачень, світського одягу, хати, — “свої хорони”. Поліські хати з вишитими рушниками, постільками, килимами, скатертинами, наволочками — своєрідні домашні музеї. У них часто зберігають сотні вишитих виробів.

Наголосимо, що на сучасному етапі показовіше, ніж в інших районах України, поліщуки зберегли прадавні багатючі традиції поліського вишивального мистецтва. Над їх розвитком працюють народні майстри, художники-професіонали, дизайнери. Вагомі їхні творчі пошуки у створенні вишитих виробів одягового, сценічного, інтер'єрного мистецтва, сувенірних виробів із ознаками-символами традицій вишивального мистецтва Українського Полісся.

Запитання для самоконтролю

1. Які художні особливості поліської вишивки?
2. Розкажіть про сюжетно-орнаментні мотиви вишивок різних районів Українського Полісся.
3. Яка функціональна роль поліських вишивок?
4. Чим вирізняються вишивки Київщини, Житомирщини, Чернігівщини та Волині?
5. Назвіть осередки, де зберігаються давні традиції вишивання.

3.4. Художні вироби з дерева

Ліси — найхарактерніша ознака Українського Полісся. Формувався поліський ландшафт на місці прогинів земної кулі, в яких у період материкових обледенінь зливалися розмерзлі води [15, с. 182—188]. Залежно від природних умов, віковичних еволюційних процесів розвитку природи, місцевого мікроклімату формувались типи рослинності й лісів: дубових, дубово-грабових, вільхово-грабово-ясеневих, соснових, березових та ін. У верхніх, нижніх ярусах цих лісів поширені в'язи, липа, дика яблуня, груша. Відомо, що в лісах і чагарниках Полісся росте понад 612 видів рослин, у тому числі 200 видів медоносних і майже 100 видів лікувальних, 90 видів вітамінних рослин. Лісово-рослинна, кліматична, екологічно-лікувальна природа — важливі фактори для людського життя. Обґрунтовані археологічні матеріали про давні поселення людей у лісових смугах Полісся, де багато озер, боліт, річкової мережі, зручних умов для річкового транспорту. Особливо важливі нові дослідження-відкриття волинської неолітичної культури, з'ясування питань про конкретні природні умови, ресурси поліської землі. Багатовіковий досвід життя людей у природному середовищі, екологічної взаємодії зумовив специфіку діяльності поліщуків у галузі *мистецтва деревообробництва*.

Всезагальне визнання здобули поліщуки творчою працею з деревом. Вони вміють створювати, на перший погляд, прості, практично необхідні вироби, але раціонально досконалі, добротні, вишукані за формою. Поліщуки зуміли створити з дерева багатючий предметний світ, який підтверджує високу культуру технічного виконання та почуття міри-такту в різних варіантах таких технік декорування, формотворення, як видовбування, теслярство, вирізування (витесування, вистругування), виточування, бондарство, столярство, меблярство, різьблення (плоске, плоскорельєфне, контррельєфне, ажурне), профілювання, випалювання, “мереження”, викладання деревом (інтарсія), малювання на дереві та ін.

Поліщук — мешканець лісів. Він з дитинства навчився розуміти їх життя — “дух”, відчувати, як дерева “до сонця досягають чи щось зле не віщують”, що з них можна зробити, як до них молитись і як пригортатись. Для поліщуків дерево — сукупність певних життєдайних сил, вони передавали з покоління в покоління віковичний досвід, знання, розуміння лісу й уміння виготовляти з дерев усе потрібне для духовного та буденно-практичного життя. Поліщуки знали лісові прикмети та повір'я, пов'язані з вибором дерев для конкретного їх призначення, — будівництва хати, додання човна “чайки”, виготовлення бочки на мед, кадубів-скринь для зберігання одягу та ін.

У районах Українського Полісся зберігся потужний пласт традиційної будівельної обрядовості, яка формувалась тисячоліттями і становила органічну невіддільну частину мистецтва народного будівництва. З цих обґрунтувань логічно випливає, що зовнішній вигляд поліських поселень залежить, пересім, від місцевих традицій будівництва. Природногеографічні умови краю —

ізолюваність багатьох сіл, хуторів, оточених лісами і болотами, впливали на консервування тут прадавніх типів народного будівництва. У багатьох районах збереглася стародавня структура в забудові дворів-садиб. До складу такого двору найчастіше входять: однокамерна хата без сіней, одна-дві кліті, степка. Цей традиційний комплекс поетапно доповнювали іншими господарськими будівлями. Дослідники народного будівництва акцентують увагу на конструкціях будівель-клітей, які належать до найпростіших, але давніх і оригінальних зрубних будівель, що в минулому були житлом. У плані — це квадрат або наближений до квадрата прямокутник. Переважно збережені кліті, зруб розміром 3,3 × 3 м, складений із соснових кругляків одного діаметра або з колених, напівкруглих. У стінах їх здебільшого використовують по 9 штук. Висота будівель — до 2,95 м [47, с. 87—97]. Перекриття клітей поздовжньо-вінчасте. Подібні до клітей будівлі-степки. Вони природно утеплені, бо в них зберігали картоплю, заквашені огірки, капусту та ін. Дуже часто в районах Полісся збереглися будівлі, де кліть і степка поєднані спільним дахом.

У багатьох селах Чорнобильщини збереглися однокамерні хати, які за планом, розмірами і конструкціями дуже подібні до клітей і степок. Усі вони мають найпростіші зрубні конструкції. Це важливі типові поліські пам'ятки народного будівництва. Дослідники-архітектори на основі порівняння обмірів, матеріалів і технік будівництва клітей — однокамерних хат і степок, що збереглися дотепер у районах Полісся, дійшли висновку: це — релікт давнього будівництва часів Київської Русі. Ретельно вивчаючи поліське житло, С. Тарануценко, наприклад, довів, що риси архітектури давнього рубленого житла Українського Полісся сформувались уже в період Київської Русі. Цінні матеріали про реліктові пам'ятки народного будівництва у районах Українського Полісся зібрали науковці під час роботи історико-етнографічних експедицій 1994—2008 рр. Збережені житлові, господарські будівлі дали змогу проаналізувати поетапні плани житла: однокамерні; хата — сіни; хата — сіни — степка; хата — сіни — комора; хата — хата (кухня) — комора.

Відомі численні варіанти добудов кінця XIX — початку XX ст., але головне в них те, що вони мають зрубну конструкцію [47, с. 99—116]. Особливого значення поліщуки надавали міцності та довговічності, добротності зрубу, його тепло-технологічним властивостям. Цього народні будівничі досягали внаслідок накопиченого вікового досвіду, що полягав у фаховому підборі деревини, досконалому знанні будівельної справи, світоглядному розумінні понять добра і зла, відчуття-передбачення долі, життя тих людей, котрі будуть мешкати, господарювати в будівлях, споруджених їхніми руками. Особливо поцінювали такі породи дерев, як дуб, сосна (смолка, смул), осика, вільха, менше — липу, тополь. Приділяли велику увагу сосні “стрижневій”, з вузькою заболонню (корою, оболонню), міцною серцевиною-стрижнем і щільними річними кільцями. Вважалося, що для будівництва не годиться сосна з малим стрижнем і широкою заболонню та річними кільцями, адже таке соснове дерево мало багато рідини і вважалося неякісним для будівництва. Для зведення стін помешкань використовували найпридатнішу сосну — віком 80—100 ро-

ків. Цікаво, що поліщуки вмели вибирати у густих лісах добре дерево “на око”, за зовнішніми ознаками: найкраща для будівництва “стрижнева” сосна мала гладку кору жовто-світлого кольору, жовті гілячки, тонкі та короткі голки хвої. Сосна з темно-коричневою, шорсткою корою, темними гілками, довгою і крупною хвоєю для будови не годилася. Такі сосни, як і сосни “із свічами”, не користувалися попитом. “Жити у таких хатах — одне горе”, — казали селяни. Надавали перевагу осоці зі зеленим кольором кори. Для будівництва відбирали ті дерева осоки, як і вільхи, котрі росли на вологих, а не сухих ґрунтах.

Основне значення в мистецтві поліського деревообробництва має дуб. У поліщуків існують власні критерії його оцінки: “У наших лісах ростуть віковічні дуби, їх рубати в нас не прийнято. На них люди ходять дивитися, роздумують, мислять коло них”. Згідно з віруваннями поліщуків, не можна використовувати для будівництва косоного дерева, що виросло від сонця на захід — “бо в хаті не буде дітей”. Ніколи не брали для будівництва дерево, яке росло в одному стовбурі з усохлим стовбуром, а також зламаних громом дерев і тих, які виросли на “злих місцях землі”. Дуб вважали за “найдобріше дерево” і вибирали з рівним стовбуром і найменшими сучками. Проте і в оцінці дуба існувало чітке розмежування, градація. Поліщуки дали свої назви дубу: червоний, білий, синій, польовик. Найменш придатним для будівництва був червоний дуб: “Бо ж в нього крихка деревина, така як з ольхи”, а в “білого дуба річні кільця — як у ясени”. Особливу міцність має синій дуб (у нього синюватий колір деревини). Він росте переважно в низинних рівнинах, на родючих місцях. З пошаною будівельники ставляться до дубів, які називають “нелині”. Це ті рідкісні дуби, з котрих взимку не спадає листя. З них робили підвалини, інколи нижні вінці зрубу, заготовляли для використання найважливіших елементів у спорудженні церков, каплиць, житлових будівель, вітраків, млинів, оліярень, кузень, придорожніх і намогильних хрестів, домовин.

Про традиції народного будівництва розповів поліський будівельник Петро Лінкевич (1935 р. н.). “В нашому селі діди і прадіди говорили, що до дуба, який є на подвір'ї господаря, приходили дивитися люди, бо ж його не могли обняти шестеро чоловіків. Приїжджали царські офіцери, вчені, всі його вимірювали і дивувалися, ночами біля нього просиджували, ніяк йому віку не могли відрахувати. То говорили, що йому триста років, то більше — аж п'ятсот”. Діаметр дуба — 2,5 м. Таких дубів ніхто не рубав, їх часто огороджували, шанували. “Бо ж вони — як живі”. Саме в цьому аспекті зрозуміле дотримання поліщуками народного вірування, пов'язаного з періодом рубання дерев. Рубали ліс пізно восени або взимку. Народні традиційні канони забороняли рубати ліс у період росту дерев. Пояснювали: “Соки йдуть від кореня впусу деревина таких дерев неміцна, в неї появляється червоточина”. Переважно на будівництво церков, храмів, житлових будівель дерева рубали в грудні — січні — лютому. Вважали, що це варто робити при повному місяці, адже з появою місяця-молодика посилюється рух соків у деревах. “Іх зрубувати не слід, бо ж тоді і черви появляються, і недобре роблять для деревини.

Як рубати дерева взимку, то замерзлий стовбур міцний, дзвінкий, сухий”. Поліщуки досконало знали засоби заготовляння деревини для різних потреб у зимові місяці, коли дерево “спить”. Дуби і сосни старались одразу обкорувати-обстругувати, вільху й осику, навпаки, висушували разом з корою. Підготовлене дерево для будівництва складали для просушування колодами-кругляками або ж розрізаними вздовж півколодами.

Дещо відмінні методи підготовки деревини на окремі конструктивні частини будівлі. Наприклад, поширеним було покриття хат не лише соломою, очеретом, а й дранкою, “дранню”. Дерли дранку зі сосни лише навесні та влітку, бо взимку дерево “остигало” і дерти лико з нього важко. Будівельники дотримувалися традиційних методів: на підвалини — зруби використовувати колоди, півколоди дубів, вище зводили стіни із сосни, вільхи або осики. Вважалося, що верхні кінці зрубу найкраще робити з липи: така хата буде доброю, сухою і теплою.

Стелю у зрубних будівлях підтримували переважно один поздовжній і три поперечні сволюки. Їх місцеві назви: поздовжніх — “сволок”, “трам”, “дідів пояс”, “батько”; поперечних — “своловички”, “синочки” тощо. Ці дерев’яні основи у житлових будівлях Полісся важливі в питаннях аналізу локальних різновидностей і загальноспільних зрубних основ народного будівництва. Їх форма, конструкція, з виступаючими по-різному профільованими вінцями, двосхилими дахами, масштабною співмірністю лінійних окреслень, пропорційною схемою проїмів дверей і вікон та символічно-образною системою декорування (плоским, рельєфним різьбленням) розширюють аналіз, огляд житлових будівель як мистецьких витворів поліських будівничих.

Зовнішній вигляд поселень і зрубних будівель у Поліському краї зумовлений природними факторами, споконвічними традиціями. Старожили пояснюють, що можна було будуватись там, де місця на землі добрі, “не осквернені”. Типовим у поліських поселеннях є те, що вулиці тягнуться з півночі на південь. У цьому велика роль належала напрямкам течій річок до Прип’яті — як річкового транспортного торгового шляху. Поліщук прискіпливо вибирав місце для майбутнього помешкання. Він брав до уваги думку людей, їхні поради (чи своєю будівлею розпочинати вулицю, чи продовжувати вже побудований ряд будівель; чи не буде заважати сусідові, хто цей сусід, чи слід селитися на кутках сіл). Хату ніколи не споруджували на вітрових прогтягах, знали, як її “повернути до лісу, чи від озера, чи до озера, щоб вона не мокріла і водою не підходила”. Вірили поліщуки у добрі сили місяця, сонця, лісів.

У районах Українського Полісся намагаються дотримуватися складного багатозмістовного комплексу традиційних звичаїв і обрядів, пов’язаних з будівництвом житлово-господарських споруд. І хоча в середині ХХ ст. відбувалися значні зміни у конструкції житлових та господарських будівель, і зазнавало поширення використання таких будівельних матеріалів, як цегла, шифер, бляха, однак поліщуки все-таки не порушували встановлених давніх звичаїв, пов’язаних із народним будівництвом. До початку третього

тисячоліття саме в районах Українського Полісся збереглися рублені хати, складені з однієї, двох і трьох клітей (однокамерні, двокамерні, трикамерні типи). Дахи переважно двосхилі, рідше — чотирисхилі. Збереглися давні конструкції даху “з накотом”. Будівлю хати зовні не обмазували і не білили, а лише всередині. У давніших хатах стелі у сінях не було, вікон — по три.

Досвід життя людей у лісових масивах позначений у системі садибних забудов. Залежно від чисельності сім’ї, добробуту господаря до складу садиби входила певна кількість будівель: хата, хліви, клуня (гумно, тік), стебка. Традиційно дотримана система будівництва-орієнтування хат вікнами на південь, причілкове розміщення хати до вулиці. У садибі головне — хата, поставлена на передній план, причілка до вулиці. Господарські будівлі, хліви розміщували в глибині двору. Клуни, призначені для зберігання й обмолоту снопів, споруджували подалі від садиби, оберігаючись від пожеж, інколи навіть за селом. Часто на території садиб, обабіч вулиць, ростуть віковічні дуби, липи, — “щоб мед був”. На них розміщені завішені довбані смолові колоди для бджіл. Біля помешкання — калина, яблуні, груші, вишні й квіти, які “мають силу оберігати хати” (м’ята, рум’янок, любисток, шовкова трава, царзілля, туя, марена, безвершник, бабине літо тощо). Квіти садили “для помочі”, “для краси”, “для добра” людей, котрі мешкали в цій хаті. У свідомості жінки-поліщучки викристалізоване глибоке переконання: хата не може бути без посаджених біля неї квітів: “Без них жити не можна та й не годиться”.

Особливо важливими в інтер’єрах поліських поселень були місця, де брали воду, — криниці, колодязі. Природні джерела шанувались, біля них ставили хрести. Джерельну воду освячували, називали “цілющою”, часто “святою”. Типове явище — будівництво біля церков і каплиць криниць, колодязів. Поліщуки бережуть легенди, пам’ять від прадідів про цілющі сили води поліських криниць, озер. Вода залягає неглибоко, відповідно й колодязі були неглибокі: колода й “ощіп” — це коли вода знаходилась на глибині 4—5 м. У місцях, де вона підходила зовсім близько до поверхні ґрунту, робили копанки, що укріплювали зрубом, а воду витягували жердиною з гачком, на якій завішували відро. Місця для колодязя обирали за допомогою різних повір’їв і засобів: клали вербову гілку, хліб і сіль, посудину; дивилися, як роса падає, чи набирається вода. Колодязь копали біля плоту, біля воріт садиби або ж біля вулиць посеред села (чим більше людей бере воду, тим краще). Часто зруб у глибину робили з берези (“береза лікувальна, чиста”). З дуба робили зруби у верхній частині колодязя, куди вода менше досягає (“бо ж дуб темний колір дає, хоч і лікувальний”). Поліщуки дбали, щоби “біля колодязів чиста трава росла, щоб кругом було все до ладу”. Колодязі обгороджували, “аби нечисть не підходила”.

Домінуючу роль у формуванні зовнішнього вигляду поліських садиб мала огорожа — плетена з лози чи зроблена у вигляді частоколу. Для його будови часто заготовляли дуб — суцільні колоди або колоті плахи. Дубовим частоколом обгороджували все обійстя. Старожили розповідали, що їхні діди частокіл робили з горизонтально укладених дубових дощок. На початку ХХ ст.

все частіше будували тин із вертикально розміщених дубових дощок. У різних селах такі огорожі називали: “тин”, “баркан”. З 50-х років ХХ ст. поширились штахетні паркани. Ділянки садиби від лісів, боліт, загородів були перегороджені жердками. Рідше збереглися садиби з лозовими плотами.

У всій огорожі з її функціональною специфікою особлива увага зверталась на вигляд від вулиці, в'їзні ворота та хвіртку. В системі поліських загорож вирізняються вертикальні стовпи (їх називали “ушули”, “овшули”, “ошули”), до яких прикріплені ворота і хвіртки. Ці стовпи виділялися висотою й об'ємом. Для виготовлення використовували лишень дуби. Ушули обробляли, обтесували і ставили так, як росте дерево. Не можна було ставити їх “вверх ногами”. Верхню частину ушул обтесували на чотири канти, а нижню, яку закопували, не обтесували. Завершували ушули здебільшого у вигляді кола, циліндра, куба, поставленого на ребро, або зрізаної піраміди. Часто у верхній частині вирізували або ж накладали хрести з геометричними та ромбоподібними мотивами. Ушули вирізняються в системі загорожі висотою, формою, об'ємністю. Високі й товсті ушули робили заможні господарі, а низькі й тонші — менш заможні. “Полотно” воріт і хвірток виготовляли зі струганих дощок. Верхня частина “полотен” воріт і хвірток закінчувалась прямою лінією або дугою. Робили “полотна” зі зрізаними зверху косими кутами. Старожили поліських сіл розповідають, що прадіди розмальовували ворота і хвіртки у темний колір, а з 50-х років ХХ ст. — найчастіше у зелений, голубий, вишневий кольори. На пофарбованому тлі малювали червоні, білі квіти, зірки, сосонки, деревця, “хто як вмів”. Хвіртки, ворота, всю огорожу прикрашали набитими, вирізаними із тонших дощок орнаментальними мотивами: ромбами, зірками, кругами, сонечками, зубцями. Вони розміщені у фризівому плані, розмальовані кольоровими олійними й емалевими фарбами. Такі загорожі вирізняються у вуличних екстер'єрах кольоровими акцентами, образно узгодженими зі системою декорування житлових будівель двору з квітковими, кущовими засадженнями біля хати (“бо ж хату слід бачити чепурною здалека”).

Найважливіша складова, невіддільна частина поліських поселень, садиб, як уже згадувалося, — це *хата*, “*хоромне*”. У формуванні їх зовнішнього вигляду головна роль належить архітектурно-конструктивним засадам вирішення фасадів поліської хати. Вони поставлені причілками до вулиці. Його конструюванню і прикрашанню приділялась особлива увага. Бо ж причілок — головний засіб вирішення зовнішнього вигляду, художнього образу поліської хати. Причілки у хатах розділені на дві частини. Нижня виділена горизонтально прибитою дошкою, а верхня має горизонтальне членування дощок. У верхній частині причілків (під дахом) вирізували отвори-віконця для світла. Вони розміщені переважно на стикові двох дощок. Форми світлових отворів зроблені у вигляді кругів, ромбів, квадратів, хрестів. На вершині причілка прибивали дощечки-дашки, які прикрашували профільно різьбленими зубчиками, кружечками, півкружечками, ажурно вирізаними кругами або накладними набитими дощаними вирізаними мотивами: хрестами, пташками, ромбами. Важливо, що у системі профільного, плоского, накладного, ажур-

ного різьблення верхньої, нижньої частини причілків були продумані орнаментально-композиційні засади, які створювали єдину гармонійну цілісність, своєрідний рушниковий акцент у декоруванні верхньої, добре оглядової здалека частини хати. У цьому важлива роль належить природним відтінкам деревини, її світловим переливам у різні пори дня, року та погодним умовам. У загальній зовнішній композиційній структурі хати вони зверху, верхніми акцентами увінчували триярусну систему декорування хат: середній ярус — пройми вікон, дверей; нижній — підвалини, призьбові добудови.

Будівельники добре продумували розміщення вікон. У давніх хатах (до початку ХХ ст.) двоє вікон підряд розміщували в стіні головного фасаду; вікно перед піччю називали “передпічне”, ближче до покуття — “покутне”, а одне — на причілковій стіні проти стола покуття, — “причільне”, “застольне”. Вони пропорційно розміщені, верхня лінія — майже на рівні прорізів верхніх дверей. Часто покутне та причільне вікна робили однакових розмірів (43 × 35 см), а передпічне було меншим. Віконні коробки мали свої назви: нижня частина — “підвіконник”, бокові — “лутки”, “ушаки”, а верхня — “верхняк”, “вершняк”. Такими ж термінами називали боковини і верх дверної коробки. Віконні та дверні коробки виготовляли найчастіше з дуба або ж із найякіснішої сосни (“стрижневої”). Рами для вікон у давніших хатах мали видовжену форму (44 × 40 см) і поділялись на чотири квартирки. Були “глухими”, закріплені, не відкривалися. З кінця ХІХ ст. збереглися житлові будівлі з малими віконцями квадратної форми з дерев'яною засувкою на внутрішньому боці, якою вікна зачинялися, “заволокувалися”. Такі вікна називали “заволоками”. З початку ХХ ст. почали робити вікна більші за розмірами.

Функціональне призначення архітектурно-конструктивних деталей житлових будівель поліщуки вирішували так, щоб надавати їм привабливого вигляду. На особливу увагу заслуговують вікна, оббиті дошками-лиштвами, — шальовані. Вікна оббивають рівномірно обтесаними дошками з полисками серцевини (переважно соснових порід) так, щоб їх верхівка нагадувала трикутноподібну форму причілка. Бокові листви внизу завершувались профільновирізьбленими зубцями, трапецієподібними, дзвоникоподібними формами. Горизонтальна нижня листва під вікном у нижньому кінці мала хвилясте, круглясте завершення.

Поступово система декорування набитих дощок навколо вікон зазнала різноманітної варіантності плоского, рельєфного, контррельєфного, профільного, прорізно-ажурного різьблення та розмальовання. У цих техніках декорування зображений різний за змістом, формами, системою композиційного трактування орнамент: геометричний, геометризвано-рослинний, орнітоморфний, зооморфний і антропоморфний. У характері його розміщення передано основне: найголовніші мотиви, символи-знаки “добре дивляться” здалека. Домінуючі мотиви — хрести, сонце, місяць, розеткові ромби — розміщені на верхній причілковій частині вікон, які композиційно, “причолковим зрубом” увінчують вікна. Бокові листви вікон мають по одному-два мотиви, які символізують їх ріст-життя, потяг до верху вікон, до сонця, неба. Дещо спокійніша динаміка мотивів, зображених на нижній горизонтальній листві вікна.

Особливу винахідливість, своєрідне відчуття такту в зображенні складного світу орнаментальних мотивів виявили поліські майстри у системі профілювання трикутних, прямокутних, заокруглених форм надвіконних завершень-причілків. Вирізняються вікна, на верхів'ях яких набиті перпендикулярно дошки, а над ними профільно зображено своєрідні дашки зі спадаючими зубцями. На дошках рельєфно-профільним різьбленням зображені хрести, розетки, коники, деревця або ж пташини обабіч деревець. Використовуються над вікнами і потрійно набиті дощани листви. Кожна з них має відмінні рельєфні й ажурні мотиви, заокруглення. Найпоширенішими у декорванні вікон є зображення складних геометричних, геометризваних мотивів, які окремо вирізані й набиті в певній послідовності на бокових віконних листвах. Це переважно такі мотиви, як розетка, сонечка, бубни, сердечка, ромби, квіти, півники, рибки й інші, часто розмальовані синьою, вишневою, білою, вохристою фарбами.

Наличники так обрамляють вікна, що їх бокові вертикальні орнаментовані дошки продовжують узорне верхів'я вікон та із вирізьбленими рельєфно-виступаючими внизу зубчиками “спадають” обабіч вікон, неначе кінці завішеного над ними рушника. Вигляд вікон нагадує своєрідне відлуння від давнього терему арок, завершених силуетним зображенням христів, кругів, парних, повернутих голівками один до одного птахів, коників, есоподібних мотивів, космологічних знаків та ін. Ця давня символічна змістовність архаїчних орнаментальних мотивів відчутна у колористичній гармонії природних кольорів різних будівельних матеріалів, вохристо-малинових, синіх акцентах, у розмальовці віконних листв, причілкових полотниць поліських хат. Різьблені візерунки: орнаментальні комплекси на наличниках розмальовані так, щоб вони кольорово та рельєфно виділялися, контрастували з тлом деревини. Цікаво, що орнаментальні мотиви (подібно, як у віконних наличниках) розміщували на вертикально набитих дошках на кутах поліських хат: у вертикальному плані найчастіше набиті вирізані мотиви із дощок — розетки, ромби, кружельця, сердечка та ін. Виділяються композиції з мотивами берізок, які у вертикальному ряді розміщені один над одним, часто по три, символізуючи ріст до піддашся. Від нього на кутах хат опущена дошка з ажурно вирізьбленими, рельєфно виступаючими зубцями, неначе опущеними торочками рушника. Дуже часто під піддашсям, із трьох добре оглядових сторін хати, набиті дошки, в яких на кінці нижньої сторони профільно-ажурним, плоским різьбленням зображені в стрічковому плані мотиви зубців, кружечків, що своєрідним візерунковим фризом обрамляють верхню частину всієї хати.

Вхідні двері виділяються, порівняно з вікнами, дещо масивнішою коробкою. На верхній частині найчастіше плоским, різьбленням зображені хрести-розетки.

З 60-х років ХХ ст. зазнало поширення суцільне оббиття стін дильованих хат вузькими смоляними дощечками-плахами у вертикальному плані з узорами-сосонками. Інколи хати в долішній частині оббиті дощечками горизонтально. Такі хати на тлі навколишньої зелені вирізняються вохристом, світло-коричневим фоном, на якому виразно виступають орнаментальні композиції,

виконані плоским, рельєфним, профільним, прорізно-ажурним різьбленням, малюванням, набиттям на дверях, вікнах, причілках, піддашсях, кутах. У зовнішньому вигляді хати основною є триярусна система розміщення декоративних акцентів по горизонталі — на підвалинах; вікнах, дверях; на причілках і піддашсях. У змісті орнаменту та його композиційної будови відчутні світоглядні помисли поліщуків, їхнє розуміння життя, вірування в оберегові сили окремих знаків. Від землі починається зростання, цвітіння. Власне, зображенню цього земного життя і присвячені мотиви в середньому ярусі декору хат. Хрести, сонце, місяць, складні мотиви “священних” птахів, “райських” дерев поліщуки розміщують переважно у верхній частині — “ближче до небес”.

Хата — головна частина традиційно-побутової, матеріальної духовно-мистецької культури поліщуків, яка в історико-еволюційному процесі зазнавала змін стосовно планування. Замість однокамерних почали будувати двокамерні: *погони — під одним дахом хата — господарські будівлі* тощо. Проте впродовж віків дотепер збереглася система її планування: *хата — сіни — стебка*. При вході огляду-аналізу піддається весь непереобладнений раціонально-практичний інтер'єр з головним символом святості хати — покуттям. Вироблена традиційна система меблювання хати, виділений, чітко окреслений її центральний простір. Скрині, пізніше столи, розміщували у кутку біля пристінної лави проти вхідних дверей, що творило покуття. Ця частина хати найосвітленіша, святкова. На покутті — ікона, часто в ряд по вертикалі — по дві-три ікони. Під ними розміщена трикутна поличка-“божник”. Під іконами — свічка або ж лампада. Покуття — своєрідний маленький іконостас, завішений рушниками-“божниками”, завісками.

При вході в хату ліворуч розташована піч, біля неї ослін-лежак і піл — широке своєрідне ліжко без билець, що тягнеться при стіні до глухого кута. Над ним — жердка. Праворуч при вхідних дверях — мисник, пристінна лава, розміщена попід вікнами до покуття.

Організація будь-якого помешкання типова для багатьох районів України. Меблі — своєрідна частина житла — стояли у чітко визначених місцях; ослони, поли, пізніше ліжка — біля печі; лави, мисники обов'язково прикріплювали до стін.

Хата в її об'ємі по горизонтальній поверхні має виділені кути, частини об'єму. Кожен кут замкнений сам по собі й не дає жодного уявлення про рух. Усі меблі підпорядковані прийнятому членуванню прямокутного простору хати. Це підпорядкування виявлене і в прямокутній конструкції меблів та їх розміщенні у прямокутному просторі з чотирма кутами. Площина всіх кутів заповнена згідно з традиційною системою планування обладнання хати.

Усі меблі розміщені на різних рівнях від землі, виступають в об'ємному просторі хати горизонтальними ярусами. Найнижчий — поріг, дитячі стільки, ходулі; нижчий — меблі для сидіння і сання: лави, ослони, піл, а потім ліжко; середній ярус — скриня, стіл, дитяча колыска, підвіконня; вищий — верхня полиця, мисник, жердка; найвищий — полиця під ікони-“божники”,

сволоки з різьбленими хрестами. Вони хоч і не належать до меблів, але в інтер'єрі хати — важливі декоративні акценти. Суворо організована система цих ярусів виглядає як продумана композиція і засвідчує раціональне використання житлової площі. Меблі, прикріплені до стіни (полиці, мисники, жердки), вилискують світлом і тінню, прямими силуетними лініями. Піч — у масивній, дещо заокругленій формі з виступами та вгинами.

Форми меблів, визначені характером побуту, виконують важливу роль в архітектурно-художньому оформленні приміщення. Зв'язок меблів з архітектурою хати виявлений у габаритах-формах і характері декору. Основний акцент на цьому зв'язку — прямокутна конструкція всіх меблів: її основу становить одна вихідна форма — прямокутна площина-дошка. Горизонтально прикріплена, вона виконує ту чи іншу функцію залежно від рівня підняття над землею, розмірів, розміщення та характеру прикріплення.

Серед меблів середнього ярусу вирізняються *ослони* — біля печі, а впритул розміщений піл. Найчастіше на двох підставових ніжках набиті дошки. Піл за формою — прямокутна широка лава. На ньому можна спати як поздовж, так і впоперек. На зміну полу стали робити широкі ліжка поздовжньої форми, що складались з поздовжніх (30—200 см) і поперечних високих билець — побічниць (109—98 см) з чотирма ніжками. Бильця за конструкцією поділяються на суцільнодошані та фільончасті. Фільонки часто вирізували з інших порід дерева, ніж рами билець. Верхня частина поперечних побічниць часто завершена профілюванням. Майстри викінчували їх у таких формах, які відповідали формам нової конструкції лав (рідше — крісел). Це надавало єдиного характеру всьому умеблюванню хати. Фактура дерева різних порід, профілі та виступи на побічницях, накладання і розмальовування фільонки створюють важливі художні акценти конструкції ліжок.

Основними меблями поліської хати були пристінні застільні лави, що призначались для сидіння, відпочинку і сну, або праці — шитва, прядіння ниток, чесання вовни і волокон льону, конопель.

Привіконні та застільні лави, ослони і стільчики робили зі соснових дощок, добре вистругували, загладжували. Ці дошки становлять основу меблів, до якої прикріплювали ніжки-підставки. Найдавніші підставки — колодки стовбурів дерев, пізніше їх замінили дошані ніжки. З середини XIX ст. опорні ніжки лав почали профілювати, що значно полегшувало конструкцію, загальну композицію ослонів, лав, стільців і вплинуло на поліпшення їх художньої якості. У подальшому процесі виготовляли ніжки для лав і стільців відповідної висоти, ширини і профілювання — чотиригранне та кругле. З 20—30-х років XX ст. привіконні й застільні лави почали робити з опорами для спинки (опліччя) відповідно до довжини сидіння перекладку. Конструкція запліччя рамочна. Верхня — профільована в заокруглені, має хвилясті виступи, інколи декорована плоскорізьбленими орнаментальними мотивами: розетками, ромбами, хвилястими галузками, “деревами життя” тощо. У конструюванні лав зі заплічками відчутний вплив місцевих традицій, а в характері профілювання верхніх перекладин і балясин — далекий відгомін слідів бароко.

Лави в Поліському краї тривалий час слугували місцем для сну. Навіть наприкінці XIX ст. ліжка були не в кожній хаті багатих жителів. Очевидно, це й зумовило поширення виготовлення лав, які під впливом міських диванів набували нової форми (своєрідна лава — “ліжко-скриня”). Сидінням на лаві слугує віко, яке прикриває неглибоку прямокутну скриню ящикової конструкції, що при потребі була глибшою та плоскішою. Окремі частини, зокрема підлокітники й заплічки у верхній частині, були заокруглені або ж хвилясті. Поліські майстри особливу увагу звертали на оформлення, обробку профілів на верхніх перекладень запліччя, які часто виготовляли у вигляді фільончастої спинки. Кожен майстер вводив свої елементи у профілювання спинок, у їх розміри, що зумовлювало численну варіантність виготовлення, здавалося б, типових, традиційних виробів — лав, ослонів, усіх меблів, які належать до середнього ярусу меблювання простору поліської хати. Саме в ньому особливе значення мають скрині. До середини XX ст. їм відводили постійне центральне місце в хаті. У цих скринях зберігали новий одяг, тканини, документи, родинні коштовності та ін. Вони були своєрідними супутницями дівочої та жіночої долі. Кожна дівчина мріяла мати скриню якнайгарнішу, заповнену добротними речами. Батьки, матері, бабусі й дідусі “справляли” дочці, внучці віно — придане “на щастя”, “на долю”, для них ткали найкращі тканини, шили одяг, вишивали хустки, рушники, настольники, сорочки. Купували за змогою найдорожчі тканини фабричного виготовлення. Скриня була своєрідним символом родинного щастя: не лише місцем своєрідного зберігання родинного добра, а й тим оригінальним твором народного мистецтва, що засвідчує талант поліських майстрів — столярів, різьбярів та ін. Скриня стала основою, на котрій розвинувся своєрідний декоративний розпис, виділивши тим самим її з-поміж інших меблів як мистецьке явище у всезагальній традиційній культурі Українського Полісся.

Скрині — унікальні пам'ятки столярного мистецтва. Вони різні за формами, розмірами: з похилим або плоским віком; на колесах або фігурних профільних підніжках; прямої, прямокутноподібної форми або розширені від дна до віка. За характером прикрашення зовнішніх сторін скрині виділяються в окремі групи:

- скрині, їх віко, бокові стінки — природного кольору деревини;
- скрині, суцільно помальовані в один колір, — вишневий, зелений, голубий;
- скрині, розмальовані розетково-квітковим, вазонним орнаментом;
- скрині з плоскорізьбленим орнаментом;
- скрині з набитими, вирізаними з дощок ромбами, кругами, розетками;
- скрині оковані.

У Чорнобильському районі, як і в сусідніх, у скринях найчастіше суцільно оковані віко, передня та вужчі бокові стінки. На них набиті металеві смужки (прямі або зі зубцями) завширшки до 5 см із викарбуваними мотивами (ромбами, сонечками, зубцями). Смужки набиті рядами або ромбоподібно-сітчасто.

Поширені скрині, декоровані різьбленням, набиттям вирізаних ромбів, розеток з інших порід дерева, розмальовані й окуті, з балясоподібними при кутах завершеннями. Ці скрині засвідчують майстерність поліських столярів, токарів, ковалів, їхнє уміння прикрашувати скрині профільним, плоским різьбленням, розписом.

Поліські дерев'яні вироби — розмаїтий реальний світ предметів, вишуканих за формами, добротних за матеріалами, техніками виконання. Це довбані вироби — бодні, ступи, коряки, вулики-колоди, сільнички; столярні меблі — ослони, лави, ліжка-поли, столи, стільнички, мисники, полички; посуд — миски, ложки, черпаки; відра, діжі пікні, жлукти, маслобійки, діжки-сипанки тощо. Цікаві традиційні форми та пластичне завершення довбано-різьбленого посуду: коряки, сільнички з профільними ручками, держакі. Збереглися у поліських селах майстерно виготовлені роботи з дерева — дитячі забавки: возики, свищики, тарахкальця, коники, ковалики, тарабани, скриньки (с. Залишани); музичні інструменти (с. Радинка). Кожен дерев'яний виріб — це зразкова праця поліських майстрів, продумане до найтонших нюансів створення зручних для користування, вишуканих за формами та лагідною кольоровою гамою природних полисків деревини і ліній-рисочок текстурних волокон розмаїтих предметів. Так, на столярних виробках (пікних діжах, бочках, барильцях) зовнішні площини витесаних, припасованих одна до одної вертикальних клепок оперезані подвійними вузькими ліщиновими або дубовими, металевими обручами при дні та при вінцях. Вони виконують не лише практично-скріплювальну, а й декоративну функцію. Рельєфні виступи, оригінальні переплетення “в захват” створюють важливі акценти у формотворенні, зовнішньому вигляді виробів, відтінковому зіставленні різних порід дерев. Деревообробники, теслі, токарі зберегли давні традиції, досвід праці дідів і батьків. Ці мудрі методи та засоби формотворення, плоского тригранно-виїмчастого різьблення особливо відчутні у створенні духовно-мистецької образності церковних виносних, намогильних, придорожніх хрестів. Висота намогильних хрестів — до 4 м, придорожніх — до 12 м. Хрести семиконечні. Завершення рамен хрестів — у формі кругів, розет, виділених рельєфними нарізами геометричних форм. Над хрестами часто прикріплені дашки.

Майстри вирізували оригінальні узорні композиції з рядами птахів, передані в динамічному русі сонечок, коників на різних дерев'яних виробках: Бронислав Висоцький (с. Людвинівка), Костянтин Таназюк і Віктор Сюрха (с. Лучанки), Дмитро Титарчук та Михайло Барановський (с. Гошів), Володимир Шльонський, Михайло Кравченко (с. Залісся), Мойсей Левковський, Микола Барановський (с. Павлюківка), Володимир Течинок (с. Гладковичі), Григорій Миколайчик і Володимир Ярченко (с. Раківщина) та ін.

Високомистецькі різьблені вироби, мальовані візерункові вікна, двері, колони зберігаються у церкві св. Михайла с. Болотниця. Їх автор — Іван Стецюк.

Вагомий внесок зробили поліські майстри-деревообробники у художнє оформлення інтер'єрів і екстер'єрів церков, громадських житлових будівель, хат. Розмальовані, різьблені карнизи виготовляє Василь Руденко (с. Мотійки).

Працювали і працюють дотепер у невиселених селах цілі родини над виготовленням різьблених, мальованих виробів (діди, сини і внуки). Так, Іван Пінчук (с. Мотійки) виготовляє візерункові рамки, наличники, його син В'ячеслав досконало володіє такими техніками різьблення, як контурне, рельєфне, ажурне, тригранно-виїмчасте. Часто розмальовує вироби, випалює розмаїті геометричні, геометризвано-рослинні мотиви. Він робить узорні карнизи з осики, шафи — із сосни, ліжка, дивани, крісла — з дуба. Має токарний верстат. Виготовляє меблі з м'якою оббивкою. Мріє в селі організувати приватне підприємство з наборів для спалень, кухонь, гостинних кімнат.

Типові меблі на всю округу з діда-прадіда виготовляє родина різьбярів Маслюченків — батько Семен, його син Іван та внуки Микола і Володимир (с. Мар'янівка). У музейних збірках міста Іванків, сіл Мар'янівка, Обуховичі, Луговики зберігаються експонати (рублі, кужілки, прикрашені плоским і виїмчастим різьбленням, видовбуванням — “у зубчики”, “в стрічки”).

Численні багатофігурні композиції, підсвічники, барильця, посуд, шка-тулки можна побачити у хаті-музеї відомого майстра плоского, рельєфного, об'ємного різьблення Василя Вітовського (с. Грезля). Понад 20 років тому він задумав виготовляти полички, рамки, корячки, а потім став займатися фігурним, об'ємним різьбленням. Розробив цікаві багатофігурні композиції зі зображенням оленів, зайчиків. У хаті автора — понад 100 виробів. У 1988 р. роботи майстра експонувались на Третій республіканській виставці мистецтва України в м. Києві. Майстер був нагороджений золотою медаллю.

Унікальні поліські бондарні вироби, декоровані плоским різьбленням і випалюванням. Майстри-бондарі працювали майже у кожному селі Чорнобильщини, зберігаючи традиції бондарського ремесла. Відомий майстер бондарства Микола Кононенко родом із с. Леонівка, відомого в Україні осередку бондарства, добре знає секрети творчої праці бондарів батьків, дідів, їх науку. “Щорічно в свято на Другу Пречисту, — розповідав він, — у місті Києві відбувався ярмарок три-чотири дні, до нього готувались. Я зробив діжечки на два відра і поїхав з батьком та іншими бондарями села до Києва. Продав уперше в житті свою роботу. Бондарі нашого села дивились на мене, думали-гадали, куди ж я подіну вперше зароблені гроші. Я підійшов до батька і віддав йому всі гроші. Батько на обід для всіх односельчан-бондарів купив гостину і сказав: “Люди добрі, оце мій син заробив уже за свою роботу гроші!” А майстри сказали: “Оце вже ти, синку, добре зробив, що навчився бондарського ремесла у свого батька, це школа наша прадідівська”. Це навчання і батьківську науку Микола Кононенко продовжував усе життя своєю творчою працею.

Своєрідну винахідливість виявили бондарі в декоруванні бочок “боднів” випалюванням, плоским, виїмчастим різьбленням. Тут графічно окреслені геометричні мотиви, продумане розміщення на опуклих площинах. Логічна назва прикрашених виробів випалюванням — “мережання”. Майже в кожному селі Чорнобильщини збереглися дерев'яні вироби, зокрема бодні (скрині на одяг), запліччя саней, возів, сволоки, полички, часто декоровані як плоским профільним різьбленням, так і випалюванням. Наприклад, с. Теремці

прославились майстрами-будівельниками, столярами, токарями, різьбярами. Саме тут працював талановитий майстер Георгій Лавринович, що мережив ярма на воли. Він розробив цікаві композиції зображень випалюванням на ярмах сонечок, розеток, квітів, галузок. Про нього люди звідусіль відгукувались як про людину різнобічного таланту. Чому поліщуки так майстерно мережили ярма, прикрашали їх плоским, тригранно-виїмчастим різьбленням, випалюванням зі зображуваними мотивами сонечок, ромбів, зубців? На це запитання відповідали: “Щоб краще нам працювалось”.

Проаналізовані збережені матеріали ще раз засвідчують вагомих творчий доробок поліських майстрів у галузі художнього деревообробництва, столярства, бондарства, токарства, меблярства, плоского, рельєфного, ажурного, об’ємного, профільного різьблення, випалювання.

Запитання для самоконтролю

1. Що зумовило специфіку творчої праці поліщуків у галузі деревообробництва?
2. У чому виявляється традиційність будівельної обрядовості Українського Полісся?
3. Які породи дерев особливо шанували поліські майстри?
4. Розкажіть про формування зовнішнього вигляду поліських садиб.
5. У який спосіб будівельники-фахівці творили інтер’єр поліського помешкання?
6. Назвіть види поліських дерев’яних виробів.

3.5. Плетені вироби

Плетіння — метод ручного виготовлення стін каркасних будівель, загорож житлових садиб, кошар (загонів) для домашньої худоби, снастей для мисливства, рибальства (вершів, саків, топтух, клумней), колисок, кошків, корзин із еластичних природних матеріалів. Це — прапраслов’янське явище матеріально-духовної культури жителів Поліського краю. Дослідники, археологи подають відомості про плетені вироби у поліському терені з часів XII—IV тис. до н. е., підтверджують розвиток у краї мисливського та рибальського промислу в період мезоліту. Для цих видів занять виплітали сітки з лика і кропиви [45, с. 107].

У глибині тисячоліть неолітичної епохи, як засвідчують дані археології, на Поліссі побутували стовпові будинки з плетеними з лози й очерету стінами. Зібрані матеріали дають змогу стверджувати про масове поширення виготовлення різнофункціональних виробів із природних матеріалів від часів давнього кам’яного віку дотепер.

Минали віки. На території Полісся поетапно відбувалися зміни в матеріальному, духовно-мистецькому житті людей, їхній господарській, виробничій діяльності. Збагачувались знання про природу рідної землі, розуміння-пізнання життєдайних сил лісово-рослинного, озерно-річкового середовища. Під час багаторічних експедиційних досліджень зафіксовані пояснення старожилів, що до лісу треба іти з добрими думками, молитися, пам’ятати заповіді батьків-дідів: “лишого в дім не нести”, а лише те, що має добрі сили. Власне, традиційні народні критерії містяться в основі вибору для праці необхідних матеріалів, про що вже згадувалося. З особливою увагою, вірою в оберегові сили, як у святість, з молитвою вибирали лікувальні трави, квіти для посвяти на Спаса і св. Маковея, соломі для снопів-дідухів на Різдво, лозу для плетіння корзин на посвячення пасок, колисок для немовлят... У всьому відчутні позначення давніх вірувань поліщуків, їхній досвід праці: щоб панували лад, гармонія у житті людини та природи, шанування довкілля, вивчення структурної будови рослинного світу, ставлення до нього як до живого цілісного організму, необхідного для життя людини.

Для плетіння поліщуки споконвіків використовували різновидні матеріали: лозу, кору липи, дуба, верби, берести, берези, корені ялини, сосни, лика з в’яза, дуба, липи, дранки-стрічки із сосни, соломі, очерет, шувар. Досвід вибору в лісах, чагарниках, болотистих заростях, піщаних дюймах добротних матеріалів, технологічних засобів їх підготовки (обрізування, висушування, намочування, витягання) для плетіння, передавали з покоління в покоління.

Найпридатніший матеріал для плетіння — лоза. У районах Полісся існує понад 100 видів вербових порід. Поліщуки вмюють вибирати лозу білу і червону, міцну, зручну в роботі, що годиться для створення і великих, і малих форм. Бралось до уваги призначення виробів, для яких заготовляли лозу цілу, круглясту, розділену, з корою чи окорованою. Заготовляли сировину для

плетіння у визначені народним календарем терміни: переважно весною — у квітні, восени — в жовтні, листопаді. Зрізували здебільшого одно- або дворічні пагони вербових прутів. Вербові пагінці з корою мають природний жовтавий, зеленавий, червонястий колір. Зберігали їх на відкритому повітрі. Кору з лози знімали вручну. Вербові прутки, залежно від призначення виробів розколювали з ширшої торцевої частини на дві, три або й чотири стрічки. Висушені прутки перед роботою зволожували, від чого вони набували гнучкості, еластичності, зручності для різних технік плетіння.

Найдавніша і масово поширена техніка — просте лозове переплетення. Воно полягає у тому, що окремі прутки влітають через стояки у вигляді безперервної стрічки. Один ряд прутків послідовно розміщується над іншим. Варіант цієї техніки — плетіння кількома прутками, плетіння рядами.

Поширена техніка — плетіння “в косичку”, “в косу”. “Косички” виплітають з трьох, чотирьох і п’яти пар прутків. Це ефективно-орнаментальна техніка плетіння з ажурними, рельєфними акцентами.

До найдавніших технік плетіння належить *хрестикова*. Плетіння проводиться перпендикулярним і горизонтальним переплетенням прутків-стрічок. Ця техніка аналогічна техніці простого полотняного переплетення — виготовлення полотна із ниток на ткацькому верстаті.

Беззаперечне ствердження дослідників, що плетіння з рослинних матеріалів передувало появі ткацтва з ниток льону і конопель.

Поширена техніка плетіння мотузкою-шнуром, при якій прутки переплітаються між собою і нитки неначе зсуваються, а стояки щільно обкручують.

Виділяється декоративними акцентами техніка ажурного плетіння. Вона полягає не лише в поєднанні простого та складного плетіння, а й у виділенні проглядових орнаментальних мотивів із рельєфними виступами.

На особливу увагу заслуговує аналіз художньо-образного вирішення загороджених садиб-вулиць, цілісний вигляд поліських сіл. При різних техніках лозового плетіння майстри горизонтально перетягали лозину через гілки основи — “ребра”, “коли”, послідовно обгинаючи їх: одну — з нижньої, а іншу — з верхньої, тобто з лицьової і зворотньої сторони. Повторні ряди змінювали нижнє переплетіння з верхнім, а верхнє — з нижнім. Унаслідок цього створювалося міцне переплетіння з цікавою фактурою виступаючих горизонтальних дуг, розміщених у чіткому ритмічному порядку. Вправність майстра полягала в рівномірному згині лозини та її натяганні або вільному попусканні з урахуванням того, щоб однаковими були виступаючі вигини дуг-“обручів”. Так виготовляли пліт — плоский або рельєфніший — з об’ємно виступаючими дугами. Важливо, що в цих плотах використано різні варіанти рельєфності, об’ємності, їх наскрізної проглядовості. Виплетені з лози плоти водночас із практичною функцією по-художньому творять простір житлових, господарських забудов, садів, квітників, городів. Вони органічно вписуються у цей простір, організовують його і виразно виявляють свої естетичні якості: фактуру природного матеріалу, майстерність технічного виконання. Їх художньому сприйняттю допомагає влітку гармонія кольорових відтінків лози,

ліщини зі зеленню садиб, трав, квітів: переливи сонячного або місячного світла, тіньове звучання. Взимку оригінальну вагомість у відчутті об’ємних рельєфів творять снігові покриви. Техніка плетіння сприяє посиленню ритмічності в горизонтальному чи вертикальному напрямках.

Усі техніки плетіння з лози містять основу, яка стосується не лише технічної сторони плетіння, а й має важливе значення у процесі художнього вирішення виробів. Природно, що товстіші лозини не тільки сприяли міцності виробів, а й надавали більшій рельєфності їх поверхні, спричинялися до об’ємності форм і пластичності ліній.

Виділяються техніки плетіння конусоподібних корзин, які називають “кошелями”, “кошами”. Їх плели з гілок різної породи лози. Окремі прутки лози називали “дубцями”. На ребра підбирали грубшу лозу, а на переплетення тоншу. Стежили, щоб гілки не мали вузлів-відростів, а поверхня кори була гладенька, рівна, яку за бажанням обдирали або залишали гілки з крою. Від формування дна грубшими, перехресно складеними гілками починали “втягувати” вертикально до вінця бокові стінки. Ребра — грубші вертикальні гілки — переплітали горизонтальними тоншими стрічками до вінця. При вінцях реброві гілки переплітали кісноподібно або ж дугастими виступами, формуючи завершення верхнього овалоподібного обрамлення корзини. З додатково підібраних гілок шнуровим переплетенням робили дугасту ручку.

Конусоподібна форма кошів — найпоширеніша. Вона пропорційна, зручна. Її варіантність полягає у розмірах і в окремих деталях формування дна та вінця. Від того, як руки майстра вигинали ребра основи, формуючи поступове розширення бокових стінок від дна до вінця, залежав вигляд кошів. Співвідношення висоти і ширини сприяє виділенню присадкуватих об’ємів. Сприйняття об’ємів кошів, величина, місткість, пропорційність розмірів пов’язані з їх фактурою, технікою переплетення вербових лозин. При аналізі музейних приватних збірок цікаво простежується зорове сприйняття форм кошів. Наприклад, якщо в ряд поставлені однакові за розмірами коші; одні, виплетені технікою простого переплетення, інші — дугастою, тим паче неоднаковими за товщиною лозинами, — вони сприймаються як різні величини. Пропорційність форм кошелів пов’язана з ритмом чергування густоти розміщення горизонтально переплетених лозин.

З давніх-давен поліщуки володіють багатючими знаннями стосовно оцінки фізично-еластичних цінностей різних порід лози, вмінням-досвідом передбачати практичну доцільність заготовлення лозових гілок для плетіння стін, житлових будівель, господарських загорож, корзин. Наприклад, під час роботи історико-етнографічних експедицій 1994—2008 рр. у районі Полісся Київщини, Житомирщини, Рівненщини зафіксовані рідкісні пам’ятки: однакомерні “плетені” хатини, стіни яких виготовлені з лозових гілок на каркасній основі. Найпридатніша для плетіння різними техніками лоза-“малахіта”, шеляга. Майстри стежили за її ростом, зрізували гнучкі лозини, з неї виплітали побутові вироби і поширене до 1920 р. поліщукське взуття — постолі.

Повсюдно у селах, хуторах і містечках Полісся масово використовували для плетіння лико з липи, дуба, в'яза та ін. Лико “надирали” весною, коли рух соків давав змогу легше відділити луб від деревини. Спочатку робили надрізи ножем на деревах, з допомогою гострих різаків, часто “зубами” при-тягали, витягуючи стрічки завширшки до 3 см, і скручували — “намотували” у круги, неначе мотки ниток-шнурів “верчі”. Їх сушили майже все літо, а взимку “верчі” змочували водою, що пом'якшувало їх структуру і починали виплітати личаки, кошики для перенесення важких місткостей — “вереньки”, корзини. Із лика, достатньо міцного матеріалу, звивали мотузки, а найчастіше його використовували для виготовлення личаків. Поліщуки надавали перевагу “здоровому” виду взуття, пояснюючи, що це “споконвічне взуття наших предків на зиму і на літо” [19, с. 324; 42, с. 17].

У поліських селах майже всі чоловіки, а часто й жінки вміли моделювати форму різних за розмірами личаків для дітей, жінок, чоловіків, формуючи підошву і береги з виступаючими петлями-“вухками”. Залежно від якості, тонкості, міцності лика виплітали личаки з багатьма виступаючими вухками. Цінувались личаки-“сорокавушки”, в яких рівненько, немов би вінцем обрамлялось верхнє завершення сорокама вухками. У вухка заволікали шнури (волоки), зсукані з лляних або конопляних ниток. На зиму ноги обмотували м'якою травою — волосінню (як кажуть поліщуки, лікувальною, що береже ноги і від холоду, і від вологи та жару). Поверх трави ноги обмотували онучами з лляного полотна і перев'язували-обв'язували мотузками (сітчасто, в хрестики) вище п'ят аж до колін.

Особливий попит мають соснові породи дерев. Однак треба добре знати, які саме придатні для використання. Заготовляють дерть — тонкі дерев'яні стрічки-“лиштви”, завширшки до 10 см. Із них виплітають корзини-коробки. Вони оригінальні за формою: прямокутноподібні, з плоским дном. До верхівок (вінця) двох вужчих протилежних боків стінок прикріплені широкі, густоплетені, зсукані пояси-ремені, лямки. Носять коробки на спині з перекинутими “ременами” на погруддя і передпліччя. Вони типові лише для Полісся, у них збирають ягоди, гриби, картоплю та ін. Зручні у користуванні, “добрі”, “здорові” для зберігання ягід, городини та й для ношення.

Техніка плетіння корзин-коробок — перехресне переплетення стрічок. Декоративний ефект — вишуканість, пластичність форм і полиск, переливання природних відтінків заготовлених дерев'яних стрічок.

Майстерно виготовляли різні посудини, скриньки, кошички, корзини-козуби з берести — верхнього шару берези. Її знімають у травні-червні, сушать і зберігають на горищах. Перед плетінням розмочують. Із знятої кори верхній білястий шар очищують до появи охристого кольору. Береста легко вигинається без додаткової обробки. Вона міцна, еластична, з природними, сріблясто-охристими кольоровими орнаментальними мотивами (цяточки, стрічки, рисочки). Не пропускає вологи, має фітонцидні властивості. У давні часи поліщуки виготовляли посуд для зберігання молока, сметани, сиру. Фактологічні матеріали XIX — початку XX ст. засвідчують, що з берести масово

робили високі посудини циліндричної форми, а прямокутної форми — скриньки для цукру, солі. Популярні у поліських районах берестові “кошолочки” і “кружечки”. З 20-х років XX ст. поширилося виготовлення з берести виробів сувенірного призначення.

Поширеним було плетіння з коріння сосни, ялини. Заготовляли корені в другій половині літа на піщаних місцях, там, де вони легко виходять на поверхню землі. Часто діти-пастухи витягували з-під піщаних шарів довгі кореневі прутики, міцні, просякнуті смолою, що не гниють і придатні до тривалого зберігання. З них виготовляли різні коші, корзини, меблевi вироби та ін. Прутики з піщаних, соснових кущів міцні та “здорові” для ношення, зберігання.

Рідше використовували рогозу, багаторічні озерно-річкові рослини. Кошички, сумки, поплавки із рогози — еластичні, м'які, легкі, зручні та надійні для користування.

Великим попитом у всіх поліських районах користувалась солома. Її цінували, бо ж нелегко у болотистих піщаних землях сіяти, рости жито, пшеницю. Найкращі технологічні й фактурні якості має солома жита, яку зжинали тоді, коли наливалось зерно. Така солома міцна. Після висушення на сонці стеблини жита набувають золотистого кольору та поліску. Зі заготовленої соломи виплітали бочки, скрині-кухри, капелюхи, снопи-дідухи, мати (килимки) на вікна для утеплення, пояси для дверей на зимовий період та ін.

Масово плели зі соломи бочки конусної форми з плоским дном. У них пучки соломи, що складаються рівними горизонтальними обручками, переплетені у вертикальному плані ликовими вузькими стрічками або ж конопляними шнурами. Для плетіння солом'яних бочок, “килимів”, потрібно було враховувати такий факт, як міцність виробів, можливість їх утеплювати та краще зберігати. Їх виплітали по-різному. Найчастіше основа снувалася подвійними лозовими гілками або ж ликовими пасочками, вони перехресувались і потім загинались, відповідно формуючи дно і піднімаючи вгору. Підготовлені пучки-“валки” соломи діаметром до 5 см клали між ликовими стрічками і ними перев'язували: верхню стрічку тягнули вниз, а нижню — догори. Над цим валком уряд горизонтально клали другий. При цьому перев'язуванні напрямок ликових стрічок змінювався. Важливим у процесі плетіння було однакове за товщиною набирання валків соломи і рівне їх укладання один над одним. Бочки зі соломи легкі, міцні, добре провітрюються. Це сприяє кращому зберіганню продуктів, одягу.

Щоб виготовити високомистецькі вироби, — рами для ікон, вінки, святкові прикраси, об'ємні скульптури, дитячі забавки, — майстри також використовують соломку.

Капелюхи, сумочки, шкатулки плели зі стеблин соломи переважно такими техніками, як “у кіску”, “в зубці”, “шнуром”. Виплетені стрічки зшивали, відповідно формуючи прямокутні чи круглі форми виробів. Наприклад, стрічки для капелюхів починали зшивати з дна, робили коло і переходили легкими лініями згину до формування капелюха. Плетені стрічки виконували важливу

роль у формотворенні, структурі (полотен), їх світло-тіньовому звучанні, оскільки зубчасті стрічки у полотнах виступали зубцями, а кіскові — рельєфними дугами. Таким виробам притаманна гармонійна єдність, вони вирізняються кольором і текстурою матеріалу. Солому інколи вибілювали перед плетінням на росі та сонці, змочували теплим розчином — “лугом”, щоб її розм’якшити і сприяти кращому фарбуванню. Кольорові стеблини соломи використовували для плетіння орнаментальних смуг у кошачках, скриньках та ін.

Жителі Поліського краю вміли працювати з різними матеріалами для плетіння і використовували їх художні можливості. Вироби з лози, лика, соломи різносанітні за формами, прийомами декорування і колоритом.

Беручи за основу функціональне призначення плетених виробів, можна виділити такі поширені види плетіння:

- архітектурне (плетіння стін, живих і господарських будівель, фронтонів, загорож);
- промислове (рибальські снасті, плетені шнури, сіті для мисливства);
- інвентарно-транспортне (“колупашки”, корзини, коробки);
- домашні вироби (посудини для зберігання продуктів, куфри);
- меблеве (столики, крісла, дитячі ліжка, колиски);
- забавки (пташини, тарахкальця);
- ритуально-святкове (вінки, обжинкові снопи, ялинкові прикраси);
- декоративні та сувенірні вироби.

Як засвідчують порівняння плетених виробів початку XIX—XX ст., окремі форми плетених виробів повторювалися, хоч і не були тотожні. Майстер сам відповідно до свого бачення створював цілісний світ плетених виробів для власного життя. Цим і пояснюється, що плетені бочки, кошелі, личаки неповторні у кожного майстра. Побутова доцільність зумовлювала появу тих чи інших форм. Виплекані практичною зручністю, вони з покоління в покоління шліфувались, досягаючи високої досконалості.

Наприкінці XIX ст. поліське плетіння зазнало активніших процесів розвитку. Цьому сприяло поживлення торговельних відносин, взаємообмін досвідом, навчання-вдосконалення технічно-технологічних методів виготовлення плетених виробів. У цьому сенсі важливе значення мала закупівля експонатів до музеїв, експонування їх на виставках. Багатство різноманітної природної сировини, зручної для плетіння, розширювало асортимент виробів, на які існував попит у містах і селах України.

У другій половині XIX ст. на Чернігівщині почали організовуватися земські майстерні, навчальні школи з плетіння. Загальновідомий кошикарський промисел у Чернігівському, Остерському та Радомисльському повітах. Наприклад, у 22 селах Остерського повіту плетінням займалися 4519 кустарів [28, с. 82].

На початку XX ст., окрім виготовлення плетених виробів у домашніх умовах, створювалися організовані промисли на Чернігівщині, Житомирщині,

Овруччині та ін. У 30-х роках XX ст. у районах Київського Полісся виділялися села, де працювали артілі або ж майстерні, в яких виплітали вироби на замовлення лісгоспзагів, заготівельних контор. Кожне село мало своїх найкращих майстрів, котрі навчали цьому ремеслу. Як найкращого “майстра, корзинщика” згадують старожили Івана Пугача (1922 р. н.) зі с. Опачичі Чорнобильського району. Він 1937 р. почав працювати у цеху лозоплетіння, підпорядкованому артілі лозоплетіння м. Чорнобиля. У с. Опачичі виготовляли вироби лише з окорованої білої лози, дотримувались традицій прадідів. Попитом користувались кошелі, корзини, верейки. Був чітко розрахований об’єм виробів (наприклад, на 10 або ж 32 кг). У цеху лозоплетіння працювали 24 майстри і 18 надомників. Особливе визнання отримали майстри Архип Пугач, Петро Авраменко, Яків Євтушенко, Олексій Рудніченко, Парасковія Гавриленко та ін. Досконала вправність технічного плетіння, метод моделювання виробів, наявність якісної “красної” лозини спричинилися до популярності цього осередку лозоплетіння. Старші майстри передавали досвід молоді. Наприклад, ученицею Івана Пугача була Катерина Погрібна (1963 р. н.), донька відомої вишивальниці села Парасковії Євтушенко (1923 р. н.). До речі, Катерина навчилась у мами вишивати, ткати, до аварії на ЧАС працювала вишивальницею у Чорнобильському філіалі Виробничо-художнього об’єднання імені Т. Шевченка (м. Київ).

Цех плетіння Чорнобильської артілі існував з 1935 р. у с. Оташів. Під час експедиційних досліджень була отримана інформація від провідного майстра плетіння цього села Якова Голубенка (1929 р. н.). Він підтвердив зібрані відомості про те, що село славилось сумлінними, “ловкими лозопльотами”. Працювали майстри у трьох сільських хатах. Виплетені вироби — верейки, кошелі — відвозили у м. Чорнобиль і здавали директору артілі.

Спеціалізована артіль плетіння верейок із лози-шеляги була організована у с. Рудня Толокунська (1938 р.). У болотистих заростях поблизу села виростили лозові чагарники шеляги. Міцні лозини були необхідні для виплетення містких корзин, щоб було зручно переносити вантаж. Якісна сировина забезпечувала розвиток лозового плетеного промислу — верейок. Їх відвозили для організованого продажу в м. Київ. Усе село (понад 100 дворів) займалося плетінням. Крайні майстри — Марія Друк, Марія Корнієвська, Марія Даниленко та ін.

До кращих майстрів плетіння с. Ладичичі Чорнобильського району належав Михайло Пилипенко (1930 р. н.). Він працював у сільському кооперативі лозоплетіння, мав досвід заготовлення лозових прутиків заввишки до 16 см, уміло добирав гілки-“дубці” для ребер-“стойки”, послідовно обплітав їх лозою, витягуючи стінки до задуманої висоти. Зверху загинав дубці, виплітав вінця та вушка. Для корзин обплітали одну дугасту ручку. Конусоподібні форми корзин виготовляли з двома невисокими вушками, прикріпленими з двох протилежних по діагоналі сторін вінцями. Такі двовушні корзини називали “верейки”. Корзини прямокутної форми, виплетені з дерті, називали “коробки”.

Виготовляли в кооперативі маленькі кошелі, кошечки-бутрики — корзини з червоних і жовтих гілок лози на скляні бутлі. На декоративний ефект плетених виробів впливав колір заготовлених гілок із верби та шеляги: із лози — гілки жовтаво-зеленого кольору, а з шеляги — червоного. Всі плетені вироби мешканці села здавали у заготконтору.

Кращі майстри плетіння с. Ладичичі — Іван Діхтяр та Іван Новохатний.

Від лозових матеріалів залежало збагачення асортименту плетених виробів. Так, у с. Сухолуччя Чорнобильського району майстри заготовляли прутки з лози “молош”, чорної, червоної лози — шеляги. Пояснювали, що місцеві люди добре розуміли відмінності різних порід. Наприклад, лоза “молош” — біла, м’яка, росте на лугових місцях, чорна — в лісах, а шелега — на полях. Ці різновидності лози давали змогу виплітати складніші форми виробів: меблеві крісла, столи, дитячі ліжечка; корзини різні за формами; розложисті поставники, підставки для квітів.

1930 р. у селі була організована артіль “Придніпряньська”, згодом — фабрика лозоплетіння, а з 1961 р. — меблева фабрика. Вона функціонувала до 1970 р. На виробництві працювало близько 200 майстрів і 30—40 надомників. Кращі майстри — Конон Шпак, Наталя Шпак, Любов Андріяка, Микола Савинок, Любов Голуб та ін.

З 1930 р. в артілі почав працювати відомий майстер Григорій Шпак (1896—1974 рр.). Він столярював, бондарював, займався теслярством, навчав “життєйської” роботи молодь. Майстер плетіння Микола Гайдук (1938 р. н.) понад 10 років працював на лозомеблевій фабриці. У селі плетінням займалися цілі родини з роду в рід. Вправно володіли різними техніками плетіння, виготовляли “ловкі” та “чисті” вироби майстри родини Григорія Шпака, у тому числі його син Конон. Займалися цією справою і жінки, і діти.

У селах з розвинутим ремеслом плетіння вирізнялися окремі фахівці, що мали індивідуальну манеру праці, спеціалізувались з виготовлення окремих видів посудин, необхідних у побуті. Так, у с. Паришів бригадиром артілі при лісництві працював Іван Горбатенко (1924 р. н.), майстри Петро Урупа (1922 р. н.), Микола Кириленко (1935 р. н.). Вони щоденно виплітали по 8—10 верейок, а здавали на продаж за місяць понад 300 верейок. Наприклад, Петро Урупа плів близько 80 верейок щомісяця, а за рік — 1 тис Іван Горбатенко зберіг зразки типових верейок, які виплітали в артілі на 25 кг картоплі. Їх висота — 32 см, діаметр вінця — 52 см, діаметр дна — 32 см. Детально продумані, зроблені переходи від дна до заломів, витягнення стінок до вінця. На особливу увагу заслуговують так звані балони для риб циліндричної форми з круглим дном і накривкою. Найдосконаліші за технікою і формою — виплетені меблі, які користувались широким попитом у місцевого населення.

Поліщуки вміли фахово виготовляти суто практичні вироби, в яких сильними декоративними акцентами виступали і природна краса матеріалів, і досконале моделювання форм, і висока культура техніки плетіння.

З відомих осередків плетіння вирізнялася Чистогалівка. Людей з села виселили після аварії на Чорнобильській АЕС 1986 р. Частина переселенців

мешкає у с. Ярешки Баришівського району Київської області. Вони свято бережуть пам’ять про “своє райське село з чистим-чистим озером-галом, подібного якому немає у цілому світі...”

Майстри плетіння — брат і сестра Назаренки: Михайло і Варвара родом із с. Чистогалівка. З юних років оволоділи навичками традиційного плетіння. Варвара Федорівна 30 років пропрацювала у лісгоспзасі. Михайло Федорович передає досвід плетіння усім, хто хоче оволодіти цим фахом. З 1986 р., уже на переселенні, виготовив 1 тис верейок.

Майстер плетіння зі с. Зимовище Михайло Маруженко досконало володів різними техніками плетіння з драмки, лози чорної, білої і червоної. Тут у кожній хаті плели верейки, кошівки, кошелі (прямокутної форми). Особливо цінувалась “красна” лоза (“молош”).

Пам’ятки прадавнього плетіння з лози хат, господарських будівель, плетнів збереглися до 1999 р. у селах Кошівка, Усів, Старосілля. У с. Кошівка Іван Бабиц, наприклад, збудував дві хати-“плетені”.

Більше, ніж в інших селах, хати-“плетені” будували в Усові (близько села не було лісів, не вистачало дерев’яного будівельного матеріалу). В с. Машеве збереглися клуні-“плетені”, побудовані 1941 р. майстрами Петром Бубенковим та Іваном Шульгою.

Виплітали верейки й інші вироби мешканці с. Старосілля. До кращих майстрів села належав Павло Безік. Він разом із дружиною Ольгою виплітав різнофункціональні, вишукані за формою вироби. У Старосіллі збереглася хата-“плетень” — музейна пам’ятка села. Будував її Борис Безік.

Експедиційні матеріали дають змогу стверджувати, що у ХХ ст. традиційне виготовлення плетених виробів у майстернях, артілях, лісгоспзасагах особливо було поширене в поліських районах Київщини, Чернігівщини. Різновидність технік плетіння, багатство асортиментів притаманне виробам поліських майстрів Чернігівщини. Основний центр плетеного промислу — м. Чернігів. У 30-х роках ХХ ст. тут була організована артіль “Лозовик”, що в післявоєнні роки відновила діяльність. У 1965 р. на її базі була створена Чернігівська фабрика лозових меблів, а 1969 р. — Чернігівська головна дослідно-експериментальна фабрика лозових виробів, де працювало 270 осіб. Вони виробляли комплекси плетених меблів: столи, крісла, диванчики, дитячі крісла-гойдалки; корзини, декоративні вази, плакетки, хлібниці, підставки-корзини для квітів. Кращими майстрами були В. Кирип, Е. Петренко, М. Струк, Н. Хоменко та ін. Вони добре знали властивості різних видів лози, досконало володіли технікою плетіння. Чернігівська головна дослідно-експериментальна фабрика стала показовою в Україні з вирощування корисних порід лози і за якістю візерунково-орнаментального плетіння. Вироби чернігівських майстрів отримали визнання за межами України й успішно експонувались на вітчизняних виставках і за кордоном.

У Ратнівському райпромкомбінаті (сmt Ратне Волинської області) 1956 р. було організовано лозоплетільний цех. Виплітали корзини, хлібниці, вази для фруктів, печива та ін. Такі майстри, як О. Ващук, Л. Гудемчук, О. Палій,

П. Чернуха досконало володіли складними техніками ажурного плетіння. Головний художник підприємства У. Дейнека розробляв цікаві форми виробів, системи їх декорування [53, с. 105].

Вироби з лози виготовляли майстри народних художніх виробів Волинської художньо-виробничої майстерні м. Луцька, організованої 1982 р. Експериментальні творчі плетені роботи успішно експонувались на республіканських, обласних виставках. У них відчутна співпраця художників-фахівців і традиційних народних майстрів.

Організована форма плетіння у системі підприємств народних художніх промислів (школах, цехах, артілях, фабриках, лісгоспзагах) було масово поширене в другій половині ХХ ст. у районах Київського, Чернігівського Полісся (менше — Житомирського, Волинського, Рівненського).

На мистецькому рівні виробів позначались процеси творчої співпраці художників-професіоналів і народних майстрів, система кваліфікованого навчання, участь у виставках, конференціях, семінарах [12, с. 11].

Плетінням з лози, соломи, рогози виробів, необхідних для господарських цілей, займалися жителі Полісся і в домашніх умовах. З-поміж них вирізняються творчі індивідуальності, які конкретно успадковують, зберігають колективний народний досвід. Їхні вироби переконливо засвідчують і той факт, що народні майстри працювали згідно зі “законами матеріалу”, оскільки до найтонших нюансів знали його фізичні та структурні властивості. Технологічні навички ручної праці передавали з покоління в покоління. Віртуозне володіння технікою, знання ремесла плетіння з усіма його тонкощами, висока культура формотворення, викінчення притаманні творчості майстрів плетіння з природних матеріалів.

Як оригінальне явище мистецтва плетіння відома творчість видатного майстра з м. Володимир-Волинського Йосифа Ромащука [49, с. 185—188]. Родом із Холмщини, він з дитинства навчався в батька плести з лози. У воєнні лихоліття часто доводилося переїжджати з місця на місце. Необхідно було сіяти, вирощувати хліб, будувати житло, займатись теслярською роботою. Вже у пенсійний вік майстер почав займатись дорогою його серцю справою — плетінням з лози, соломи, рогози. Сам серпом зжинав соломі, знав, як підготувати стеблини соломи, прутики лози для плетіння. Його творчі задуми реалізовані в цілісному світі високомистецьких творів, вишуканих за формою, декоративних за орнаментально-композиційним вирішенням.

Йосиф Ромащук зробив своєрідне відкриття: поєднання в плетінні одного виробу плоского, ажурного та рельєфного переплетення. Ці важливі фактори вирізняють творчу індивідуальність фахівця, неповторність його методів, високу культуру технічного виконання кожного виробу: бочок-сипанок, корзин, різних за формою, скринь, підставок на квіти, капелюхів. Роботи майстра експонувались на численних виставках. Своєю творчістю, а також доброю вдачею заслужив визнання і шану в людей, бо ж отримував радість від того, що дарував свої вироби людям, у музеї, на виставки.

Роботи майстра зберігаються в музеях м. Києва, Луцька, Володимир-Волинського та ін. У музеї Володимир-Волинського один зал відведено для виставки мистецьких творів родини Ромащуків. У центрі — виплетені твори Йосифа Ромащука, вишитий рушник його дружиною Ганною як символ мистецької діяльності роду Ромащуків. Експонуються високомистецькі твори відомої художниці з м. Львова — дочки Ромащуків Євгенії: гобелени, вишиті рушники, розписи на шовку, а також світлини з родинного архіву дочки Зінаїди — педагога; різьблені сувеніри сина Степана. Онук Йосифа Онуфрійовича віддавав музею свої живописні, графічні твори.

Родина Ромащуків — це династія талановитих творчих людей, котрі бережуть пам'ять прабатьків і продовжують їх справу.

Плетіння збереглося в різних формах і функціональній ролі на початку нового тисячоліття. На сучасному етапі плетені вироби використовуються в оформленні житлових і господарських будівель. Різні за формою плетені вироби, зокрема меблі, гойдалки для дітей, корзини для квітів, хлібниці, розмаїті декоративні плетінки знаходять своє місце в сучасному екстер'єрі й інтер'єрі.

Багаті декоративні можливості соломи сучасні майстри втілюють у різновидних композиціях, жанрових сюжетах, в образах героїв народних казок, зображеннях птахів, коників тощо.

Особливо оригінально традиції народного плетіння розвиваються в галузі декоративного мистецтва у виготовленні сувенірів. Показова в цьому напрямі творчість Марії Кравчук (с. Купичів Турійського району Волинської області) [27, с. 42—43]. Вона — художник-професіонал — уже понад 20 років виплітає високомистецькі твори: скульптурні зображення, вази тощо. Сама вирощує жито, пшеницю. Серпом зрізає жито, коли воно цвіте, вибирає найкращі сорти соломи. Вимоглива до процесів формотворення. Постійно вдосконалює техніку плетіння. Для втілення образної ефективності, виразності фігурних зображень окремих рельєфно-ажурних центрів використовує такий метод, як розрізання стеблин із мотивами зубчиками, кружельцями.

На виставці в м. Луцьку (2002 р.), Києві (2003 р.) виплетені вироби з соломи Марії Кравчук та з лози Руслани Вронської отримали високі оцінки, визнання як високомистецькі твори. Майстри плетіння досконало вивчають місцеві традиції плетіння з різних рослинних матеріалів і на основі їх художньо-виражальних засобів створюють нові оригінальні композиції.

З усіх видів народного декоративного мистецтва поліщуки і дотепер зберегли давні традиції плетіння, досвід працювати з різними матеріалами, досконало володіють складними засобами технічного виконання, формотворення, пластичного, орнаментально-композиційного вирішення, розмаїтих за функціональним призначенням виробів. Як своєрідний символ духовно-мистецької сутності цього виду мистецтва вирізняються пасхальні корзини, що є в кожній родині. Ця життєствердна реальність засвідчує неперервність прадавнього мистецтва плетіння з природних матеріалів у Поліському краї.

Запитання для самоконтролю

1. Що таке “плетіння”?
2. Які матеріали найпридатніші для плетіння?
3. Назвіть техніки плетіння.
4. Розкажіть про вироби, виготовлені методом плетіння.
5. Які види плетіння Вам відомі?
6. Назвіть осередки плетіння та їх кращих майстрів.
7. Що Ви знаєте про творчість Йосифа Ромащука та Марії Кравчук?

3.6. Гончарні вироби

Кераміка належить до важливого явища духовно-мистецької матеріальної культури Українського Полісся. Її історична цінність, мистецька своєрідність зумовлена як специфічними особливостями, притаманному цьому виду мистецтва, так і світоглядним, практичним досвідом, місцевими умовами життя людей у Поліському краї.

Витоки тутешнього гончарного виробництва сягають тисячолітніх глибин неолітичної епохи. Археологічні дослідження дають відомості про форми керамічних виробів, систему, методи і декорування часів буго-дністровської культури VI тис. до н. е.; дунайської V—IV тис. до н. е.; волинської V—III тис. до н. е., пам'ятки якої відкриті й досліджені В. Данилейком, Т. Телегіним, В. Неприною. На основі знайдених пам'яток археологічних культур населення, що проживало на території Українського Полісся, дослідники аналізують їх зміни, складні процеси взаємовпливів та ін. [2, с. 7—8]. Археологія дає важливі відомості про керамічні вироби часів дніпро-донецької культури Київського Полісся і впливи на неї трипільської культури (V—IV тис. до н. е.), її майже 500-річне існування в Київському Поліссі. Дотепер не з'ясовані обставини зникнення трипільських племен у Київському Поліссі. Існують вірогідні обґрунтування вчених, що ці причини — в генетичних чинниках — “відродженні місцевого населення”, його пов'язаності з давнішими пластами культур на цій території, починаючи від дніпро-донецького неоліту.

Численні тисячолітні міграційні процеси в Українському Поліссі не змогли докорінно змінити генетичної основи давньої неолітичної місцевої основи культури. Важливого висновку дійшов дослідник неоліту Г. Охріменко. Найдавніші джерела слов'янства, на його думку, варто шукати в неоліті Полісся [44, с. 59]. Археологи виділяють значення в цій епосі дніпро-донецького неоліту. До неолітичних культур належить волинська неолітична культура, яка має пряме відношення до витоків слов'янства. На основі проведених досліджень Г. Охріменко віднайшов близько 100 пам'яток і відніс їх до волинської неолітичної культури. Він дійшов висновку, що вона виникла на основі неолітичної культури місцевого походження [45, с. 87]. Керамічні пам'ятки часів раннього неоліту виявили під час розкопок археологи Л. Залізняк, В. Пясецький (розкопки у гирлі р. Злобича — Житомирщина) [17, с. 75—82]; Д. Телегін (с. Кам'янка — Чернігівщина) [55, с. 44—53]; В. Непріна (у гирлі р. Гнилоп'яті — Житомирщина) [41, с. 110—111]; Г. Охріменко (у басейні річок Горині, Стиру й Іжа) [44, с. 62—63] та ін. На думку дослідників волинська неолітична культура, маючи подібні риси з іншими культурами, виділялась своєрідною специфічною керамікою. Саме керамічні вироби прадавніх неолітичних часів — важливі пам'ятки історії, матеріальної, духовно-мистецької культури жителів Українського Полісся. Здатні до віковичного зберігання, вони засвідчили зародження у ранньому неоліті рільництва в Поліському краї: у керамічних виробах часів неоліту збереглися відбитки

зернин культурних рослин — пшениці, гороху, проса, вики тощо [44, с. 60]. Д. Телегін на поселенні дніпро-донецької культури знайшов горщик з відбитками ячменю [2, с. 6]. На основі аналізу керамічних виробів археологи визначають датування поселень неолітичної доби Волинського Полісся.

Керамічні вироби — це реліктові пам'ятки духовно-мистецької культури прадавньої неолітичної культури, реальні джерела для проведення художнього аналізу, визначення їх декоративно-мистецької цінності, поки що нерозвіданої, символічної сутності. Характерна ознака кераміки — це тонкостінність черепка (3—7 мм) з основним компонентом глиняної маси — трав'янистослинними домішками піску та шамоту, коричневий колір, висока культура формотворення конусоподібних або заокруглених і видовжених бокових ліній корпусу з гострим чи округленим дном (заввишки 25—30 см). Формування посудин, їх туловищних стінок від дна до випуклої частини (завширшки 10—15 см) і перехід до розлогих вінців засвідчують управність майстрів, їх досвід технологічної дієвості й володіння такими техніками декорування черепка, як “гладження гребінцем”, “насічка”, наколювання скісних і прямих ліній, “копитці”. Орнаментальні смуги з рядів рисочок, крапочок, ямочок, ромбових сіток розміщені горизонтальними рядами при вінцях або вище дна різних за формами горщиків. У системі логічного розміщення орнаментальних мотивів відчутні символічно-змістовна, знакова сутність, взаємоузгодженість орнаментально-композиційного ладу.

Керамічні неолітичні вироби впродовж тисячоліть гідно виконували ритуальні функції, згідно зі світоглядними переконаннями, віруваннями, звичаями, обрядами колишніх жителів Полісся. Археологічні відомості про існування неолітичних пам'яток культу вогню, води, лісу дають підстави аналізувати їх відображення у ритуальній сутності, орнаментальній мові керамічних виробів. Цінні реліктові пам'ятки кераміки — два горщики ритуального призначення — знайдені у похованні біля с. Великого Мидська (Рівненщина). Горщики — з тонкостінним черепком, з конусоподібним, легко заокругленим дном. Від дна з малим заокругленням витягнена стінка корпусу до найширшого виступу нижче розлогого вінця. До нього з неглибоким легким звуженням зроблено перехід від найширшого виступу стінки горщика до вінцевого завершення. Вінця — з легким зовнішнім розширенням. Їх верх не викінчення хвилясте, з витисненими вручну виїмками. Під вінцем — чотири горизонтальні орнаментальні ряди. Верхній — з чітким ритмом розміщення горизонтальних наскрізних овалоподібних отворів. Нижче — два ряди вертикально витягнених зерноподібних неглибоких виїмок. Під ними — широка ритована ромбоподібна сітка, яка сягає нижче середини висоти горщика.

Для знайдених горщиків типове розміщення один за одним витиснених, наколених мотивів: крапочки, овалоподібні мотиви “копитця”. При вінцях часто виділені найскладніші композиційні стрічкові та сітчасті смуги й окремі круглясті мотиви. На одному з горщиків при верхньому краї вінця розміщені в горизонтальному ряді не з'єднані між собою кружельця з наколених п'яти цяточок — розеток-сонечок. Під ними позмінно в горизонтальному ряді роз-

міщені відбиті каплеподібні мотиви і прямі вертикальні стрічки з трьох дрібних копитцеподібних мотивів. Нижче тулуб горщика оперізують три смуги, в яких відбиті також вертикальні стрічки з трьох копитцеподібних мотивів. Профіль горщика — S-подібний. На його брунатному тлі домінує трирозмірність орнаментальних стрічок, смуг.

Чітка графічна схема розміщення “копитець” скісними та горизонтальними рядами на всій зовнішній площині горщика S-подібної профільної форми зі загостреним дном. Ритована ромбоподібна сітка розміщена у нижній частині зовнішньої площини. Вище дна “копитця” окреслюють трикутноподібний мотив. У його середині й обабіч розміщені по два і три “копитця”. Така складна система розміщення мотивів не випадкова. Це своєрідне знакове ритуальне передання-зображення певної думки, мова символів, знаків роду, магічних дій. Залишки на зовнішній площині горщиків червоної охри по одному або кілька рядів наскрізних отворів засвідчує, що ці горщики-курильниці пов'язані з культом вогню та диму. В них спалювали запашні трави та зілля. Вони призначені для обкурення, відлякування — відганяння злих духів-сил. Керамічні пам'ятки мовою орнаментів передали відомості про культ, магію, вірування, естетичні вподобання жителів басейну Дніпра, Прип'яті та Німану, важливі (дещо відмінні) риси духовного життя носіїв Волинської неолітичної культури.

Заслуга археологічної науки — у відкритті керамічних пам'яток неоліту Українського Полісся, їх дослідженні, реконструкції, обґрунтуванні символічної сутності окремих орнаментальних мотивів. Важливі пояснення: ямки — зображення насінин, крапки, зерноподібні заглибини, чотирикутні ромбові мотиви з нанесеними у їх площинах рисочками — це зображення засіяного або розораного поля; півовали, концентричні дуги — контури хмар; кола, диски — символи неба; скісні хвилясті стрічки, каплеподібні мотиви — символи води, дощу; “сліди” коней — мисливська семантика; скісні хрести — поняття чотирьох сторін світу [45, с. 95—96]. У ялинкоподібних мотивах вбачається зображення лісів; у лапках, крильцеподібних мотивах — тварин, птахів. Найпоширеніші мотиви неолітичної кераміки Полісся утворені відтисками нахиленої зі заокругленим кінцем палички — “копитця”, прямі або скісні рисочки-насічки, гребінцеві відтиски. Дуже цікаві стрічки вертикального та горизонтального розміщення, у них дрібненькі крапле-, колоподібні цятки-хвилячки позмінно розміщені по три, чотири, рідше — по два. Вони виконувались ритуванням. Оригінально вкладені на черепках дрібні крапочки для зображення смуг, геометричних фігур, кругів-сонечок, місяцеподібних мотивів. Дрібнокрапковий, зернинковий орнамент — домінант у системі декорування — знакування керамічних знахідок часів неоліту. Сюжетна розповідь прочитується в аналізі композицій із поєднаного сітчастого орнаменту зі зображенням “копитець”, слідів коня (горщики зі Славути, біля с. Крушники над р. Уж). Сліди коней зображені в напрямку своєрідного бігу до сітки. Геометричне передання сюжету полювання, загонів диких тварин виконане перекожливо, образно, з абстрактними узагальненнями, на сучасний погляд, мистецького аналізу.

У світі археологічних досліджень достовірних неолітичних пам'яток зроблений однозначний висновок про оригінальність гребінцево-накольчастої кераміки [55, с. 121]. Для мистецтвознавчої науки важливий висновок дослідників-археологів, що “розквіт декорування кераміки відбувся в неолітичну епоху” [45, с. 87].

Аналіз виражальних засобів гончарних виробів засвідчує майстерність колишніх гончарів, високий рівень їх рукотворності, володіння знанням матеріалів, технологій, методів формотворення ручним ліпленням і профілюванням, зображенням різних мотивів, їхній хист мовою графічних знаків передати в майбуття своє світобачення, розуміння і зображення довкілля. Особлива цінність полягає у тому, що розроблені орнаментальні системи та композиційні схеми збереглися. Як своєрідний декоративний канон — код, що майже незмінно передавався в майбутні віки. Земля Полісся, ліси — добрі обереги від зовнішніх впливів, хранителі давніх традицій із життєдайними силами для вікової спадкоємності.

Змінювалися віки, культури. Десятки міграційних хвиль прокотилися зі заходу на Полісся. Археологи дослідили тісні зв'язки стародавнього населення Полісся з Південною та Західною Балтією та Середньою Європою [16, с. 184]. З кожної історичної епохи збережені пам'ятки керамічного мистецтва. Домінуючими стали вироби з плоским дном, з'явилися нові форми. Постійно відбуваються процеси вдосконалення технологій виготовлення тонкого, міцного черепка, урізноманітнення форм виробів-горщиків, мисок, корчаг, покришок для них, дисків-лепешниць, декорованих рельєфом, розписом охрою, білою глиною, що засвідчують керамічні вироби кінця III ст. до н. е. — I ст. до н. е.

Високим художнім рівнем формотворення і засобів прикрашення гладженням, наколюванням вирізняється з тих давніх часів чорнолощена кераміка. На думку багатьох авторитетних археологів, простежуються генетичні зв'язки найтипівіших ознак кераміки часів залізного віку, далі — зарубницької, ранньослов'янської, колочинської (V—VII ст.) і луки-райковецької (VIII—X ст.) культур. Беззаперечний високий рівень гончарних виробів цих епох, орнаментованих наколюванням, штампуванням, ритуванням, розписом, наліпами тощо. Однак порівняння, аналогії орнаментальності кераміки розкривають важливі питання: продовження тих місцевих основ, які сформовані в давні неолітичні часи; високий рівень орнаментально-композиційної системи декорування керамічних виробів праслов'янської культури. Археологічні пам'ятки, мистецтвознавчий аналіз їх художньої образності засвідчують у ретроспективному історичному аспекті високий рівень гончарного мистецтва Українського Полісся зі стало збереженими місцевими гончарними рисами. Особливо активного розвитку вони зазнали в часи Київської Русі.

Гончарство, безумовно, розвивалося там, де для нього існувала основна сировина — глина. У землях Українського Полісся залягають різносортні глини: на глибині 1—16 м вони зафарбовані сполуками заліза у червонувато-бурий колір; глибше — глини світло-сірого, темно-сірого майже чорного кольору, які містять певний відсоток каолініту; глини зі сполуками кальцію

надають випаленим виробам рожевувато-піскового кольору. Поліські глини високоякісні, придатні для випалу міцних, “дзвінких” черепків.

Гончарі Полісся добре знали фізичні й технологічні особливості місцевих глин, відрізняли пластичні властивості різних сортів, уміли вибрати так звані глиняні місця, викопувати ями з боковими підкопами. Підготовка глини до виробництва залежала від її сорту. Глина м'яка, пластична, легка в роботі відома під назвами “добра”, “масна”, “тлуста”. Структура стінок посудини з такої глини щільна, малопориста. Щоправда, при випалі посуд з такої “масної” глини часто тріскається, тому майстри додавали до неї частину піску або ж вибирали глину з домішками піску. Глина з тугішими пластичними властивостями — твердіша, “пісна”, “худя”. Підготовлену глину практично одразу використовували для формування виробів, їх випалювання у печах, які з погляду конструкцій віками залипались незмінними [36, с. 38].

Кераміка Полісся України XII—XIII ст. у зв'язку зі застосуванням ногового гончарного круга зазнала змін у формотворенні та методах декорування. Посуд (горщики, миски) набули опуклої форми. Поширилося виготовлення вузькогорлих глечиків, амфорок київського типу, в яких до вінців прикріплені маленькі вушка з дірочками для просилування шнурка або шкіряного пояса. Урізноманітнення форм кераміки, її гребінчастого орнаменту з численними варіантами зображення прямих, хвилястих стрічок, завитків засвідчують горщики, глечики з Райківського городища (Житомирщина). Як особливо важливе відкриття вирізняються керамічні пам'ятки часів Київської Русі знайдені під час дослідження давнього поселення X—XIII ст. біля с. Автуничі на півночі Чернігівського Полісся [10, с. 220]. Археологи, аналізуючи знайдені матеріали про традиційне заняття місцевого населення, зазначали особливо високий рівень розвитку гончарства, зумовлений наявністю близької до поверхні пластичної глини, яку добре використовувати для ліплення і випаленню з неї міцних черепків. Збереглися об'єкти — свідки про добування сировини для випалювання виробів. До них належать: ями; кар'єри-“глинища”, “глинники”, де відмочували глину; житла-майстерні гончарів; двоюрисні горни для випалювання посуду та звалища для відходів виробництва. У поселенні обстежено дев'ять горнів. Виготовляли автуницькі гончарі різнофункціональні вироби — побутові, ритуальні. З-поміж них: брязкальце; писанка; зооморфна фігурка; керамічні іграшки; світильники; горщик-курильниця; горщики-глеки; миски; сковорідки; амфоки; покришки; пряслиця; грузила; плінфи; корчаги для зберігання зерна. Найпоширеніші з усіх типологічних груп горщики. Вони різні за розмірами, характером профілювання розхилених вінців, цілісної конструкції. Геометричні мотиви — прямі, хвилясті стрічки, ялинкові, кружельця-цяточки нанесені горизонтальними смугами на площині нижче вінця, сягаючи найширших бокових виступів. У горщиках-кринках із поліських поселень епохи Київської Русі збереглися на денцях написи, окремі літери, знаки-тавро, клеймо майстерні чи майстра.

Із розвитком міст почалося будівництво керамічного виробництва. Для спорудження храмів, палаців, замків, оборонних фортець виготовляли брускову

цеглу, керамічні візерункові плитки, якими вистеляли долівки, стіни. Плитки — темного брунатного кольору. На їх лицевій частині емалями жовтого, зеленого кольору зображені смуги, риси, перетягнені дугами, подібні до фляндрівки. Домінує геометричний орнамент із акцентами введення зеленої поливи. Для храмів почали виготовляти голосники — видовжені горщики, які вмонтовували в склепіння для посилення акустики. Високомистецькі зразки будівельної кераміки збереглися в музеях України. Особливу цінність мають керамічні пам'ятки з храмових, замкових будівель Володимир-Волинського, Луцька, Острога, Клевани, Овруча, Чернігова, Житомира та ін.

У побуті міського населення значно поширилися полив'яні візерункові кахлі, керамічний посуд. На особливу увагу заслуговують полив'яні миски, полумиски, баньки, барилка, розмальовані кольоровими глинами (ангобами). Орнаментальні мотиви: кружельця, зубці, хвилясті галузки.

У гончарних цехах міст Чернігова, Новгород-Сіверського, Ніжина, Ічні, Житомира зазнали розвитку засоби формотворення, пропорційний лад, пластика ліній силуету, орнаментування, поліхромний розпис. Цехове виробництво у XVIII ст. змінило мануфактурне. Кафлярні мануфактури працювали у Новгород-Сіверському, Тулиголові. У 1784 р. було засновано фаянсову фабрику в м. Корці. З 90-х років XVIII ст. тут почали випускати фарфорові (порцелянові) вироби, а з 1909 р. — у м. Коростені [13, с. 36]. Невеликі фарфорові підприємства працювали і в селах Бариші, Городниці та ін. [52, с. 203]. Поетапно відбувалося урізноманітнення виробів фарфорових заводів — тарілок, кружечок із тарілочками, ваз для квітів, ажурних кошачків, підсвічників, їх формотворення та розпис кобальтом на білому тонкому, з просвітом черепку. Вироби останніх років XVIII — початку XX ст. мали зображення (золотом) у вигляді трикутника з вписаним оком. І хоча виготовляли переважно вироби на зразок європейських, відомий дослідник українського художнього фарфору Л. Долинський обґрунтував думку, що в Україні “майстри фарфорових заводів дали прекрасні зразки побутово-керамічного фарфору, використавши в своїй творчій роботі багаті традиції народного мистецтва” [13, с. 3].

Узагальнення аналізу художніх особливостей керамічних виробів, які виготовлялись у домашніх сільських умовах, міських цехах, мануфактурах, фабриках, що зберігаються в музеях Києва, Чернігова, Житомира, Луцька, Острога, Рівного, Володимир-Волинського, Новоград-Волинського та інших, підтверджує достовірний висновок наукових досліджень про цінність, високий мистецький рівень керамічного мистецтва Українського Полісся кінця XVIII — початку XIX ст.

Давні місцеві традиційні основи формотворення, орнаментування всіх технічно-технологічних засобів виготовлення керамічних виробів стійкіші у сільському гончарному виробництві та невеличких ремісничих містах. У поліських селах, наприклад, збереглося до середини 60-х років XX ст. домашнє гончарне виробництво для особистих потреб, на замовлення сусідів. При цьому виділяються окремі села, в яких майже у кожній хаті працювали родинні династії гончарів, що з покоління в покоління займалися гончарним промислом,

виготовляли вироби на продаж у навколишніх селах, успішно конкуруючи з міськими гончарями.

У всіх районах Українського Полісся існує густа мережа керамічних осередків. На особливу увагу заслуговують керамічні осередки Східного Полісся: села Глинськ, Шатрище, Кролевець (Сумська область); села Архипівка, Вербана, Осьмаки, Томашівка, Замглай, Олешня, Ладинка, Семенівка, Брусилів, міста Ічня, Ніжин (Чернігівська область); села Млачівка, Луб'янка, Плахтянка, Гаврилівка, Нова Петрівка, м. Чорнобиль (Київська область); села Троянів, Городниця (Житомирська область); Межиріччя, Велика Клецька, Дубровиця, Межиріч, Гоша (Рівненська область); села Рокита, Кульчин, Качин, Згорани, Нудиже, Торчин, міста Луцьк, Камінь-Каширський, Володимир-Волинський (Волинська область) та ін. Вони мають власну історію і своїх талановитих гончарів, творчих особистостей. У кожному осередку майстри володіли “прадавними секретами”, досвідом техніко-технологічної виробничої діяльності. Хоча гончарні печі горна — “горен”, “горень” майже віками залишалися незмінними за прямокутною або ж круглою, грушеподібною конструкцією, гончарі знали, як на якісне випалювання впливає порода дерев, котрі спалювали (для “підкурювання”, “обкурювання”), тривалість випалювання, димові проходи, як “запикати” поливу під час другого випалювання, щоб отримати передбачувані кольорові акценти. Природні якості глини впливали на колір виробів, виготовлених з неї. При найпоширенішому світломішаному брунатному кольорі майже в усіх гончарних осередках поліського регіону було знаним виробництво чорнолощеної кераміки.

Згадане виробництво домінувало на півночі Житомирщини, Київщини, Сумщини. Чорнолощену кераміку виготовляли з глини, що містила високий складник заліза, випалювали у горнах без доступу кисню, під закритими отворами горна. При такому випалюванні черепок зафарбовувався у сірий, чорний, часто з синюватим відтінком, — усе залежало від таїнства вогню. Кераміку називали за кольором: “сіра”, “чорна”, “синя”, “синява”, “гартована”, “чорна”. Головний декоративний акцент — геометричний орнамент, нанесений технікою лоцнення, гладження. До випалювання стінки ще не висушених виробів лоцили за допомогою камінчика — “гладиша”, “крамушки”. На посуд легеньким гладженням відтискали прямі, скісні, зигзагоподібні, спіральні лінії, які розміщувались сітками, смугами або рядами зображених мотивів — сосенок, кружельця, стовпчиків. Лоцнені вироби до випалювання довго висували. Гончарі мали практичний досвід випалювання (упродовж 5—7 годин за різних температурних режимів), передбачення, що впливало на кінцевий етап виготовлення виробів і ефект сріблястих переливів від вигладжених мотивів на темному тлі черепка.

Виробництво гончарних виробів — трудомісткий і тривалий процес. Воно вимагає від гончаря володіння різноманітними навичками, починаючи від вибору копання глини, її вимішування й підготовки до ручного ліплення, формотворення на гончарному крузі, декорування відтисками, гладженням, ритуванням, розписами ангобами, зокрема прозорими та кольоровими поливами,

і закінчуючи випалюванням, висушуванням виробів. Гончарі Полісся, як стверджують старожили, прагнули мати власну манеру праці, бути вправними, щоб отримати визнання. Зрозуміло, що між гончарями існувала певна конкуренція, пошуки районів продажі виробів.

Кожен осередок мав “свої” торговельні шляхи перевезення кераміки на продаж у Росію, Білорусь, Польщу. Та, головне, зберігалася необхідна потреба в гончарних виробках у житті кожної родини Поліського краю. Такі потреби забезпечували своєю працею місцеві поліські гончарі. У цьому важлива роль належала елементам взаєморозуміння, спільним світоглядним, естетично-практичним поглядам-розумінням як творців кераміки, так і замовників-споживачів.

Джерельні традиційні основи місцевого керамічного виробництва загально-спільні для всіх районів Полісся України, що підтверджують гончарні виробы у типологічних групах, їх функціональна роль, спільні художні ознаки, незначні відмінності.

Найголовніші виробы гончарного виробництва — це посудини ритуального призначення (горщики, писанки, тарахкальця, підсвічники, горщики-курільниці та ін.), а також побутового, які використовували для приготування їжі, зберігання харчових запасів, столового посуду; забавки, будівельна кераміка.

Різні за формами та системою орнаментування побутові керамічні виробы: горщики, сковорідки-ринки, макітри (“макотри”, “макутри”, “верцеги”, “м’ялки”); пампушниці, “бабочники”, кринки (гладішки, глечики); дзбанки (“дзбанки”, глеки); вузькогорлі посудини (“баньки”, “тикви”, “глеки”, “буньки”); банки (слоїки); польові горщики (“двійнята”, “близнята”); миски, полумиски, тарілки, кварта, покрішки для горщиків та ін. Виготовляли гончарі вази для квітів, свищики, трубки для куріння. Найголовніші керамічні будівельні матеріали — цегла, черепиця, кахлі.

З усіх типологічних керамічних виробів вирізняється горщик. Це своєрідний магічно-практичний оберег життя поліщуків. Упродовж віків він гідно виконував поліфункціональну роль. У ньому щоденно готували їжу, підігрівали, кип’ятили воду, молоко для купання новонароджених, варили зілля-ягоди для лікувальних цілей, що часто супроводжувалося молитвами, замовляннями, і, зрештою, саме горщики при супроводі людей “на той світ”, при поховальній обрядовості ставили “на віки” у давніх похованнях.

Археологи майже в усіх поселеннях різних історичних епох знаходили горщики. Збережені музейні збірки дають змогу простежити поетапні зміни їх форм, засобів орнаментування. Традиції давньоруської системи декорування кераміки — наростання опуклості, оформлення вінець і зменшення заглибленої орнаменталізації наколюванням, виїмчастим витисненням — набули виразності у моделюванні опуклобоких горщиків з вужчими, відігнутими назовні вінцями. Форми горщиків — пропорції, пластика ліній, силуету — удосконалювалися, набуваючи вишуканості. Вінця горщиків завершували вищі шийки, заглиблена орнаменталізація майже зникла. Зазнала поширення прозора полива.

Писемні джерела назв горщиків XIX ст. відбивають особливості форм, способи виготовлення, їх призначення: приземкуваті, чорноглиняні, сіроглиняні, жовтоглиняні, різноприземкуваті, різковидовжені, пісні.

Для класифікації горщиків за їх функціональним призначенням важлива наукова лексика поліських гончарів, зокрема їх місцеві назви своїх виробів [1, с. 127]. Наприклад, у с. Глинськ (Сумщина) існують такі назви: “заліник” — горщик місткістю 3—4 відра, “підворотен” — 1 відро, “кашник” — 4—6 л. У с. Олешня (Чернігівщина) горщики місткістю на 20 і більше літрів називали “стайник”, на 3—4 л — “обідник”, на 2—2,5 л — “підобідник”, на 1—1,5 л — “молочник”, на 1 л — “питун” та ін. Стосовно форм горщиків, то їх називали: “горщик вибочений”, “невибочений”, а тих, в яких носили їжу на поле, — “парники”, “двійники”, “двійнятка”, “близнятка”, “трійнятка” та ін.

Вивчення еволюційних процесів формотворення побутових гончарних виробів дає підґрунтя для розгляду форм горщиків як основи для конструкції інших виробів. З-поміж них виділяються макітри (“макотри”). Це напівсферичні посудини з випуклими стінками у верхній частині та розширеним вінцем. Макітри великого розміру (на 10—15 л) використовуються для води, солонини; місткістю 5—6 л — для приготування тіста; місткістю 3—4 л — для вареників, гречаників, розтирання маку та ін.

Аналоги з формами горщиків простежуються і в посудинах для їжі — мисках. Це засвідчують миски конічної форми з плавно заокругленими стінками та загнутими до середини вінцями. Їх змінило виготовлення мисок із розширеними вінцями-виступами. Найбільші за розмірами миски — місткістю від 10 до 20 л — називали “лоханка”, “лохан”. Їх використовували переважно для прання білизни, ритуальних дійств. Миски місткістю від 1 до 3 л називали “мисочками”, малі — місткістю до 2 л — “півмисочками”, а місткістю до 0,5 л — “тарілками”.

Оригінально трансформована форма посудин із основи горщикоподібної, видовжена профільована S-подібно, з високою шийкою, з легким розхилом вінця із лічкою, розміщеною по діагоналі навпроти лійки. Таким формам притаманне розмаїття варіантів конструкції форм: видовжені по вертикалі, з ширшими шийками, з вужком, двома або без них. Місцеві назви відображають їх різноманітність і функціональне призначення: гладішка, слоїк (Волинь), “молочник”, гладішечка, гладущик, глечик — бокалий, шиястий, вибочений, тиквастий (Чернігівщина) тощо. Остання назва засвідчує перехід до формотворення тикв, баньок, глечикоподібних посудин із розширеними боковими випуклостями, від яких є різний перехід — завуження до вузьких шийок з лічками. Вони використовувались найчастіше для напоїв, олії, води переважно у жнива, під час жатви, косіння. Тиквподібні посудини з плоскими боками мають назву “баклага”. Існують різні варіанти їх форм. Так, у сусідніх районах Українського Полісся виготовляли баклагоподібні посудини на чотирьох ніжках з двома ручками й отвором.

У всіх районах Українського Полісся поширені посудини для води — барильця, барила. Вони часто горизонтальної форми, випуклі до середини, з отвором. Експедиційні польові матеріали 1960—1990 рр. розширюють погляд

на асортимент гончарних виробів. Записані назви зібраних виробів: “кухлик”, “черпак”, “кринка”; різні типи давніх ринок — “жаровня”, “дійниця”; квіткові горщики — “квітник”, “букетник”, “вазочки”, “вазки”.

Виробництво таких виробів поширене в усіх провідних гончарних осередках Українського Полісся з локальними відмінностями — варіантах формотворення, декорування ритуванням, розписом, поливою. Порівняно з іншими районами України, домашнє гончарне виробництво в окремих осередках збереглося до 90-х років ХХ ст. Це, зокрема, засвідчують матеріали, зібрані культурологічною експедицією в 1994—1999 рр. [20, с. 293]. Так, у районах Київського Полісся гончарні вироби, різні за формою та кольором глини, виявлені в усіх хатах і музейних збірках м. Іванків, сіл Обуховичі, Луговики, Красятичі та ін. Зафіксовані місцеві назви виробів: “горщики”, “макотри”, “гладішки”, “двійня”, “слоїки”, “горнята”, “риночки”, “цідилка” тощо. За характером моделювання форм, кольору черепка, поливи виділяються давні центри керамічного виробництва — села Млачівка та Луб’янка. Наприклад, у всіх навколишніх селах мали попит гончарні вироби, виготовлені в с. Млачівка. Славилась виробами гончарі. Майже в кожній хаті були чоловіки, які вмiли виліплювати, “викручувати” на кругах горщики, горнята, гладішки, макотри, миски. Виготовляли посуд червоний, сірий, рідше — полив’яний. Печі для випалювання мали на своїх городах. Гончарі села вмiли “вправно” моделювати традиційні форми гладішок, горщиків та ін. Наприклад, у гладішках стінки легко розширені при дні. Вище середини відбувається повільне звуження до високої шийки. Моделювання шийки сприяє певній струнності, об’ємності виробу. Завершується шийка персноподібним вінцем, легко нахиленим на лицьову сторону. За формою, прозорою поливою гончарні вироби Млачівки вирізняються з-поміж інших керамічних осередків Полісся.

Знані гончарі села — Микита Даниленко, Корній Ющенко, Лукаш Даниленко, Семен Харченко, Семен Мушенок, Давид Мушенок, Федір Гончаренко та ін. У с. Максимовичі мешкала донька кераміста зі с. Млачівка Варвара Гончаренко (1911 р. н.). Вона розповідала, як її батько Олексій Пархоменко “витягував” із “червоної тлустої глини височенькі гладішки, кругленькі горщики, миски з широкими берегами. В дворі була своя піч для випалювання. Татові роботи (посуд) люди зразу розкупували ... гончарі села старались один перед одного краще щось зробити”.

У 30-х роках ХХ ст. багато гончарів помирали з голоду. “Хто вижив, то вже майже не займався глиною, сини і внуки славних колись гончарів не продовжують їхню роботу”. Тетяна Мушенок (1913 р. н.) розповідала, що її батько Давид Мушенок, робив із глини “горщики, гладішки, всяку всячину”, возив їх продавати та інколи брав її з собою — доньку. Вона пам’ятає, як батько й інші гончарі викопували за селом глину “добру, масненьку”. “Шанували мого батька люди. В голодомор помер”.

На початку 20-х років ХХ ст. у с. Млачівка гончарі працювали на цегельному заводі. Виробляли черепицю, цеглу, “коньки” на дахи. “Все вмiли робити наші гончарі. Та після голодомору гончарний промисел завмер”.

Колишній прославлений осередок гончарного виробництва с. Луб’янка виселене після аварії на ЧАЕС. Оригінальні за формою горщики, гладішки з цього осередку зберігаються у шкільному музеї с. Красятичі. Вони випалені з червоної глини, ритовані при вінцях зубчиками або хвилястими стрічками.

Під час збору польових матеріалів з’ясовано, що в с. Луб’янка майже всі чоловіки займалися з давніх-давен гончарною справою. До 1917 р. у людей були власні гончарні. Створювали гончарні печі, дехто в себе на городах поробили горни. До аварії на ЧАЕС люди виготовляли гончарні вироби і розвозили на всю округу продавати.

У с. Луб’янка навчали молодих хлопців гончарному виробництву з молодих років. Наприклад, відомого гончаря Івана Ющенка і його брата привчали до праці з глиною батько і дід — обидва гончарі. Іван Ющенко розповів: “Поїдемо за село. Накопаєм глини, завеземо на подвір’я. Груди глини стружком стружем, змочуємо, ногами збиваємо. Тоді батько сідає за ножний круг і виліплює, витягує форми горщиків. В горно клали по 500 горщиків. Дрова заготовляли соснові та дубові. Дубові краще в горно класти. Годин чотири випалювали. Як вогонь білий, то значить, що горщики готові. Вранці вигартовані горщики вибирали з горна. Потім горщики возили в Овруч, Малин, Тетерівське, у всі навколишні села”.

Свинець для поливи виготовляли у такий спосіб: розплавляли в чугунному горщику, плавили доти, поки не стане подібним до муки. Робили також крохмаль. Тоді поливали горщики — недопалені, подекуди й сирі — поливою і знову ставили в горно, випалювали чотири години (якщо перепалювати більше, то полива була темніша). Потім їх розмальовували “в хвильки”, квітами, вазонами.

Проведені польові дослідження 80—90-х років ХХ ст. допомогли виділити такі гончарні осередки у поліських районах Житомирщини, як села В’язівка, Норинці, Красилівка, Словечне, Болотниця, Млини, Гошів. У кожному з них були здавна відомі поклади “доброї” гончарної глини, копальні та гончарні печі, а також, безумовно, й самі гончарі.

У с. Красилівка місцеві жителі з особливою повагою відгукувались про талановитого “доброго гончаря, горшколіпа і зичливого чоловіка Власа Нарінчака. Він старався всім робити доладні полив’яні вироби” [20, с. 322—323].

У навколишніх селах як неперевершеного фахівця згадували Івана Слєпченка (1928—1981 рр.). Його донька Олена — відома вишивальниця, автор численних акварельних творів — від батька засвоїла “секрети” гончарства. Вона зберігає його роботи: горщики, глечики, дитячі забавки-свищики, коники і гончарний круг (с. В’язівка).

Відомими осередками гончарного виробництва були села Болотниця і Млини. Наприклад, у с. Болотниця Михайло Таращук (1922 р. н.) — відомий талановитий ткач, вишивальник, пічник, помічник-підручник гончаря свого батька Семена — і гончар села Левко Діхтярчук (1917 р. н.) розповіли, що “масну, добру глину” для роботи привозили з хутора Потоцьких (від села близько 8 км). Горни для випалювання виробів мали три гончарі — Степан

Діхтярчук, Ігнат Пащик, Микола Борисюк. Працювала велика гончарня, в якій випалювали вироби з 1946 р. до 1950 р. Найкращі гончарі села — це Степан Діхтярчук, Федір Діхтярчук, Михайло Ярмолук, Федір Слєпченко, Микола Борисюк, Ігнат Пащук, Андрій Ярмолук, Олександр Пащук, Євтух Юрченко та ін. На початку 60-х років ХХ ст. виготовлення гончарних виробів припинилось. Майже в усіх хатах села збереглися гончарні вироби місцевих майстрів. Найпоширеніші — гладішки (висота 26 см, діаметр вінця 12 см, діаметр дна — 11 см); горщики (висота — 17 см, діаметр вінця — 15 см, діаметр дна — 10 см); “макотри” (висота — 18 см, діаметр вінця — 25, діаметр дна — 12 см).

У с. Млини були два горни — у братів Павла та Миколи Рибчуків і Михайла Барановського. У с. Млини та навколишніх селах місцеві жителі бережуть посуд, виготовлений гончарями Наумом Барановським і Петром Барановським — горщики, гладішки, слоїки, макітри та ін. Племінниця гончаря Михайла Барановського зберегла його авторські роботи: горщики (висота — 20 см, діаметр вінця — 17 см, діаметр дна — 11,5 см). Речові пам’ятки, світлини дають змогу аналізувати форми керамічних виробів цих двох осередків гончарного виробництва — сіл Болотниці, Млини. Побутова кераміка названих сіл цікава за формами, часто декорована ритованими лініями при вінцях, з вільними затіками поливи, яка звучить сильними декоративними акцентами. Незважаючи на подібність форм гончарного посуду, Болотниця вирізняється з-поміж інших розмаїттям формотворень різних типів виробів і дзвінкою, з різними відтінками, поливою зеленого кольору.

Найголовніші центри гончарного виробництва ХІХ — початку ХХ ст. у поліських районах Рівненщини — це міста Дубровиця, Остріг, Корець, Сарни, села — Гоща, Межиріч Гоцанського району, Степань Сарненського району, Клевань Рівненського району, Велика Клецька Корецького району, Залішани, Кривиця, Літвиця Дубровицького району.

Вивчення музейних збірок, відомостей польових досліджень підтверджують висновок про те, що в цих осередках у ХХ ст. ще зберігались давні традиції формотворення, декорування масово поширених типологічних груп керамічних виробів: посуду (горщиків, макітер, глечиків, гладішок, мисок, баньок, ринок); будівельної кераміки (кахлів, димарів, голосників); забавок-свищиків, посуду, тарахкалець та ін.

Кожен із названих осередків має історичні корені, у всіх цінність гончарних виробів, їх мистецький рівень визначають такі головні чинники, як досвід праці гончарів і якість глини з тайнами її фізичних властивостей.

Заслужене визнання здобули гончарі Дубровицького осередку. Вони виготовляли посуд переважно неполив’яний, світло-піщаного кольору, декорований “опискою” — розписом темно-червоною рудуватою глиною, якою нанесені на посуд нижче вінця по 2—3 паралельні прямі стрічки, хвилясті, ламані лінії спіралеподібних стрічок. У гончарних виробах цього осередку відчутна висока культура технічної роботи і мистецький хист формотворення орнаментування розписом, ритуванням, гладженням.

Посуд із підполивним розписом білою і рудою глиною виготовляли у Корецькому осередку. Орнаментальні мотиви: хвилясті ламані стрічки, розетки. Виділяється розпис керамічних виробів с. Межирічі. На особливу увагу заслуговують дещо симетрична система розміщення орнаментальних мотивів. Так, на одному боці збанків — геометричні мотиви, а на іншому — квіткові розетки. Часто на дні виробів витиснений напис: “Межирічі”.

Оригінальними, цікавими, вишуканими формами та декоруванням вирізняються посудини на воду, для зберігання олії — баньки, які виготовлялись майже в усіх гончарних осередках Рівненського Полісся.

Творчі навички праці гончарів виявлені в умінні створювати об’ємні круглясті форми (конусоподібні, грушеподібні) та робити різкий перехід до вузеньких, видовжених шийок з перснеподібним вінцем, лійкою й одним вушком: контури в усіх частин баньок — корпус, горловина, вушка мають дуже виразні, доцільно практичні згини. Для того, щоб можна було легко налити і вилити рідину, а баньку підняти і перенести за вушко, то останнє виготовлялося відповідно до форми і прикріплялося до найзручніших і конструктивно виправданих місць — шийки та верхньої частини корпусу. Баньки робили чорнодимлені та світлопіщані. У верхній частині ритуванням або ж гладженням розміщені стрічки з прямих чи хвилястих стрічок.

Типологічні групи гончарних названих осередків Рівненського Полісся, їх система декорування у багатьох ознаках мають прямі аналоги з керамікою найближчих сусідніх осередків Волинського Полісся.

Високий мистецький рівень засвідчують гончарні вироби таких осередків Полісся Волині, як міста Луцьк, Володимир-Волинський, Камінь-Каширський; сіл — Рокита Старовижівського району, Кульчин Ківерцівського району, Качин і Олександрів Камінь-Каширського району, Згорани та Нудиже Любомльського району, Торчин Луцького району. Серед асортименту виробів домінують горщики, різні за формами, розмірами: “двійнята”, “трійнята”, макітри, глечики (глідшки, глечата, дзбанки); баньки, барильця, ринки, миски, кварта (горята, набираші); бочечки (на мед, смалець), фляги, пунки та ін.

Село Рокита належить до прославлених осередків гончарного виробництва. У фондах Волинського краєзнавчого музею скомплектована цінна колекція високомистецьких виробів цього осередку [56, с. 127—128; 57, с. 228—231]. В окремих дослідженнях подані важливі відомості про родинну спадкоємність гончарів із ХVІІ ст., про те, що в кожній хаті села були гончарі [29, с. 91—92]. Маючи індивідуальні почерки творчих методів праці, вони переважно чітко дотримувалися прадавніх гончарних традицій виготовлення чорнодимленого лощеного посуду з орнаментальними мотивами — сосонками, рисочками, хвилями. Це засвідчують збережені у музейних збірках твори провідних майстрів В. Балачук, В. Гаврилюк, Й. Гаврилюк, Л. Грицюк, І. Грищук, Д. Мороз, В. Патеїчук, І. Пилипко, С. Терещук, А. Ткачук, С. Радчук, А. Якимук, І. Якимук, П. Якимук та ін. Жителі села пам’ятають гончарів з діда-прадіда, шанують тих, хто продовжував давнє рокитнянське гончарне

ремесло, працюючи в керамічному цеху, відкритому 1970 р. (згодом — фабриці “Вижнівка”). Відомі авторські роботи майстрів (збанки, баклагги, дитячі іграшки) П. Гаврилюка, В. Бондаря, О. Балачука, К. Балачука, А. Грисюка, В. Патеїчука щорічно експонувалися в 70—90-х роках ХХ ст. на виставках у м. Києві, Мінську, Москві та міжнародних виставках-фестивалях. На жаль, 1996 р. гончарне підприємство у с. Рокита перестало працювати. Мистецьку цінність його виробів засвідчують музейні збірки Луцька, Києва, Рівного.

Поливана, розписна ангобами, лощена кераміка с. Кульчин — це своєрідне явище у гончарному мистецтві Полісся. Кращі гончарі села — П. Зараджук, А. Васильчук, Т. Вінцюк та ін. Звертають на себе увагу глеки-баньки, гладьки “двійнята”, “тройки”, кухлики, макітри. Загально визнаний їх високимистецький рівень. Вирізняються творчі роботи гончаря В. Ковальчука, горщики “двійнята”, “тройки”, “трійнята”, який продовжує їх виготовляти у сучасних умовах.

У 1980—1985 рр., під час дослідження народних художніх промислів наукові працівники відділу народних художніх промислів Інституту народознавства НАН України зафіксували підприємства, що виготовляли вручну оригінальні традиційно поліські керамічні вироби у системі різних за формами підприємств, підпорядкованих міністерствам, виробничо-художнім об’єднанням та ін. [31, с. 59; 32, с. 82—89].

Поліське гончарство внаслідок аварії на Чорнобильській атомній станції зазнало непоправних втрат. Воно поки що в окремих, невиселених осередках продовжує існувати в умовах домашнього виробництва.

Запитання для самоконтролю

1. Охарактеризуйте витоки гончарного виробництва Українського Полісся.
2. Які функції виконували керамічні неолітичні вироби?
3. Яких змін зазнала кераміка у ХІІ—ХІІІ ст.?
4. Де збереглися місцеві традиційні основи формотворення й орнаментування техніко-технологічних засобів виготовлення керамічних виробів?
5. Назвіть найголовніші гончарні вироби.
6. Як Ви уявляєте перспективу розвитку гончарного виробництва на Поліссі?

3.7. Ковальські вироби

Полісся як терен зі збереженими прадавніми традиціями рудноплавильних, *ковальських ремесел* привертало увагу дослідників різних профілів — істориків, етнографів, мистецтвознавців. Учені стверджують, що до українських міст надходило залізо місцевого виробництва — зі залізрудних підприємств Полісся [38, с. 68].

Добування залізної руди зосереджувалось у володіннях козацької старшини при містах, монастирях, маєтках гетьманів, військових укріпленнях [8, с. 486]. У районах Полісся, які до кінця ХVІІІ ст. перебували під владою Речі Посполитої, власниками руд були магнати, шляхта. Залізообробне виробництво у ХVІ—ХVІІ ст. стало державною власністю. Тоді виплавлене залізо з місцевих руд часто експортувалось у країни Західної Європи. Окремі рудні працювали для потреб замків, оборонних справ. Відомо, наприклад, що в ХVІ ст. для Луцького замку майстри села Красне виплавливали залізо на різнофункціональні будівельні потреби і на плуги, серпи та ін.

Найвищий розквіт українського художнього металообробництва припадає на кінець ХVІІ—ХVІІІ ст. Окремі цехи золотарів працювали в Острозі (1648 р.), Ніжині (1786 р.); ливарні майстерні — у Новгород-Сіверську [52, с. 213].

Дослідники матеріально-мистецької спадщини високо оцінюють фаховість майстрів-ливарників, котрі виготовляли вироби для церковних споруд, господарських занять, млинів, сукновалень, оліярень, деревообробних промислів тощо. Великих успіхів досягли майстри у виготовленні вручну виробів з різних сплавів металів. Ці вироби збереглися в екстер’єрах, інтер’єрах соборів, церков, замкових споруд у Чернігові, Острозі, Новгород-Сіверському, Ковелі, Луцьку, Овручі (капітелі, кронштейни, решітки, загорожі, торшери та ін.).

На особливу увагу заслуговує мистецтво поліського ковальського ремесла. “Кузня”, “коваль” — шановані слова у Поліссі. Адже саме в кузні “ловкі на всі руки ковалі” з криці виковували — добротні, “моцні” речі для нелегкого життя поліщуків у малозаселеній болотисто-лісовій території. Для роботи в кузнях потрібне було спеціальне обладнання і комплекти інструментів, щоб проводити обов’язкові процеси плавлення-ковальської справи. Найосновніше обладнання кузні: горн, ковальська піч, міхи; кувадла, наковальня-шпак, молот, молотки, ковальські обценьки, зубила, щипці, рубила, пробійники, бабки, точила, дрелі, натягачі та ін. У кузнях творився складний предметний світ — різнофункціональний асортимент металевих виробів. Їх основна типологія: господарські — сокири, серпи, плуги, коси, пилки, підкови; побутові — посвіти, ножі, ножиці, ключі, дверні засовки, скобелі, цвяхи, ручки для відер, обручі на колеса, бочки; військово спорядження — бойові сокири, мечі, шаблі, списи, наконечники стріл, шпори, стремена, кольчуги. Стосовно технологічно-технічних питань виготовлення металевих виробів, то праця ковалів — універсальна. Вони володіли такими техніками кування: гаряче і холодне, гартування, відпуск, зварювання сталюї та залізної частини виробів, наварювання, плекання, цементация за допомогою чавуну тощо. Дуже

часто поліські ковалі виконували спеціальні роботи слюсарів, шпорників, замочників. Співпрацювали з майстрами художнього деревообробництва: бондарями, столярами, будівельниками, колодіями.

Високий мистецький рівень народного ковальства засвідчують поширені окуті скрині-кухри. За формотворенням вирізняються скрині з плоским і двоххилим віком з ніжними профільними підставками, на колесах. Металевими візерунковими смугами-стрічками, шириною до 5 см, декорованими прорізуванням, насічкою, у ритмічному повторенні оббиті віка та бокові стінки. Беручи до уваги систему їх набиття — розміщення, можна виділити дві основні групи кованих скринь:

- 1) з горизонтально розміщеними стрічками на віках і стінках;
- 2) скрині зі сітчастою системою розміщення металевих стрічок.

Зовнішні кути скринь оббиті металевими стрічками. Декоративний ефект посилює продумане розміщення фігурних замків (у вигляді кругів, ромбоподібних профілів) на віку й у верхній центральній частині передньої стінки скринь. Особлива практично-декоративна роль належала металевим стрічкам, зігнутим поздовжньо, посередині, по краях з різними формами вирізів, якими оковували бокові зв'язки стінок скринь і краї вік. Оковані скрині називали *мережаними*. У системі декорування вирізняються художніми відмінностями скрині окремих центрів-осередків, зокрема Чернігівщини, Київщини, Волині. Профільованими ажурними металевими стрічками на природному тлі дощок виділяються великі за розмірами скрині Чернігівщини. Особливо поширені були ковані кухри у районах Волинського Полісся. Відомо, що в с. Новосілки біля Володимир-Волинського 47 майстрів робили окуті кухри [30, с. 12]. Оковані скрині, інші вироби виготовляли у кузнях у районах Волинського Полісся [4, с. 67].

У районах Київського Полісся тло скринь часто пофарбоване в охристий, вишневий або ж зелений колір. На ньому вирізняються узорні металеві стрічки з рівними або ж хвилястими, зубчастими, профільованими завершеннями. Окуття металевими стрічками з набитими замками, металеві вушка, завіси, що з'єднували віко зі задньою стороною, посилює образне звучання цілісної конструкції скринь, цього універсального виду народних меблів, що передував появі стола, стояв на покутті хати, вважався родинною цінністю, своєрідним символом добротності, змістовності дівочого посагу.

Як символ світла та радості в поліській хаті сприймався ковальський мистецький витвір — посвіти, “світочі”, світильники. Решітки для дна посвітів створювали їх основу — круглу, частіше прямокутну. До дна прикріплювали дугасті гачки для підвішування до центрального гаку, прикріпленого до стелі. Загалом посвіт — складний виріб ковальського ремесла з ажурними профільованими формами. У них склепані, з'єднані окремі частини, підвіски. Декоративно-настрєву образність посвітів створюють запалені дрібні скалки, нарізані переважно зі соснового просмоленого коріння. Такі скалки порівняно довго горять, дають лагідне рівномірне освітлення та зігрівають приміщення.

Найпрестижнішою, відповідальною ділянкою художнього металообробництва була праця ковалів у виготовленні великомасштабних декоративно-монументальних творів, пов'язаних з архітектурою, — оборонною, світською, двірцевою. Особливу цінність становлять ковальські вироби для церкви — хрести на престольні, нагрудні, виносні, поставники-свічники, окуття престолів, деталі для царських врат, загорожі для церков, каплиць, поховань, надбанні хрести та ін.

Художні вироби народного ковальства — це оригінальні вироби декоративного мистецтва в обладнанні різнофункціональних будівель.

Вершин мистецької досконалості досягли ковалі Полісся у монументальних творах — надбанних хрестах церков, соборів, дзвіниць, каплиць, їх загорож, вхідних брам з оригінальними завершеннями, увінчаними хрестами. У хрестах — символах християнства, Ісуса Христа, спасіння — майстри виявляли своє розуміння вірності вірі Христовій.

Ковалі свято берегли прадавні духовно-світоглядні, естетичні традиції, символи віри предків. Працювали згідно з канонами церковного будівництва та духовних переконань, прагнули піднести свої молитви, надії, сподівання до Господа Бога. На збережених архітектурних пам'ятках церковного будівництва з виразними ознаками впливу візантійського мистецтва, з його вишуканою гармонією симетрії будови найпоширенішими були надбанні ковані рівнораменні чотирикінцеві хрести. Окремі церкви мають надбанні шестикінцеві та восьмикінцеві (переважно в церквах старообрядців) хрести. Різні пояснення дослідників стосовно архітектоніки хрестів: одно- і багатораменних, внизу стержнів яких є неоднакові основи — зі зображенням півмісяця, роги котрого припідняті до верху, підніжжя кулі. Дехто із вчених, простежуючи архітектоніку хрестів, зазначає, що скісне підніжжя на хрестах виникло у X—XI ст., — православ'я вбачає у ньому символ відпущення (або не відпущення) Ісусом гріхів вірянам [39, с. 12]. На думку К. Широцького, шестикінцеві хрести зазнали поширення в XV ст. [60, с. 14, 24].

Дослідники висловлюють неоднозначні пояснення зображення півмісяця внизу надбанних хрестів, символічної їх сутності. Одні вважають, що півмісяць — це спрощена форма акантового листя візантійських хрестів, які на місцевому ґрунті набули вигляду серпа-місяця. Інші висловлюють припущення: що фігура мотиву півмісяця походить від початкової літери грецького слова, що означає ту висоту, до якої повинен бути звернений людський погляд, — до Бога.

Зображення однораменних хрестів із півмісяцем у нижній частині стержня в надбанних хрестах масово поширене в Українському та в Білоруському Поліссі [35, с. 9; 50, с. 12]. Збереження давніх традицій у церковному будівництві дотепер підтверджує думки дослідників, що: “всі вони у своєму філософському тлумаченні символу зводяться до ідеї перемоги світла над темними силами, що, імовірно, асоціюються з протиставленням світлого дня і темряви, свободи і неволі” [4, с. 75].

Привертає на увагу вміння майстрів засобами складних ковальських технік завершувати кінці рамен і центрального стрижня. Ковалі виявили неабиякий

хист творчого конструювання, профілювання рамен, їх образно-зображувального завершення, заповнення прозорих площин між раменами, чіткого виділення силуетних ліній. Найчастіше рамена хрестів закінчені оригінальними об'ємнопросторовими круглястими, пелюсткоподібними, есоподібними, хрещатими, трипелюстковими мотивами. Між раменами, викуваними сталевими стрічками, зображені проглядові круги сонечка з променями, саявами, галузки з розетками — небесними зірками. Оригінальні композиції рівнокінцевих хрестів, кожне з рамен яких складають три паралельні металеві смуги. У середині таких рамен розміщені по одній або ж три хвилясті залізні стрічки. Між раменами — хвилясті галузки з квітковими мотивами зі завитками. Подібними мотивами завершені рамена. Такі композиції надають вигляду хрестів як вічному символу квітучого “дерева життя”.

Важлива роль у моделюванні ускладнених форм надбаних хрестів належить композиційному центрові — мотиву, розміщеному на перехресті рамен і стрижня. Йому підпорядковане викуване мереживо стрічок, їх ажурність, що вражає сильними декоративними акцентами у піднебесному просторі. Надбанні ковальські хрести переконливо-образно возвеличують церкви, цілісні комплекси християнських храмів, наприклад, у містах Чернігові, Корці, Луцьку, Острозі, Володимир-Волинському, Чорнобилі.

У численних варіантах архітектоніки надбаних хрестів різних міст і сіл Українського Полісся простежується головна їх спільність, символічна сутність — спрямування до піднебесся. Своєрідною підтримкою, єдністю церковних святинь, їх духовно-символічної змістовності можна розглядати підкупольні багатоярусні люстри, так звані панікадила. Їх композиційна основа — центральний стрижень, профільований, прикрашений “кільцями”, виступами, зубцями. Від стрижня відходять хвилясто, дугоподібно вигнуті рамена з мисочкоподібними підставками для свічок. Рамена стрижнів часто завершені свічниками поставниками. Різновидням трактування форм вирізняються всі церковні свічники. У вирішенні їх художньої конструкції домінує значення надавали профілюванню підставки, стрижня і мисочок-чашечок. Складніші за формою і декоративним трактуванням свічники на декілька свічок — канделябри. Їх часто вигнутий хвилястий стрижень із численними виступами створює враження відтворення “дерева життя”.

Металеві вироби — виносні хрести, панікадила, канделябри, лампадки, поставники — виконують важливу роль у цілісному комплексі творення літургійного простору, формуванні інтер'єру церковної споруди. Їх мистецький рівень впливає на композиційну стильову завершеність церковного простору, посилюючи його ритуально-обрядовий, духовний, художньо-естетичний зміст.

Важливою галуззю ковальського ремесла було виготовлення залізних огорож, воріт — оригінальних символів атрибутів церковних монастирських будівель, замкових, господарських садиб, балконних решіток, завісів до дверей, вікон, наддаштя, деталей до возів, саней. У кожному з них — своєрідні засоби декоративного формотворення: профілювання, орнаментування, ажурного вирішення просторових акцентів. Їх аналіз порівняно з ковальськими

виробами інших районів України, дає змогу дійти висновку, що в ковальському мистецтві Українського Полісся найкраще збережені прадавні традиції. Це засвідчують дослідження науковців, зібрані польові матеріали [21, с. 204].

У багатьох селах Полісся ще збереглися приміщення кузень із реманентом, потрібним для праці. В с. Рудня Овручського району місцеві люди з особливою гордістю розповідали, що у них з давніх-давен знали ковальську справу. Старожили пам'ятають “курень”, де плавляли руду, якої в селі було багато, і “вона сильною була”. З неї предки викувували мечі. І село називалось Рудня Мечна. Зараз у селі є кузня, в якій працюють ковалі.

Дуже часто на запитання, чи є в селі кузня, місцеві люди Житомирського та Київського Полісся дещо здивовано відповідали: “Та де ж таке бачено, щоб у селі кузня не працювала? Як же можна жити без коваля?”. Місцеві ковалі вручну викувували, виготовляли сокири, серпи, пили, ножі, необхідні частини до сільськогосподарського інвентаря, деталі до транспортних засобів, мисливських, рибальських снастей, виробів хатнього використання: рогаців, “вилочників”, кочерг, чеплійок, сковорідок-“йомок”, сікачів, металевих решіток для посвітів, ключів, замків, клямок, завіс. Майже у кожній хаті в кутку біля печі в певному порядку поставлені рогаці, кочерги тощо.

Поліщучки добре знали, який коваль найкраще викує зручні рогаці, щоб ними легко було ставити, висувати, повертати горшки, “макотри”, сковорідки у гарячій печі. Працю ковалів шанували, про них відгукувалися як про особливих людей. Ковалі були “спритними на всі руки”. Наприклад, зі с. Луговики Поліського району Петро Білько сам зробив копаницю-рудню, вмів виплавляти залізо і з нього викував, виробляв усілякі речі. Він добре знав секрети випалювання металу, зварювання, клепання, виготовляв фігурні клямки, завіси, окуття. Навчив секретів гартування металів сина Володимира.

Добру славу мав коваль Олександр Дудинський з відомого осередку металообробництва с. Мартиновичі Поліського району. Ковалями працювали місцеві жителі — чехи, поляки, німці, жиди. Так, ковалем у с. Мартиновичі був жид Янкіль, а у с. Мусійки — німець Зедлер. Їхні вироби зазнавали своєрідного випробування: конкуренції, екзаменування у практичному користуванні й отримували всезагальну оцінку — осудження або визнання.

З покоління в покоління передавався одвічний досвід ковальської справи. Особливу популярність здобули родинні династії ковалів, котрі працювали в окремих осередках — центрах художнього металообробництва. Наприклад, с. Рудня Димерська славилася в усій околиці як село ремісників-ковалів. Микола Ружинський зібрав цікаві фактологічні матеріали. Вони засвідчують, що у селі добували руду “просто, бо ж багато її було прямо на поверхні”. Її возили до ставу, де встановили горн, водяне колесо і до нього — пристосовані сім міхів. Водяне колесо допомагало процесу виплавлювання руди, яку потім возили до власних кузень і на продаж, зокрема у міста Радомишль і Київ. У селі діяло понад 40 кузень, майже у кожному дворі. Люди жили на хуторах, острівках (налічувалось понад 12 хуторів). Тутешня земля не була родючою (її часто заливало водою), але багата на руди. Тому й займалися

рудним промислом. Майстерно обладнані кузні мали господарства родин Ружинських, Лісовських, Верещинських та ін. Тут виготовляли сокири, серпи, мотики, вози, плуги, дерев'яні борони з металевими зубами. Усі вироби здебільшого возили на продаж до Києва і Харкова. Ковальським фахом володіли майже всі чоловіки села, що налічувало понад 40 кузень.

У 1936 р. почало працювати підприємство “Кузня промколгосп”, реорганізоване 1938 р. у “Червоний металіст”. Працювало на підприємстві понад 200 ковалів. Був ковальський і слюсарний цехи. Робили шафи-каси, ланцюги й інші добротні вироби.

У с. Крива Гора майже всі чоловіки були вправними майстрами — будівельниками, бондарями, токарями. Вони використовували у виробі деталі, окремі складові частини з дерева. Ковальські роботи мали чітке призначення: для господарської, будівельної, мисливської справи тощо. Особливо цінувались розмаїті вироби коваля Матвія Кубовського (1929 р. н.). Свій талант він передав синам — Василеві та Володимирі. Ці три ковалі досконало володіли найскладнішими технологічними засобами виплавлення, кування: гартували метал так, що після охолодження він “звенів, був моцніший криці”. Скоби, завіси, приладдя для печей, запліччя до саней, зроблені ковалями Кубовськими, люди впізнавали за якістю виконання.

Понад 45 років пропрацював у кузні Василь Якубовський. Після аварії на ЧАЕС усіх мешканців села виселили. Багато з них, у тому числі й Кубовський, поселились у с. Рудницьке Барішівського району Київської області. На новому місці майстер не покинув батьківської родинної ковальської справи, цінує свою професію, передану йому батьком і братом. Подібна доля і в коваля Олексія Євсеєнка (1928 р. н.). Він пропрацював 25 років у кузні провідного осередку металообробництва Полісся с. Лелів. Після аварії на Чорнобильській атомній станції його, як і всіх односельчан, виселили. Мешкає у с. Недра Барішівського району і не забуває досвіду праці з металом, робить усе, що замовляють люди.

Федір Коваленко (1927 р. н.) понад 20 років пропрацював ковалем у с. Зимовище (виселене після аварії на ЧАЕС у с. Рудницьке). Згадував про рідне село “райської природи”, яке йому часто сниться. Тут він ковалював і займався бондарством, “вимережував” ярма для волів. Навчився ремесла від батька і діда. Виконував “всячину”, найбільше — рогачі, “чиплії”, кільця-кочерги для вигрібання попелу. В кузні був ручний горн, але без складних інструментів. Треба було вміти вигинати дугою сталь, формувати кільце, вісімки-завитки, виготовляти надбанні та намогильні хрести. Саме до нього зверталися люди з проханням виконувати хрести для церков. Він зробив “вимережаний” надбанний хрест для церкви с. Красне — оригінальної пам'ятки церковного будівництва.

У цьому селі, як і в навколишніх, особливого розвитку зазнало вишивальне мистецтво. Вишивальниці дуже вдячні “ловкому ковалеві”, що він виготовляв спеціальні голки-гачки для вишивання, вибивання густим петельчатим ворсовим швом килимів, рушників, складних композицій на рушниках. Таке

вишивання поширилось в 50-х роках ХХ ст. Оригінальні килими з геометричним і рослинним “квітучим” орнаментом вишиває “ковальською голкою” дружина Коваленка — Марія (1931 р. н.). Хата Коваленків — своєрідний музей, де збережені виготовлені вручну ковані, дерев'яні, вишиті, виткані вироби.

Завдячуючи винахідливості, ковалі мали безпосереднє відношення до різних видів народного мистецтва, наприклад, ткацтва (виготовлення деталей до ткацького верстату, щітки для чесання вовни, приладдя для валяння сукон, колеса для прялок та ін.).

Обґрунтовані методологічні основи синтетичного аналізу художніх виробів, у яких йдеться про художнє деревообробництво та художнє ковальство. Це засвідчують творчі методи праці майстрів із деревом і металом. Ковалі співпрацювали не лише з будівельниками, столярами, токарями, а часто самі робили з різних порід дерева столярні вироби, переважно скрині “у захват” (їх оковували, виготовляли для них оббиття з профільованими краями для замкових отворів, вушка зі завитками, часто розмальовували дерев'яні вироби, декорували випалюванням).

Як особливо своєрідне явище в мистецтві України вирізняється поліське декорування випалюванням деревних виробів — ярем, боднів, пікних діжок, мисників тощо. Випалені на природному тлі дерева в стрічковому або ж концентричному порядку мотивів: кругів, сонечок, розеток, сононок, ромбів, книшів — звучать сильними декоративними акцентами. Таке прикрашення набиванням, випалюванням мотивів-знаків поліщуки називають “мережанням на дереві”.

Фахові поліські ковалі досконало володіли різними техніками декорування металевих і дерев'яних виробів. Наприклад, коваль із с. Паришів Лука Бондар виготовляв ярма — “ярмця із узорами для волів” із профільованими краями, плоско різьбленими та випаленими розетками, кругами, ромбами.

Отже, аналізуючи творчість окремих майстрів, дуже важливо зрозуміти своєрідні індивідуальні методи праці ковалів з огляду двох аспектів — образного сприйняття і пластичного трактування задуманих різнофункціональних виробів.

Зібрані матеріали про художнє ковальство Українського Полісся дають змогу стверджувати, що на початку ХХ ст. у численних осередках працювали ковальські підприємства, артілі, майстерні, кузні. У післявоєнний період добування болотяних руд, їх випалювання майже занепало. Кузні працювали у селах переважно на матеріалах “переплавках”, збережених запасів руд, попередньо виготовлених металевих виробів, привозних доставках арматурних труб тощо. У 60-х роках ХХ ст. ковалі здебільшого виготовляли вироби для сільськогосподарських і будівельних потреб. В ансамблях новобудівель чільне місце почали посідати металеві ковальські вироби: загорожі, решітки-дашки над дверима, брами, хвіртки та ін.

Давні традиції ковальства як важливої галузі металообробництва, порівняно з усіма районами Українського Полісся, стійкіше та масштабніше збереглися дотепер у районах Київського, Житомирського, Чернігівського Полісся,

що найбільше постраждали від аварії на Чорнобильській атомній станції. У залишених приміщеннях — кузнях у селах Полісся ще й досі зберігаються ковані вироби, переважно підкови, завішені над дверима, на воротах, на “ошулах”. Ковані поліські вироби зберігаються як унікальні експонати переважно в музеях-скансенах і засвідчують високий технологічний рівень, естетично-мистецький досвід праці їх творців — місцевих ковалів. Часто виселені ковалі продовжують займатись улюбленою справою у нових поселеннях України, продовжуючи традиції відомих майстрів.

Запитання для самоконтролю

1. У чому полягає мистецтво поліського ковальського ремесла?
2. Якими техніками кування володіли поліські майстри?
3. З ким співпрацювали поліські ковалі?
4. Як і в яких виробках виявлялася мистецька досконалість ковалів Полісся?
5. Розкажіть про збереження традицій ковальського ремесла у Поліському краї.

3.8. Декоративний розпис

У народному декоративному мистецтві постійно відбуваються еволюційні процеси, засвідчуючи зміни, інколи певні перерви або й занепади окремих його видів. Закономірно, що часто одні явища зникають, натомість виникають інші, зумовлені новими процесами життя. Однак при цьому залишається збережена пам'ять традиційних основ, до яких звертаються люди, інтерпретують їх у різних формах змістовності, мистецько-естетичної сутності, що виявляється в осучаснених, часто несподіваних варіантах вираження оригінальної образотворчості, використанні різновидних матеріалів, техніках виконання та ін.

Беззаперечно, *настінний розпис, малювання на дереві, керамічних виробках, тканинах, склі, писанковий розпис* були здавна відомі в Поліському краї і збереглися дотепер. Це стверджують давні й новостворені мальовані розписні твори XIX—XX ст. в окремих районах Українського Полісся. Вони засвідчують оригінальність розпису, малювання як важливе живуче явище в народному декоративному мистецтві, нові напрями, часто несподівані вияви образотворчості. Наприклад, високомистецькі різьблені дерев'яні вироби, розмальовані образними акцентами (візерункові обрамлення вікон, дверей, меблі, поставники, мисники) відомі у с. Болотниця (Житомирська область). Їх автор Іван Стецюк — визнаний талановитий майстер. Своєю творчістю він зробив вагомий внесок у художнє оформлення інтер'єрів та екстер'єрів церков, каплиць, громадських споруд, житлових будівель — хат. У багатьох селах Житомирщини працюють цілі родини над виготовленням різьблених розмальованих виробів — діди, сини, внуки. Так, у с. Мотійки Іван Пінчук (1944 р. н.) виготовляє наличники, рами, розмальовані квітами. Його син В'ячеслав (1972 р. н.) досконало володіє такими техніками різьблення, як профільне, ажурне, тригранно-виїмчасте, часто розмальовує, узорно випалює вироби. У його творах домінують квіткові, галузкові мотиви. Оригінальні квіткові композиції створює Василь Руденко, розмальовуючи рами, карнизи, як кажуть у селі, — “на всю округу”.

У багатьох селах Київського Полісся збереглися хати, пройми вікон яких мальовані, тобто з наличниками, орнаментованими контурним, рельєфним, силуетним, профільним, об'ємним різьбленням. Їх мотиви — розетки, кружечки, білочки, птахи, голуби, качечки, коники, деревця, квіти, розмальовані синіми, вишневими, голубими, білими олійними фарбами. Візерункові кольорові наличники немовби обгортають вікна, окреслюють і прикрашають складні площини для бачення навколишнього простору. Основний акцент творять орнаментальні мотиви на верхів'ях вікон. Бокові вертикальні дошки-шальовки внизу вирізьблені рельєфноажурними зубчиками, пофарбованими, як і верх вікон, у контрастний із фоном дощок колір. Візерункові розмальовані дошки обабіч вікна створюють враження розвішаного вишитого рушника, кінці якого неначе спадають обабіч вікна. Вигляд вікон нагадує своєрідне

відлуння від давнього терему — арок, завершених силуетно-профільним зображенням хрестів, кругів, попарних, повернених голівками доцентрично коників, птахів, есоподібних мотивів тощо.

З 50-х років ХХ ст. поширюється прикрашання наличників “накладними”, прикріпленими, вирізьбленими окремо мотивами — ромбами, рибами, кружечками, розетками, деревцями. Їх фарбували в інший колір, який контрастував із тлом наличників: найчастіше на синьому тлі — вишневі або ж зелені, а на вишневому полі — білі, сині та ін. Подібні мотиви розмальовували на дошках, якими оббивали вертикально кути хат (м. Іванків, с. Коленці Київської області та ін.). У збільшених за формами вирізьблених і розмальованих у білі, вишневі й інші кольори ромби, розетки, круги-сонечка часто кріпили до воріт, хвірток, пофарбованих у зелений колір.

Оригінально розмальовані візерункові композиції на виробках із дерева створили у Поліському краї Борислав Висоцький (1926—1965 рр.) зі с. Людвинівка, Костянтин Таназюк (1930 р. н.), Віктор Сюреха (1946 р. н.) із с. Лучанок, Михайло Барановський (1924 р. н.), Дмитро Титарчук (1923 р. н.) зі с. Гошів, Володимир Шльонський (1928 р. н.), Михайло Кравченко (1927 р. н.) зі с. Залісся; Мойсей Велковський, Микола Барановський зі с. Павлюківка, Володимир Печенюк зі с. Гладковичі, Григорій Миколайчук (1929 р. н.), Володимир Ярченко (1929 р. н.) зі с. Раківщина Житомирської області та ін.

У багатьох поліських хатах збереглися унікальні пам’ятки живописного мистецтва — скрині. Одна з них — скриня Зінаїди Бородкевич (1926 р. н.) зі с. Покалів, виготовлена майже 300 років тому. Зроблена з дуже просмолених дощок сосни, у ній ніколи не водилася шашіль. Висота скрині — 80 см, ширина — 70 см, довжина — 140 см. Вона прямокутної конструкції, зроблена “у захват”, з прямим віком, на колесах. Має вишневий колір. На центральній стінці олійними фарбами оранжевого, зеленого, чорного кольору намальовані в ряд два вазонних мотиви, обрамлені хвилястими стрічками при прямокутних краях передньої стінки. Віко при краях, бокові стінки оковані металевими пластинками зі зубчастим завершенням при бокових поздовжніх краях. По центрі металевих стрічок викарбувані один за одним кружельця-квіточки. Темний металевий колір окуття композиційно врівноважує багатоколірний розпис квіткових, вазонних мотивів, створює орнаментально-композиційну цілісність.

Традиційна система розмальовування простежується в скринях, зроблених у 20—30-х роках ХХ ст. З-поміж проаналізованих збережених розмальованих скринь на особливу увагу заслуговують авторські роботи майстрів із різних сіл Полісся: Івана Хіміча (1928 р. н.), с. Левковичі; Олексія Хасанова (1925 р. н.), с. Норинці; Івана Кучера (1920 р. н.), с. В’язівки; Миколи Савчука (1925—1993 рр.), с. Невгодів; Володимира Бубовика (1928 р. н.), с. Виступовичі; Петра Кобилінського (1928 р. н.) і Василя Мельника (1934 р. н.), с. Великий Кобилін; Василя Назаревич (1935 р. н.) с. Листвин та ін. Кожен мав улюблені розроблені квіткові композиції, “свою руку”, “свою манеру” розмальовувати скрині в квіти, деревця, галузки. Цікаві композиції розмальовок скринь у кві-

ти, круги авторитетних поліських майстрів Миколи Сміковського (1965 р. н.) — с. Дивошин, Володимира Ярченка (1929 р. н.) — с. Раківщина, Михайла Барановського (1924 р. н.) — с. Гошів.

Скрині з квітковими візерунками живописного звучання поширені у багатьох поліських селах. Зазначимо, що часто майстри-ковалі тісно співпрацювали зі столярами, будівельниками, майстрами художньої обробки дерева. Як уже згадувалося, ковалі-фахівці досконало володіли токарною, столярною справою і були визнані в народі як талановиті майстри. Особливою популярністю користувалися ковалі Лівон Приймак, Віктор Карась (с. Селець), Степан Артемчук (с. Невгоди), Костянтин Міщенко (с. Бондарі), Андрій Комарчук (с. Новий Дорогинь), Ілас Савчук, Семен Овсинчук (с. Красилівка), Оней Ткач (с. Збраньки), Іван Боярський, Федір Закусило (с. Дітковичі), Микола Гараєвський (с. Грезля).

Поліська скриня — виразник досягнень творчості майстрів у сфері конструювання, столярної вправності, переконливий доказ мистецьких звершень праці столярів, ковалів, майстрів декоративного розпису тощо. Скрині виділені з-поміж інших меблів як цінний своєрідний синтетичний мистецький твір. Вони засвідчують досягнення народних майстрів у галузі формотворення, декоративного малювання, зображення розквітлих хрестів, “дерев життя”, розеток-сонечок, барвистого квіткового орнаменту, композиційної досконалості.

З 20-х років ХХ ст., періоду доступності паперу, анілінових і акварельних фарб, поширилися мальовані на папері завіски, рушникоподібні, менші за розмірами паперові розмальовані стрічки на сволоках, надвіконнях, полицях мисників тощо.

Мистецьку досконалість розписного малярства, багатство орнаментального розмаїття підтверджує писанковий розпис у Поліському краї. На жаль, з 30-х років ХХ ст. він зазнав меншого поширення. Збережені в музейних збірках, описані в працях дослідників, поліські писанки дають змогу стверджувати про їх особливу цінність в аспекті збереження архаїчних пластів геометричного орнаменту та його послідовної трансформації у геометризовано-рослинні форми. Збереглася прадавня традиція поділу площини писанок на два, чотири і вісім полів. Геометричні мотиви — хрещаті, ромбові, розеткові, ритмічно укладені на виділених полях, рідше — розміщені у вертикальному (поясному) плані на всій площині писанок. Найпоширеніші мотиви поліських писанок — це розетка-ружа, яка часто нагадує різноманітні за формою зірки (повна ружа, подвійна ружа, чубата ружа, сяюча зірка). Часто виділені на двох площинах писанок мотиви деревець, сононок тощо. Оригінальні писанки, площини яких поділені на вісім полів, заповнених есоподібними мотивами, грабельками, підківками, дубовими листочками та ін. Домінують у поліських писанках різні відтінки червоного, вишневого кольору, отриманого від фарбування цибулиням або ж аніліновими фарбами. У північних районах Полісся поширені писанки, в яких на білому тлі намальовані вишневим кольором розмаїті за формами геометризовані та рослинні мотиви.

Писанковий розпис Поліського краю — унікальне мистецтво за багатством орнаментальних мотивів, високою культурою їх графічного живописного трактування.

Дотепер в окремих поліських селах живуть майстри старшого та молодшого віку, які у зв'язку зі своїми творчими здібностями виготовляють придорожні та намогильні хрести, будують храми, хати, розмальовують їх стіни, тини, брами, ворота, хатні меблі, малюють картини, килими на тканинах, цератах тощо.

Малювання на дереві, папері, писанках, керамічних виробих, в інтер'єрах та екстер'єрах будівель не вичерпують багатогранності цього важливого явища у мистецтві поліщуків. Воно розглядається як різнофункціональне мистецьке явище при аналізі такого виду декоративного розпису, як малювання на склі. Наприклад, у с. Лучанка успішно працює у цьому жанрі розпису Тетяна Сташкевич. Намальовані нею на склі олійними фарбами картини, оправлені в рамки, користуються всезагальним визнанням. Їх розвішують у хатах мешканці навколишніх сіл, вони експонуються в музеях. У цих своєрідних творах зображені квіткові букети, птахи, дівчата серед квітів, віночкові, вазонні композиції. Картини на склі стали популярними, отримали визнання як “квітучі, красні”. Декоративність їх звучання посилена природними переливами фактури скла та соковитим багатоколірним розписом.

Мальовані сюжетні картини на полотнах, цератах масового поширення зазнали у 50—60-х роках ХХ ст. Найчастіше у них зображені розгалужисті багатоколірні квітучі мотиви, розміщені в ряд дерева, вазонні мотиви, квіткові галузки та інші сюжетні зображення. Популярними були так звані цератові килими, в яких на центральній площині намальовані олені-оленихи. Вони розміщені доцентрично обабіч дерев або ж уряд поміж деревами, квітами чи біля них.

Виділяються окремі центри-осередки декоративного розпису. З-поміж них — с. Лучанка (малювання на склі), с. Болотня (малювання на папері, полотні). У цьому селі живе і працює династія лауреата Державної премії УРСР імені Т. Шевченка народної художниці Марії Приймаченко (1908—1997 рр.) — її син Федір (1947 р. н.), внуки Петро й Іван.

Марія Приймаченко (1908—1997 рр.) — знана, відома яскрава творча особистість у всьому світі. Гідний подиву її творчий злет у галузі декоративного розпису, народного живопису. З юних років вона почала малювати на стінах хат, на папері, дереві, картоні. М. Приймаченко 1935 р. працювала у центральних експериментальних майстернях при Київському музеї українського мистецтва. Її запросили до Києва разом із найталановитішими народними майстрами України О. Патою, П. Власенко, О. Пилипенко, Г. Павленко, Н. Білокінь для підготовки Першої української виставки народного мистецтва. За участь у виставці 1936 р., а також у Декадній виставці українського мистецтва у Москві М. Приймаченко було присвоєно почесне звання Заслуженого майстра народної творчості, нагороджено Дипломом I ступеня. Її твори, знані у народі, часто експонувались на численних вітчизняних виставках і за кордоном. Вони розміщені у музейних експозиціях, альбомах, збірниках, стат-

тях, репродукціях, листівках тощо [11, с. 5]. Дослідники називають М. Приймаченко найталановитішим майстром народного розпису ХХ ст. У намальованих аквареллю, гуашшю картинах передано її інтуїтивно-філософське розуміння навколишнього світу: людей, їхнього життя-праці, земного цвітіння, диво-птахів, тварин, небесних явищ та ін. Багатогранне земне життя у неї сповнене нерозгаданими таємницями. У її творах відчутне майстерне володіння пензлем, відтінками різних кольорів, передавання образотворчими засобами власного розуміння поетичного народного слова, народної пісні, народної казки. Це засвідчують назви її окремих творів і численних погрупованих серій. Твори зі зображенням людського життя, обрядів, звичаїв, свят, весілля, сватання, зустрічей хлопців і дівчат, козака-Мамая з конем належать до великої серії, яку художниця створювала понад 50 років. Virізняється серія її сюжетних творів, присвячених Т. Шевченку, зокрема картини “Мені тринадцятий минало...”.

Художниця намальовала безліч квітів, часто з фантастичними птахами. Кожен її квітковий твір — присвята, побажання добра, злагоди, “Букети, людям на радість”. У творах, основу композицій яких становлять зображення квітів, птахів, звірів, їх зміст допомагають зрозуміти написи, зроблені М. Приймаченко на зворотному боці. Оригінальні, сповнені глибокого змісту її праці з підписами “Сини мої, соколоники, сизокрилі орли. Ви додому прийшли, мені радість принесли” (1980); “Літа мої молодії, зупиніться, хоч на кленовім мості і прийдіть до мене в гості” (1969); “Цвіти, цвіт Україно” (1978).

Великій групі творів притаманне зображення дивовижно химерних звірів, різних за кольором, формою, їх прикрашенням квітами, зірочками. Подібних аналогів немає у творах інших народних майстрів та й художників-фахівців. Це унікальне явище у всьому українському і світовому мистецтві. Викликають подив її композиції “Фантастичний звір”, “Рибний звір”. Основою до появи її найзагадковіших творів завжди була творча інтуїція, вроджене відчуття докільля, життя в природному середовищі поліських лісів, озер, боліт, віра у потаємні сили. Вона була наділена талантом передбачення, відчуттям, інтуїцією. Розповідала, що ночами бачить свої задуми, те, що мусить намалювати, наприклад, червоного коня з розпростертими крилами, синього птаха та ін. Зі смутком згадувала, як їй привиділась на небі ознака про катастрофу на Чорнобильській атомній станції і вона сказала про це напередодні аварії синові Федорові. До речі, Федір живе в рідному селі, вчився у мами малювати, брав участь у численних виставках народного декоративного мистецтва. У 60-х роках ХХ ст. М. Приймаченко організувала гурток-студію, щоби навчити малюванню дітей, молодь. Роз'їхалися її учні. Та збережені твори в рідній хаті. Родина М. Приймаченко (сини Федір, Петро), невістки, онуки, правнуки свято бережуть пам'ять про неї.

У першу річницю смерті учасники експедиції поклали на могилу М. Приймаченко квіти. Її син Федір сказав, що мама йому заповіла: “Як умру, то щоб на могилі завжди були квіти... Я кожен ранок сонце зустрічаю з мамою, і на намальовані нею квіти споглядаю...”.

Мистецтво М. Приймаченко — феноменальне явище в українській національній культурі. Обґрунтовані висновки його дослідника Олександра Найдена: “Одним із безперервних здобутків української і ... світової культури ХХ ст. є творчість Марії Примаченко (Приймаченко). Творчість цієї художниці з Полісся становить напрочуд цілісне та монолітне явище” [40, с. 10—11].

Гідний подиву чарівний, філософсько-мистецький зміст творів художниці із с. Болотня, яке славиться талановитими народними майстрами. З цього села на особливу увагу заслуговує також творчість заслуженого майстра народної творчості *Василя Скопича* (1947 р. н.). Його намальовані олійні картини постійно експонуються на численних виставках, зберігаються в музеях. Наприклад, у бібліотеці м. Іванків зібрані важливі матеріали про індивідуальні ознаки в методах малювання Марії та Федора Приймаченків, Василя Скопича. Спеціально оформлені альбоми-ілюстрацій під назвою “Краса відкритих душ”, “Твої люди, твоя слава, земле Поліська” (про твори Василя Скопича). Його квіткові композиції цвітуть різнобарв’ям, засвідчуючи поетичність, талант майстра у зображенні фантазійно-квітучої краси, її життєдайну радісну сутність. Квітучо-рослинний світ — улюблений візерунок Василя Скопича, особливо цінують поліщуки. Начебто за традиційними усталеними канонами народного малювання працює художник, легко, з яскравими кольоровими акцентами малює квіти-сонця, а як неповторно, порівняно з творами інших авторів, звучить його кожна композиція! Дуже делікатні різнокольорові його мазки, що ввібрали в себе складові спектральні акценти. Колорит у його творах радісний, прозорий. Намальовані квіти радше подібні пелюсточками до сонячних променів, небесних зірок. Художник уникає щільних, масштабно виділених колірних площин. Дрібними, ритмічно розміщеними мазками він передає тонкі нюанси кольорових переливів, своєрідне чуття руху повітря, нюансів краси доквілля. Його численні роботи виразно та переконливо підтверджують унікальний живописний дар художника, засвідчують нові напрями у розвитку традиційного народного живопису, сповненого глибокого філософського змісту. Виділяються його символічні композиції: “А жити хочеться”, “Остання надія”, “Пам’ять серця”, реквієм “Колись мені приснилась Хрестгора” та ін. Ці унікальні твори — пам’ять про Чорнобильську трагедію.

Як уже зазначалось, дослідження проводилось на основі вивчення народного декоративного мистецтва поліських районів до аварії на ЧАЕС (з 1968 до 1985 рр.). Після аварії основну увагу зосереджено на аналізі матеріалів, зібраних під час участі в роботі історико-етнографічних експедицій (з 1994 до 2008 рр.) у районах відчуження, зонах обов’язкового відселення, районах добровільного відселення, у місцях, де живуть переселенці-чорнобильці, та фондів збірок Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф.

Запитання для самоконтролю

1. У яких виробках використовували декоративний розпис поліські майстри?
2. Які композиції притаманні декоративному розпису Українського Полісся?
3. Назвіть центри-осередки декоративного розпису в Поліському краї.
4. Розкажіть про художницю Марію Приймаченко. У чому полягає унікальність її творів?
5. Що Вам відомо про творчість Василя Скопича?

Список використаної літератури

1. *Бережняк В.* З лексики східнополіських гончарів // Полісся: мова, культура, історія. — К., 1996.
2. *Березанська С. С., Максимов Є. В.* Археологічні культури й питання етнічної історії // Київське Полісся. — К., 1989.
3. *Богуславская И. Я.* О двух произведениях средневекового народного шитья. — М., 1968.
4. *Боньковська С. М.* Ковальство на Україні XIX — поч. XX століття. — К., 1991.
5. *Булгакова Л.* Традиційний жіночий одяг першої половини XX ст. // Полісся України: Матеріали іст.-етнограф. дослідження. — Л., 1999. — Вип. 2.
6. *Булгакова-Ситник Л.* Тенденції до змін у традиційному одязі Полісся у першій чверті XX ст. // Полісся України: Матеріали іст.-етнограф. дослідження. — Л., 2003. — Вип. 3.
7. *Волинський краєзнавчий музей.* — ф. № 4533.
8. *Волков Ф. К.* Украинский народ в его прошлом и настоящем. — СПб., 1916.
9. *Гончаренко Т.* Царина родини Вересів // Народне мистецтво. — 2004. — № 1—2.
10. *Готун І., Коваленко В., Моця О.* Середньовічне поліське село // Полісся: мова, культура, історія. — К., 1996.
11. *Даниленко В.* [Вступна стаття] // Марія Приймаченко: Альбом. — К., 1971.
12. *Дацун П.* Плетіння // Довідник художніх народних промислів УРСР. — К., 1985.
13. *Долинський Л. В.* Український художній фарфор. — К., 1963.
14. *Зайченко В.* Вишивка козацької старшини XVII—XVIII ст. — К., 2006.
15. *Залезняк Л.* Население Полесья в мезолите. — К., 1991.
16. *Залізняк Л.* Полісся в системі культурно-історичних регіонів України (за даними археології) // Полісся: мова, культура, історія. — 1996.
17. *Залізняк Л. Л., Пясецький В. К.* Неолітичні поселення у гирлі річки Злобич на Житомирщині // Археологія. — К., 1980. — Вип. 34.
18. *Запаско Я. П.* Килимарство // Нариси історії українського декоративно-прикладного мистецтва. — К., 1969.
19. *Захарчук-Чугай Р.* Народне декоративне мистецтво // Полісся України: Матеріали іст.-етнограф. дослідження. — Л., 1999. — Вип. 2.
20. *Захарчук-Чугай Р.* Народне декоративне мистецтво // Полісся України: Матеріали іст.-етнограф. дослідження. — Л., 2003. — Вип. 3.
21. *Захарчук-Чугай Р.* Народне декоративне мистецтво Київського Полісся // Полісся України: Матеріали іст.-етнограф. дослідження. — Л., 1997. — Вип. 1.
22. *Кантц К. Э.* К вопросу о технике золотого шитья. — Ленинград, 1917.

23. *Кашелюк Т.* ...І вишитий рушник для світлиці // Армія України. — 2002. — березень.
24. *Колос С.* Українська тканина // Червоний шлях. — 1928. — № 5—6.
25. *Корольок В. Д.* Введение. Комплексное изучение этногенеза славян и вопросы координации // Формирование раннефеодальных славянских народностей. — 1981.
26. *Косач О. П.* Український орнамент. — К., 1877.
27. *Кравчук М.* Шумлять жита... // Народне мистецтво. — 2005. — № 1—2.
28. *Краткий обзор кустарных промыслов Черниговской губернии с приложением очерков по производству из прут.* — Чернигов, 1914.
29. *Кубицька Наталія.* Майстри гончарного ремесла с. Рокити Старовижівського р-ну // Минуле у сучасне Волині й Полісся: Народна культура — шлях до себе. — Луцьк, 2003.
30. *Кустарные и другие промыслы Волынской губернии по данным обследования 1910 г.* — Житомир, 1914.
31. *Лащук Ю.* Кераміка // Народні художні промисли УРСР: Довідник. — К., 1986.
32. *Лащук Ю.* Народне мистецтво Українського Полісся. — Л., 1992.
33. *Лебедева Н. И.* Прядение и ткачество // Восточнославянский этнографический сборник. — М., 1956.
34. *Маслова Г. С.* Народная одежда русских, украинцев и белорусов // Восточнославянский этнографический сборник. — М., 1956.
35. *Мастацтво в Беларусі.* — Мн., 1986.
36. *Матейко К. І.* Народна кераміка західних областей України XIX—XX ст. — К., 1959.
37. *Матейко К. І.* Український народний одяг. — К., 1977.
38. *Мишко Д. І.* Про розвиток міського ремесла на Україні XV—XVI ст. // Український історичний журнал — 1963. — № 3.
39. *Моздир М. І.* Українська народна дерев'яна скульптура. — К., 1980.
40. *Найден О.* Панно — “вазон-сонячник життя Марії Приймаченко” // Народне мистецтво. — 2003. — № 1—2.
41. *Непріна В. І.* Культура ямково-гребінцевої кераміки // Археологія: У 3 т. — К., 1971. — Т. 1.
42. *Несен І.* Плетіння // Народна культура зраненої землі. — К., 1997.
43. *Никорак О.* Українська народна тканина. — Л., 2004.
44. *Охріменко Г.* Найдавніші джерела слов'янства // Древліани. — Л., 1996.
45. *Охріменко Г.* Символіка архаїчної кераміки Полісся // Полісся. Етнікос, традиції, культура. — Луцьк, 1997.
46. *Павлюк С.* Виявити, зафіксувати, зберегти // Народознавчі зошити. — 1996. — № 2.
47. *Полісся України: Матеріали іст.-етнограф. дослідження.* — Л., 1999. — Вип. 2.
48. *Рівненський краєзнавчий музей.* — ф. № 2060, 2058, 2048, 2044.

49. *Ромащук З.* Життя і творчість Йосипа Ромащука (1909—2001) // *Минуле і сучасне Волині й Полісся: Народне мистецтво і духовність.* — Луцьк, 2005.
50. *Сахута Я.* Железные корунки // *Мастацтво в Беларусі.* — Мн., 1986.
51. *Славянский и балканский фольклор.* Духовная культура Полесья на общеславянском фоне. — М., 1986.
52. *Станкевич М. Є.* Художня кераміка // *Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич.* Декоративно-прикладне мистецтво. — Л., 1992.
53. *Стельмащук Г.* Волинська область // *Народні художні промисли УРСР.* — К., 1986.
54. *Таранущенко С.* Килими // *Історія українського мистецтва: У 6 т.* — К., 1968. — Т. 3.
55. *Телегін Д. Я.* Дніпро-донецька культура // *Археологія: У 3 т.* — К., 1971. — Т. 1.
56. *Хомова Т.* Колекція гончарного посуду з групи фондів “Декоративно-прикладне мистецтво Волинського краєзнавчого музею” // *Минуле і сучасне Волині й Полісся: Народна культура — шлях до себе.* — 2003.
57. *Хомова Т.* Родина-династія майстрів-гончарів із Кульчина // *Минуле і сучасне Волині й Полісся: “Роде наш красний...”.* — Луцьк, 2007.
58. *Чернігівський історичний музей.* — ф. № Н/281, Н/27081, Н/6530, Н4/288.
59. *Чугай Р. В.* Вишивка // *Бойківщина.* — К., 1983.
60. *Широцький К.* Надгробні хрести на Україні // *ЗНТШ.* — Л., 1908. — Кн. 2.
61. *Щербаківський Д.* Український килим (Звістки про килими на Україні) // *Народне мистецтво.* — 1998. — № 1—2.

Частина II

НАРОДНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Розділ 4. Українська діаспора: мистецька й освітня діяльність

Розділ 5. Українське народне мистецтво заокеанського зарубіжжя

Розділ 4

УКРАЇНЬКА ДІАСПОРА: МИСТЕЦЬКА Й ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ

4.1. Українське мистецтво на пострадянському просторі

Складна історична доля українського народу: постійні напади ворогів, грабежі, життя в неволі, утиски, зневага поневолювачів...

Через численні історичні чинники — соціально-економічні, політичні, громадянські війни, лихоліття Першої і Другої світових війн, бідність, голодомор, виїзд з України корінних жителів, злиденне життя, національне гноблення, релігійне переслідування змушували українців шукати порятунку в інших країнах Європи, Північній і Південній Америці, Австралії, Азії, Англії, Новій Зеландії, Близькому і Далекому Сході.

Це призвело до виникнення трудової та політичної еміграції, що має давні джерельні основи й відмінності в різні історичні періоди.

Здавна в Україні відбувалися різні міграційні процеси — як внутрішньо етнічні, так і за її межами. Українську національну спільноту поза межами материнського етнічного регіону (поза межами державного кордону), яке відчуває духовний зв'язок з Україною, нині прийнято називати *діаспорою*. Щоправда, цей термін не завжди трактується однозначно [3, с. 175].

Головна причина переселення — це важке соціально-побутове становище. Ще в 1915 р. Симон Петлюра писав, що в усій Україні — Лівобережній, Правобережній і Галичині “селяни бідують... примушені шукати собі роботу десь в іншій стороні, ...шукати всяких способів, щоб запобігти лихові та злидням, які з усіх сторін, неначе “воріженьків сила”, оточували його” [12, с. 102].

На основі ґрунтовного та тривалого опрацювання історичних, архівних, статистичних відомостей, численних польових матеріалів, публікацій, окремих досліджень, головню у зарубіжних країнах, науковці проаналізували процеси української еміграції, її форми, масштаби, місця розселення окремих родин, громад та їх численних нащадків.

Цінні матеріали про історію української еміграції, місця поселення, соціально-економічне становище людей українського походження, їхнє громадське, культурне, церковне життя, освіту, науку, мистецтво подані в книзі-довіднику “Зарубіжні українці” [4, с. 252]. Важливо, що в цій праці висвітлено пи-

тання ролі та місця українських етнічних груп у соціально-економічній структурі США, Канади, Австрії, всіх названих 37 країн (*Українці в Північній Америці*: Канада, Мексика, США; *Українці в Південній Америці*: Аргентина, Болівія, Перу, Бразилія, Венесуела, Парагвай, Уругвай, Чилі; *Українці в Європі*: Австрія, Бельгія, Болгарія, Велика Британія, Греція, Данія, Іспанія, Італія і Ватикан, Люксембург, Нідерланди, Німеччина, Норвегія, Польща, Румунія, Угорщина, Фінляндія, Франція, Чехословаччина, Швейцарія, Швеція, Югославія; *Українці в Австралії і Новій Зеландії*: Австралія і Нова Зеландія; *Українці в Азії*: Іран, Китай, Туреччина), в котрих живуть наші земляки та їх численні нащадки. Нелегко доводилось зберігати етнічну приналежність до рідної вітчизни — України. Їх багатогранна навчальна, виховна, творчо-мистецька, патріотична діяльність заслуговує на окреме дослідження.

Українці розсіяні по всьому світі. У вивченні їхнього розселення в просторі та часі науковці акцентують на аналізі відмінностей в історії українського зарубіжжя, української східної, західної та заокеанської діаспори. Термін *діаспора* не відноситься до українців, що живуть у прадавніх своїх етнічних регіонах, котрі через історичні, політичні обставини, перекроювання кордонів тепер перебувають поза межами кордонів України на територіях сусідніх держав (Білорусі, Росії, Молдови, Румунії, Польщі, Словенії, Хорватії й інших державах колишньої Югославії тощо [11, с. 7—13]. Досі у вітчизняній народознавчій науці точної статистики щодо кількості українців у світі немає. Існують різні давні витоки і називається неоднакова чисельність української еміграції [7, с. 471].

Українці, котрі живуть, зокрема, у Прибалтійських країнах, Росії, Білорусі, Молдові, Грузії та інших країнах, працюють у різних за назвами та формами діяльності культурно-освітніх товариствах, клубах, гуртках, дрібних підприємствах, спілках з виготовлення сувенірів, вишивок, писанок тощо. Відбуваються семінари з майстрами народної творчості, курси для вчителів української мови, конференції-конкурси з питань історії, теорії і практики українських народних художніх промислів.

Відомо, що за царської Росії у XV ст. дуже часто московські урядовці насильно спроваджували з України ремісників різних професій, найчастіше — будівельників для спорудження оборонних укріплень у Москві. “Навіть Петроград будували вкраїнці, як будували вони і північні канали... коли додам, що вкраїнці були приходськими, придворними, військовими, священиками, працювали місіонерами, законовчителями світськими, екзаменаторами, перекладачами, іконописцями, граверами... займали впливові місця від ієрархів до управлінь косисторій, ними організованих, від вихователів царської до настоятелів монастирів, ректорів та ін. — то це буде охоплювати ту велику культурну роботу, що її вели в Росії українці...” [10, с. 109].

У царській Росії українців переселяли для освоєння необжитих земель Поволжя, Зауралля, Сибіру. Достовірні історичні матеріали засвідчують, що перше поселення українських козаків — у Канаді, США, які були вислані

царським урядом до Сибіру й Аляски. Запорозькі козаки змушені були виїхати головно за Дунай, частини військ гетьмана Івана Мазепи, котрі підтримували шведського короля Карла XII, — в Бесарабію. У 60-х роках XIX ст. окремі родини виїжджали в європейські, заокеанські країни. Масовий же процес еміграції українців почався у середині XIX ст., переважно до Східної Пруссії, Бельгії, Франції, Німеччини, у Приморський, Хабаровський край; райони Амурської, Камчатської та Сахалінської областей — у Зелений Клин [14, с. 121]. У роки сталінської реформи до Сибіру виселено понад мільйон українців [11, с. 7].

Різні еміграційні процеси існували на початку XX ст. Їх зміст — заробітчансько-політичний.

Дослідники народного декоративного мистецтва акцентують на новаторських напрямках освітньо-практичної діяльності українців у Білорусі та Росії за збереження і розвиток традиційного народного мистецтва. Їхній досвід — ґрунтовна основа для популяризації наукових узагальнень, досягнень у справі вивчення і збереження народного декоративного мистецтва.

Саме в музеях Білорусі та Росії зберігаються унікальні високомистецькі твори різних видів українського народного декоративного мистецтва з усіх областей України.

Важливий, науково-обґрунтований висновок відомого дослідника української культури професора Івана Огієнка: “У який бік життя не поглянемо, скрізь побачимо, як оригінально, своєрідно складав свою культуру народ український. Скрізь, у всьому поклав цей народ свою ознаку, ознаку багатой культури й яскравої талановитості... Віками ми йшли під важким тягарем неволі, часто стомлені падали на тернистім шляху, проте ніколи не спинялися в своїй культурній роботі, а все прямували вперед і вперед... Бережно ростили на важкоопрацьованій культурній ниві величне Дерево життя, розгалужисте, з квітучими вітвями, що чарівними силами зігрівало душі своїх творців, сягаючи усіх територій, де живуть українці” [10, с. 5].

Минуло майже 38 років з часу опублікування досліджень І. Огієнка про українську традиційну культуру. На основі достовірних джерельних матеріалів, збережених пам'ятках розширені можливості об'єктивного ствердження, що і сьогодні скрізь де живуть українці, — в країнах ближнього і далекого зарубіжжя, в заокеанських державах — є свої церкви, пам'ятники Т. Шевченкові, музеї, бібліотеки, наукові установи, численні українські товариства, університети, школи, театральне мистецтво, українські пісні, різні види народного декоративного мистецтва: вишивки, писанки, тканини, прикраси з бісеру, художні вироби з глини, дерева та ін.

На жаль, науковці України не мали змоги до проголошення державної Незалежності ґрунтовно вивчати народне декоративне мистецтво своїх земляків, котрі живуть за кордоном. У вітчизняних наукових працях питання історії, мистецьких здобутків українського зарубіжжя залишалось переважно білою плямою. З початку 70-х років XX ст. розпочалась нелегка робота над дослідженням матеріальної, духовно-мистецької культури українців у зарубіжжі.

Історики, етнографи, мистецтвознавці працюють над комплексним дослідженням культури України, її численних етнографічних районів. Це складні завдання. Обґрунтований погляд відомого народознавця, професора Романа Кирчіва: “Визначаючи етнографічні райони і підрайони, не можна обмежуватися лише етнічною територією, окресленою теперішніми державними кордонами України. Звичайно, ми не пропагуємо перегляд існуючих державних кордонів з нашими сусідами, але як етнографи не можемо замовчувати того, що східна частина Слобожанщини належить тепер до Росії, а північно-західна частина українського Полісся (Берестейщина) — до Білорусі, Підляшшя — до Польщі; що в межах Польщі опинилися продовження західної Волині — Холмщина, Перемисько-Ярославське Надсяння, західна окраїна Бойківщини і вся територія галицької Лемківщини; що південна частина Лемківщини (Закарпаття) знаходиться у Словаччині, а південно-східна частина Буковинської Гуцульщини — у Румунії” [5, с. 129—132].

На межі XX—XXI ст. розпочалась робота з дослідження народного декоративного мистецтва українців, які мешкають у близьких сусідніх країнах. В окремих монографічних виданнях, збірниках, опрацьованих польових матеріалах, каталогах, публікаціях у пресі систематично подаються відомості про різнопланову роботу українських наукових установ, навчальних закладів, товариств, шкіл, музеїв, архівів, бібліотек у Пряшеві, Свиднику, Бухаресті, Відні, Варшаві, Вільнюсі, Ризі, Санкт-Петербурзі, Москві, багатьох районах Росії (від західних кордонів до Далекого Сходу).

Українці — найчисельніша національна меншина в Російській Федерації. Згідно з переписом 2002 р., тут заобліковано 2 942 961 українців [7, с. 386]. Розпад СРСР, проголошення незалежної держави України посприяли відродженню в РФ культурно-освітнього життя українців. Тут діє понад 50 національно-культурних об'єднань, організацій. Серед них — Об'єднання українців Росії (з 1992 р.). Численні виставки творів народного мистецтва, фестивалі, конкурси, зустрічі, курси навчання організовує українське населення Кубані, Ставропілля, Дону, Білгородщини, Якутії, Тюменської області та ін.

Так, в Якутії створено громадсько-культурне земляцтво імені Т. Шевченка, де вивчається мова, історія, мистецтво українського народу. В Уфі (1992 р.) відбувся перший з'їзд українців Башкирії. Важлива діяльність товариства “Кобзар”, відкритого українського національно-культурного центру, при якому згуртовані творчі колективи, майстри народного мистецтва. Творча діяльність українців, котрі живуть у Зеленому Клині, Магадані, Алтаї, Карелії, на Камчатці та ін., різна за видами художньої творчості й заслуговує на окреме дослідження.

На Тюменщині в Сургуті працює Український культурний центр. Народні майстри, художники-професіонали, учні обмінюються досвідом збереження і розвитку традицій українського мистецтва з творчими особливостями України, зокрема з Львівською національною академією мистецтв.

Скрізь, де живуть українці, проводяться Шевченківські свята, дні відзначення української культури, фестивалі, виставки, конкурси. Всезагальне

визнання і славу отримали заходи, які щорічно проводяться в Санкт-Петербурзі, присвячені Т. Шевченку. Жодне свято в РФ не відбувається без вишитих рушників, ансамблів одягу для співочих, танцювальних колективів, театральних вистав та ін. У кожній із сусідніх країн українські громади в різних видах мистецької творчості засвідчили і сьогодні стверджують своє національне самовизначення. При цьому вони сформували напрями своєї діяльності, спричинились до збереження розвитку окремих найвиразніших мистецьких явищ, котрі звучать як своєрідний творчий винахід, що мав і має життєдайні сили і в минулому, і в сьогоденні.

Так, зокрема, загальне визнання і шану отримав український пісенний фольклор Кубані. Кубань — степова територія Краснодарського краю, яка простягається від гирла р. Кубані на Таманському півострові до м. Усть-Лабінська і далі на північний схід — до пограниччя з Ростовською областю, що на північному заході замикається Таганрозькою затокою Азовського моря. Основу його формування обумовили запорізькі козаки і перші переселенці за царської Росії з Харківщини, Полтавщини, Катеринославщини, Чернігівщини, Воронежської та інших губерній на освоєння необжитих земель та їх охорону. Їм довелось зазнати важких випробувань, але вони зуміли зберегти історичну пам'ять про свою прабатьківщину — Україну. Волелюбні, мужні, працьовиті люди дотримувалися своєї православної віри, звичаїв, обрядів, традиційної пісенної культури.

Першим розпочав записи козацьких пісень відомий український композитор, хоровий диригент, дослідник історії української пісні церковного хору і музики Олександр Кошиця. У Краснодарі 1904 р. на виставці народних ремесел і досягнень Кубані експонувалися вишиті вироби, тканини, одяг, прослуховувалися пісні, записані Олександром Кошицею. З 80-х років ХХ ст. активізувалась робота із записів українських козацьких пісень Кубані такими дослідниками, як О. Мосолов, Г. Плотниченко, І. Варавва, І. Бойко, М. Боднар, Г. Дем'ян, Н. Супрун, Б. Яремко та ін. У станицях, селах, хуторах (межах території колишніх куренів) вони записували історичні, бурлацькі, чумацькі, рекрутські пісні, щедрівки, колядки, відомості про діючі фольклорно-етнографічні ансамблі, козачі хори, в репертуарах яких — різножанрові народні, старокозацькі пісні.

Дослідники, працюючи в багаточисленних експедиціях Кубані (з 90-х років ХХ ст.), стверджують, що “безліч різножанрових українських пісень зберігається у пам'яті та серцях багатьох співачок і співаків Кубані” [17, с. 139].

Світову славу отримав Кубанський козацький хор — лауреат Державної премії України імені Т. Шевченка. Його художній керівник В. Захарченко на основі зібраних, записаних матеріалів розробив репертуар хору. Важливий акцент у художній образності хорового колективу — це високомистецькі ансамблі одягу, фахово змодельовані на основі прадавніх традицій козацького вбрання. Ці традиції збережені, осучаснені й співзвучні до сучасних напрямів розвитку сценічних костюмів.

Ансамблі кубанського козацького хору виділяються професійно підібраним, якісним матеріалом для всіх компонентів, фаховим поняттям, монументальністю силуетної лінії, пропорційним співвідношенням складових частин, контрастним поєднанням гладких, орнаментальних і кольорових площин. Основний святково-величавий декоративний акцент у композиціях ансамблів творить вишивка, аплікація. Сценічні ансамблі кубанського козацького хору посилюють враження-відчуття символічної взаємоузгодженості: “людина — пісня — народне мистецтво” — цілісна співучо-музична гармонія в мистецькій культурі українського народу.

У сусідній Білорусі найбільше себе називають українцями жителі Гомельської і Брестської областей. Вони прагнуть зберегти пам'ять про своє походження і традиції мистецько-духовної культури. У Бресті українців згуртовують громадсько-культурне об'єднання “Берестейщина”, культурно-просвітне товариство “Полісся”, “Берегиня”, “Просвіта Берестейщини імені Т. Шевченка”. Товариство українців діє у Мінську, “Дніпро” — у Могилеві, “Радислав” — у Вітебську, “Барвінок” — у Гродно, “Просвіта” — у Кобрині та ін. Вони організують виставки різних видів українського народного мистецтва, ярмарки, зустрічі.

Не втратили національної самобутності українці, котрі живуть у Грузії, Азербайджані, Вірменії. Тут працюють різні товариства, об'єднання. У Грузії, наприклад, створено Асоціацію українців-мешканців Грузії (1992 р.). Саме тут відкрито українську школу імені М. Грушевського. Співпраця з українськими художниками, народними майстрами спричиняється до підтримання творчості українців у зарубіжжі.

Запитання для самоконтролю

1. У які регіони Російської імперії переселялись українці наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст.?
2. Охарактеризуйте сучасне національне життя української діаспори в Росії.
3. Назвіть культурно-громадські об'єднання і товариства українців у Білорусі. Які напрями їх діяльності?
4. Що Вам відомо про життя українських громад на пострадянському просторі? Яка їх мистецька діяльність?

4.2. Українське народне декоративне мистецтво в європейських країнах

Українські козаки ревно оберігали свою ідентичність у країнах, в які вони вимушено переселялись після зруйнування Запорозької Січі царським урядом Росії. Значна їх частина поселилась у Румунії (переважно в Доброджі). Їхні нащадки гордяться мистецькою спадщиною своїх батьків, дідів, прадідів. У Бухаресті при зустрічах, на конференціях, засіданнях Союзу українок Румунії та інших заходах розповідають-згадують про давні мистецькі козацькі традиції. Самі радо беруть участь у різних організаційно-творчих заходах, співпрацюють з українським етнічним автохтонним населенням. Післявоєнні перекроювання державних кордонів України призвели до того, що південно-східна частина буковинського населення опинилась у Румунії — (Сучавський повіт і Марамуреський (Мараморщина). Компактно мешкають українці в Банажі.

Достовірних відомостей про кількість українців у Румунії немає. В окремих джерелах, переписах подані відомості про 55, 70, 100 і 800 тис. українців. Ці цифри вимагають уточнень. Адже переслідування, залякування, гноблення, утиски змушували людей відмовлятися від українського походження.

Після повалення диктатури Чаушеску, за якої відбувалася національна асиміляція, відкрилися нові перспективи для культурно-освітньої діяльності національних меншин у Румунії. Українці створили Союз українців Румунії, що розпочав активну роботу з 1989 р. у галузі освіти, відродження традицій духовно-мистецької культури. У всіх місцевостях, де живуть українці, були організовані художні самодіяльні колективи пісні, танцю, народного театру, стали проводитись “свята Шевченка”. У Бухаресті було відновлено пам’ятник Т. Шевченку. Відкрито пам’ятники Т. Шевченку в селах Сучава, Негостина.

Важливі події в житті українців — це організації Днів української культури, проведення Національних фольклорних фестивалів (м. Бродина і Серет), фестивалів українських колядок (м. Сігеті). Стало традицією проводити свято осені, фестивалі-конкурси української поезії, організувати відкриття виставок творів декоративного мистецтва в музеях, школах, покладання квітів біля пам’ятника задунайським козакам у с. Верхні Дунавці, відзначення важливих подій у житті українців, зокрема, такої, як “По слідах запорозьких козаків, відзначення 625-ї річниці с. Русково та ін. Громадськість українців має підтримку, сприяння в усіх діяннях у справі збереження, розквіту народного мистецтва від численних урядових установ, Міністерства освіти, Міністерства культури Румунії, зокрема, від депутата в Румунському парламенті, представника Союзу українців Румунії поета Степана Ткачука, радника в Міністерстві культури Румунії Ярослави-Орисі Колотило. Це люди з глибоким почуттям громадського, патріотичного обов’язку, вони невтомно працюють, усвідомлюють, “що тільки розвиваючи і збагачуючи самобутню культуру, традиції, мову, виховуючи гідне покоління, організовуючи музеї, театри, можемо стверджувати, що українці в Румунії дійсно відродились і ма-

ють забезпечене майбуття в цивілізованому світі”. Згідно з новими відомостями обчислень Української церкви і організацією СУР, українців у Румунії — понад 250 тис. [6, с. 622].

У всезагальних процесах відродження української культури, різних видів народного мистецтва реалізується ідея самоідентифікації українців.

Громадські організації, окремі діячі науки, художники, письменники проводять заходи культурно-освітньої роботи в українському середовищі, організують навчання молоді в творчих гуртках, влаштовують виставки різних видів народного мистецтва. Важливу дослідницько-освітню діяльністю виконує кафедра української мови та літератури при Слов’янському інституті Бухарестського університету, наукові працівники музею Бухареста та інших міст. Видавництво “Критеріон” (м. Бухарест) з 1969 р. почало видавати книги українською мовою. У 1974 р. опублікована книга під назвою “Ой кувала зозулечка”. Автор — відома дослідниця, популяризаторка українського мистецтва, яскрава творча особистість, педагог — Мирослава Шандро. Обґрунтовану передмову до неї написав Михайло Михальчук. Висока оцінка, схвальні відгуки читачів спричинились до підготовки нової книги, в якій подані місцеві легенди, балади-бувальщини, пісні, записані Мирославою Шандро у селах Ульма, Нісіпіти, Бородина, Рогожешти та ін. Назва книги “Співаночки мої любі”. Вона опублікована видавництвом “Критеріон” 1977 р. Понад 40 років Мирослава Шандро досліджувала різні види, жанри гуцульського мистецтва Румунії. Живучи в середовищі гуцулів, вона дійшла висновку, що “з часу заселення цих околиць пісня, народившись, супроводжувала людей у їхнім щоденнім труді, в боротьбі за існування, розкривши їх болі та радощі, сміх та тугу. І була вона, народна пісня, чи не єдиною їх розвагою та порадицею”; “як співанки, так і вишивки є надзвичайно яскравим та глибоким проявом творчих сил народу, вершин його мистецького хисту. Вони перехідні від матері до дитини, постійно розвивалися, збагачувалися новими мотивами, способами виконання та композиційною структурою, дійшовши до наших днів” [18, с. 14, 30].

Мистецтво гуцульської вишивки полонило творчу уяву активної громадської діячки Мирослави Шандро. “Це чудове мистецтво, зазначала вона, захоплювало якоюсь чарівною силою. Ніби таємничо вабило до себе, закликало, вело туди, де саме можна було натрапити на найкращі витвори. А бачила я вишивку на кожному кроці: в одязі гуцулів — жіночих, чоловічих і дитячих сорочках, поясах, кептарях, сердаках, кожухах, намітках, весільних платниках; у церкві — на священничому облаченні, хоругвах, покрівцях, рушниках, завісах тощо. Пізнавши чарівний світ гуцульських вишивок, не могла пройти повз, тим більше забути їх. Почалась моя нелегка праця з вивчення різних узорів, усвідомлення їх функціональної ролі” [18, с. 32]. Жодні життєві труднощі не могли перешкодити її справі. Вона зібрала понад 1500 узорів вишивок. Поряд зі словесним фольклором Мирослава Шандро стала колекціонувати твори різних видів гуцульського народного декоративного мистецтва: тканини, вишивки, жіночі прикраси, гердани, табівки, писанки, художні вироби з дерева, кераміки та ін. Її колекція має вагому науково-мистецьку

цінність, а хата стала своєрідним музеєм-лабораторією. Мирослава Шандро на основі укомплектованої нею наукової каталогізації творів народного мистецтва проводила різні заходи для їх популяризації, підтримання творчості народних майстрів, котрі працювали переважно в селах Нісіпіт, Ульма, Бродина та їхніх околицях. Вона часто організовувала виставки-свята, на яких експонувались твори народного мистецтва, демонструвались моделі традиційного одягу, лунали мелодії пісень, коломийки.

У своїй науковій, збиральницькій і популяризаторській роботі Мирослава Шандро завжди мала добру підтримку, допомогу, глибоке розуміння її справи, слухні та вчасні поради свого чоловіка Данила, сина Остапа, невістки Лідії. У пресі часто публікувались статті про подружжя Шандро, праця і талант яких повсякденно служили людям. Наукові працівники Румунії — Бухареста, Сучави та інших міст, студенти, журналісти, всі, хто цікавився народним мистецтвом, вивчали збірку творів Мирослави Шандро, завжди отримували фахові консультації, поради. Вона вишивала швидко, володіла досконало різними техніками вишивання, радо ділилась творчим досвідом. Працювала над науковими розвідками про окремі види народного мистецтва. Наприклад, у статті “Гуцульська писанка в сучавському повіті” дослідниця звернулася до теми: фарбовані яйця-символи, історія виникнення. Описує технологію розпису, аналізує орнаментальні мотиви, класифікує їх за змістом, подає аналогії зображення в інших видах народного мистецтва.

У цьому сенсі цікаві її роздуми над зображенням у писанках оленів. Вона пише: “Найдавнішим і найпоширенішим мотивом гуцульських писанок в гірських околицях Сучавського повіту є зображення оленя. Воно зустрічається і у вишивках на жіночих сорочках, на килимах, внутрішніх і зовнішніх розписах гуцульських хат. З ним пов’язано багато легенд, казок, повір’їв, в яких олень виступає як доброзичлива, загадкова тварина. Невипадково його зображення можна зустріти на начільних місцях гуцульських хат” [18, с. 18]. Виникає запитання — що це за явище? Чому мотиви-олені так поширені в гуцульській творчості, улюблені народними майстрами? Що це: олені-символи, обереги, котрі зійшли на землю до них з неба? Такої думки дотримуються вчені з питань макрокосмосу в мікрокосмосі. Безумовно, місцеві назви кругів — “сонечка”, ромбів — “вічка”, прямокутників — “вішенця” не випадкові.

Мирослава Шандро записувала місцеву термінологію, назви мотивів та ін. Зібрані нею матеріали допомагають глибше осягнути розуміння-розгадку таємничої символіки багатой орнаментальної мови гуцульського мистецтва, що, беззаперечно, заслуговує на окреме дослідження. У методі скрупульозного вивчення орнаменту Мирослави Шандро ключові питання — детальний аналіз, зіставлення-порівняння різних відомостей з різних видів народного декоративного мистецтва. Зокрема, як певні напрями її пошукових роздумів звучать в одному ряді слова: пісня — вишивка — писанка. Важлива її заслуга полягає у тому, що вона зробила порівняння художньо-виражальних засобів вишиванок провідних вишивальниць: Аспазії Гетеш (Нісіпіт), Анни Дарійчук (Бродина), Олени Шипрюк (Ульма), Марії Москаль (Нісіпіт), Олени Корнійчук (Рогожешти) та ін.

Авторським вишивкам Мирослави Шандро з традиційними мотивами і колоритом притаманні новизна композиційного укладу. Для її візерунків характерна чітка геометрія, випукана кольорова гама, тонка техніка виконання.

Талант Мирослави Шандро, винахідливість виявлені в інших видах народного мистецтва: мереженні, мережевоплетінні, розписі писанок, виготовленні жіночих нагрудних, шийних прикрас — герданів. Це вузькі стрічки, зроблені технікою “силяння” — нанизання з допомогою голки на дуже тонкі нитки скляних намистин-бісеринок. З густо нанизаного, спеціально закріпленого бісеру формується тло стрічок (чорний, оранжевий, сріблястий), а на ньому зображені в різнокольоровій гамі розеткові, ромбові, хрещаті узорі. Композиція, орнамент, колорит герданів — переконливе, правдиве відлуння, яке перегукується з традиційними жіночими прикрасами гуцулок. Вони продумані стосовно ефективного декоративного акцентування в складних ансамблях жіночого одягу, в чоловічих головних уборах — крисянях.

Оригінальні виплетені Мирославою Шандро гачком різними техніками ажурні скатертини, декоративні доріжки, занавіски. В них орнаментальні мотиви — зорі, сонечка, ромби, квіточки ажурно-проглядово виділені, рельєфно окреслені розмаїтими петельчатими обрамленнями.

Працьовитості, винахідливості Мирослави Шандро, здавалось, не було меж. Це засвідчує її колекція дерев’яних виробів — тарілочок, писанок, бочівок, касет, берівочок, ваз та інших, які прикрашені викладеними різнокольоровим бісером. Непроста техніка їх виготовлення. Спочатку, згідно зі замовленням, майстри-деревообробники виточували, вирізьблювали відповідні форми виробів. Готові дерев’яні вироби Мирослава Шандро занурювала в розтопленний віск, який покривав зовнішні площини. На теплий ґрунт воску з допомогою голки щільно-густо викладала різнокольорові бісеринки, заповнюючи всю площину і зображуючи (малюючи бісером) стрічкові, концентричні композиції. Мотиви — розетки, ромби, квіти.

Цікава, різновидна творча, практична, педагогічна діяльність Мирослави Шандро. Свої роботи вона показувала людям, заохочувала їх до праці, згуртовувала, керувала творчими гуртками. Вона постійно поповнювала свою музейну збірку, часто давала окремі твори на виставки в музеї, школи, а найбільше уваги приділяла підготовці до видання кращих зразків гуцульської вишивки в Румунії. 11 січня 1982 р. вона подала рукопис до опублікування у видавництво “Критеріон” (книга вийшла в світ після смерті Мирослави Шандро 1983 р. стараннями її сина Остапа).

Мирослава Шандро робила все можливе, щоб зберегти та розвивати традиційне народне декоративне мистецтво українців у Румунії. Особливо вболівала за гуцульську вишивку, розробила правдиві гуцульські узорі, дбала за їх відшиттям, журилась, писала: “Чи люди, бува, не відвернулись від первозданих місцевих узорів” [18, с. 48]. Знову поїхала в села Нісіпіт, Ульму, Бродину, де збирала зразки вишивок і змальовувала орнаменти.

Про забуття старих традицій говорити рано, бо автор цих рядків часто мала нагоду бачити, як старші й молодші жінки одягають сорочки зі “старовіцьким

геометричним гуцульським “шитєм”... Зазнає в Румунії розвитку українська вишивка інтер’єрного призначення.

З 90-х років ХХ ст. активізувалася робота Союзу українок Румунії, мета якого — дбати про збереження рідної мови, культури, мистецтва, про відновлення скасованих за часів Н. Чаушеску українських навчальних закладів, українських громадських організацій, гуртків навчальної творчої роботи. Відділення Союзу українок Румунії працюють в усіх містах і селах Румунії, де мешкають українці. У Бухаресті відбуваються з’їзди Союзу українок Румунії, творчі зустрічі народних майстрів. Їх підтримує в різних видах навчально-освітньої, пропагандистської роботи Українське відділення при Спільноті письменників Румунії в Бухаресті. Робота зі збереження декоративного мистецтва українців у Румунії триває.

Українці — автохтонна національно-етнічна група Східної Словаччини. Основні місця їх проживання: Бардіїв, Гуменне, Пряшів, Свидник, Попрад, Стара Любовня, Кошіце. Живуть українці в столиці Словаччини — Братиславі й інших містах держави. Відомості про численність українців різні. За даними дослідників, на 1980 р. їх налічувалось близько 100 тис.

Упродовж багатьох століть українцям-русином доводилося нелегко оберігати національну самобутність. У ХІ ст. вони перебували в феодальному рабстві Угорщини. З ХVІ—ХVІІ ст. довелося жити в Австро-Угорській імперії, зазнати соціального та національного гноблення. Після розпаду імперії 1917 р. утворилася Чехословаччина. Українці отримали підтримку від керівника уряду Чехословаччини Т. Масарика [2, с. 634]. У 1921 р. було створено Український громадський комітет.

Важливу науково-дослідницьку, освітянську роботу проводили Український вільний університет, Українська господарська академія, гуманітарні кафедри Празького Карлового університету, в якому працював М. Грушевський. В Українському вільному університеті працювали В. Щербаківський, Д. Дорошенко, І. Горбачевський, його дружина, відома дослідниця, колекціонер української народної вишивки. Безперечно, їх роль у розвитку національної культури українського населення в Словаччині, Чехії, окремих оригінальних українських осередках, — величезна.

Всесвітнім визнанням і шаною користуються міста Пряшів — центр українського національно-культурного життя (де мешкає понад 2 тис. українців), Бардіїв — як місто-заповідник, місто-музей з унікальними церквами, пам’ятниками народного будівництва, зібраними цінними колекціями народного одягу, вишивок, творів образотворчого мистецтва, іконопису.

Змінились умови життя українців після Другої світової війни. Українську мову визнали другою державною мовою. Відкривались українські школи, створювалися гуртки українознавства, художньої самодіяльності, поживалася робота з дослідження, збереження історичних, мистецьких пам’яток, відкриття музеїв, виставок, організації фестивалів, свят української культури, діяльності товариств, клубів тощо.

Науковці численних науково-дослідних, освітніх осередків, таких як філософський факультет Братиславського університету імені Я. Коменського

(кабінет екології), Східнослов’янський музей (Кошіце), Музей Словацької Республіки Рад (Пряшів), Пряшівський філософський і педагогічний факультет Кошіцького університету імені П. Й. Шафарика (кафедра української мови та літератури, дослідницький кабінет україністики, кафедра музичного виховання), Інститут суспільних наук Словацької Академії Наук (Кошіце), Інститут етнографії Словацького національного музею (Мартин), Свидницький музей української культури, Музей лемківської культури в с. Зиндранова та інші детально розробили програми своєї діяльності, обґрунтували нові ідеї, методологію досліджень, українського народного мистецтва, опрацювання джерельних відомостей про матеріальну, духовно-мистецьку, навчально-освітню діяльність українців у Словаччині [9, т. 9, с. 7; т. 11, с. 11].

Музей української культури у Свиднику розпочав систематичне видання “Наукових збірок української культури” (всього 21 т.). Союз русинів-українців став видавати збірник “Наукові записки”. Численні видання, публікації каталогів, збірок, монографій, статей дають змогу стверджувати про вагомий внесок науковців Словаччини в українське народознавство. Особлива роль у науково-дослідницькій, науково-освітній роботі належить Музеєві української культури в Свиднику [1, с. 235—243; 8, с. 19—31; 13; 15, с. 26—46; 16, с. 17—23]. Музей у м. Свиднику — гордість українців Словаччини. Це престижний музей у слов’янському світі. У ньому є відділи історії, етнографії, матеріальної культури, фольклору, архіви, бібліотеки. У збірках Державного музею українсько-руської культури у Свиднику понад 60 тис. експонатів (без урахування бібліотечного фонду, архівних документів). У бібліотеці є понад 40 тис. бібліографічних одиниць. Працівники музею постійно вдосконалюють, поглиблюють науково-дослідницьку, збиральницьку, фондову, експозиційно-виставочну, навчально-освітницьку роботу. Розробили нові методичні основи діяльності: в побудованій етнографічній експозиції в музеї під відкритим небом — скансені, картинній галереї (площа скансену — 10 га в сусідстві з амфітеатром, де щорічно відбуваються свята культури русинів-українців Словаччини).

У всіх українських музеях Словаччини експонуються високомистецькі твори різних видів традиційного мистецтва: народний одяг, тканини, вибійки, вишивки, мереживо, прикраси, витинанки, кераміка, художні вироби з дерева, металу та ін. В організованих щорічно фестивалях, святах учасники творчих колективів одягнені в ансамблі одягу, створеного на основі локальних художніх відмінностей народного традиційного одягу українців Словаччини. Їх виступи оглядаються, відчуваються як життєдайна жива гармонія української пісні, танцю, музики, усіх видів народного мистецтва, головно — художніх тканин, вишивки, вибійки, одягу, мережива, писанок.

Наукові працівники музеїв у Словаччині співпрацюють між собою, із Союзом русинів-українців Словаччини, Асоціацією українців Словаччини, кафедрою української мови та літератури Пряшівського філософського факультету, Крайовим інститутом охорони в Пряшеві, з науковцями України, сусідніх держав. У світі загальноновизнана науково-дослідницька робота в Словаччині,

спрямована на збереження і розвиток традиційної духовно-мистецької культури українського народу. Особливе значення у всіляких методах роботи українців має багатогранна науково-дослідницька, педагогічно-популяризаторська праця Миколи Мошинки.

Важливі пам'ятки декоративного мистецтва українців (килими, вишивки, писанки, мереживо, одяг, кераміка, розпис тощо) зберігаються в приватних збірках, музеях Польщі, головню Лемківщини, Підляшшя, Холмщини. Численні українські товариства, громадські установи в своїй дослідницько-освітнянській діяльності (організації виставок, конкурсів, фестивалів) бережуть, пропагують мистецьку традиційну спадщину рідного народу, творчо працюють у напрямках її розвитку в сучасній культурі.

Від часу, коли Польща перша в світі визнала незалежність України, виникли сприятливі умови для активізації роботи зі збереження національної ідентичності, культурно-мистецької спадщини українців у Польщі. Важлива роль у цьому напрямі належить діяльності Українського суспільно-культурного товариства, Об'єднання українців Польщі, Об'єднання лемків, Спілки української незалежної молоді, Товариства "Руська бурса", Товариства розвитку музею в с. Зиндрановій, Союзу українок та ін.

На межі тисячоліття налагоджена зразкова співпраця українських і польських культурно-освітніх інституцій, зокрема, музеїв. Щорічно музеї Львова, Луцька, Любліна, Перемишля, Замостя організують виставки, конференції, семінари, досліджують пам'ятки культурної спадщини обох народів, проводять експедиції, вивчають художні особливості етнокультурних мистецьких явищ в українсько-польському пограниччі [19, с. 61—72].

Залежно від історично-соціальних умов українці мають у кожній країні свої надбання, досвід праці зі збереження мистецької творчості. Розробляють цікаві проекти-програми науково-освітньої діяльності, підтримують нові ідеї, акценти в дослідженні, пропаганді традиційного народного декоративного мистецтва рідного народу. Так, у Німеччині важливий внесок в історію українського народного декоративного мистецтва зробили такі науково-дослідницькі центри, як Український вільний університет (УВУ), що був відкритий 1921 р. у Відні й продовжив свою роботу 1945 р. у німецькому місті Регенсбурзі, наукове товариство імені Т. Шевченка, товариства "Українська гімназія", "Рідна школа" та ін. Українці в Німеччині (чисельність на 1990 р. — 25 тис.) гуртуються біля своєї церкви, різних товариств, шкіл українознавства.

У Франції життя українців розпочалося від часу одруження дочки київського князя Ярослава Мудрого та французького короля Генріха I, яка після смерті чоловіка у 1060 р. брала участь в управлінні державою. Високоосвічена Анна привезла у Францію з України поряд з іншими цінностями коштовні вишиті вироби. У XVIII ст. у Францію переселилась частина запорозьких козаків, у тому числі син гетьмана Пилипа Орлика Григорій (1702—1759 рр.), а в 1930 р. — понад 40 тис. українців, переважно з Волині й Галичини. Париж був і є центром, де українці зразково берегли та бережуть мистецькі скарби українського народу. Сюди приїжджали і приїжджають талановиті худож-

ники, літератори, майстри народного мистецтва. Вони мають змогу активно працювати, виставляти свої твори, брати участь у численних популяризаційних виставках, самодіяльних колективах — хоровах, фольклорних, танцювальних, таких як "Запорозжці", "Гопак" та ін.

У Франції працює відділення Наукового товариства імені Т. Шевченка, відділення Українського вільного університету, Архів української еміграції у Франції, який зберігається у Сорбонському університеті, при Інституті східних мов. У Парижі діє важлива наукова установа — бібліотека імені Симона Петлюри. У ній налічується понад 17 тис. історично-літературних творів, понад 30 тис. документальних матеріалів, у тому числі зразки української народної вишивки та ін.

У Франції часто організують виставки народного мистецтва студентські, жіночі, громадські товариства, зокрема Українське академічне товариство, Українське товариство імені Т. Шевченка, Товариства імені М. Шашкевича, імені І. Франка, Українське товариство та ін. Особливе значення в збереженні українського мистецтва, навчанні молоді має Українська церква у Франції.

Українці, що живуть у Сербії, Хорватії, Боснії, Австрії, Італії, Бельгії, Данії, Швеції, Норвегії, Іспанії, Португалії та інших країнах, мають різні умови життя. Однак скрізь вони бережуть пам'ятки про Україну, будують церкви, дбають про збереження українського мистецтва, пропагують у світі надбання духовної культури свого народу.

Запитання для самоконтролю

1. Назвіть відомі українські організації й товариства в Румунії.
2. Які види українського народного мистецтва збереглися в Румунії?
3. Розкажіть про збиральницьку та популяризаторську діяльність Мирослави Шандро.
4. У яких районах Словаччини проживає автохтонне українське населення?
5. Проаналізуйте науково-культурне життя українців у Словаччині.
6. Які українські музеї діють у Словаччині? Назвіть напрям їх діяльності.
7. Охарактеризуйте діяльність української діаспори в Польщі.
8. Що Вам відомо про діяльність українських громад в інших країнах Європи?

Список використаної літератури

1. Вишивка в народному одязі русинів-українців Східної Словаччини // Науковий збірник музею українсько-руської культури у Свиднику. — Пряшів, 1998. — Т. 21.
2. Даниленко О. Український громадський комітет в Чехословаччині (1923—1925 рр.) // П'ятий конгрес Міжнародної асоціації українців. Історія: У 2 ч. — Чернівці, 2004. — Ч. 2.
3. Євтух В., Камінський Є. Ковальчук Є. Троцинський В. Термінологічна визначеність // Українці: Іст.-етнограф. монографія: У 2 кн. — Опішне, 1999. — Кн. 1.
4. Зарубіжні українці: Довідник. — К., 1991.
5. Курчів Р. До проблеми етнографічного районування України // Народознавчі зошити. — 1995. — № 3.
6. Колотило Я. Відродження культури українців Румунії сьогодні / П'ятий конгрес Міжнародної асоціації українців: Історія: У 2 ч. — Чернівці, 2004. — Ч. 2.
7. Макачук С. А. Етнічна історія України. — К., 2008.
8. Мушинка М. Українське народознавство за межами України // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя. — Л., 1996.
9. Науковий збірник Музею української культури у Свиднику. — Пряшів, 1979. — Т. 9; 1983. — Т. 11.
10. Огієнко І. Українська культура (коротка історія культурного життя українського народу): Курс читань в Українським народнім університеті. — Вінніпег, 1970.
11. Павлюк С. Наукова актуальність інтегрального вивчення етнокультурних процесів українського зарубіжжя // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя: Матеріали міжнарод. наук. конф. — Л., 1996.
12. Петлюра С. Українське село і еміграція в Америку // Український православний календар на 1992 рік. Видання Української православної церкви в США. — 1992. — № 1.
13. Русинко І. Путівник по експозиції Музею української культури в Свиднику. — Пряшів, 1981.
14. Сокіл В. Сучасний стан фольклорної традиції українців Зеленого Клину (за експедиційними матеріалами 1991 р.) // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя. — Л., 1996.
15. Сополіга М. 35 років Музею української культури: Науково-дослідницька діяльність. — Братислава, 1990.
16. Сополіга М. 40 років Державному музею українсько-руської культури у Свиднику. — Пряшів, 1998.
17. Супрун Н. Українська народна пісня на Кубані // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя. — Л., 1996.
18. Шандро М. Гуцульські вишивки. — Чернівці, 2005.
19. Чмелик Р. Спільне дослідження етнокультурних процесів на українсько-польському пограниччі // Українська культура: з нових досліджень. — Л., 2007.

Розділ 5

УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО ЗАОКЕАНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ

5.1. Функціонування товариств, організацій

На початку нового тисячоліття дослідники різних напрямів усе частіше звертаються до проблем вивчення, розуміння традиційного досвіду людського життя на землі, збереження культурної спадщини, її розвитку в різних умовах і в різні періоди історії. У цьому аспекті важливі нові погляди на мистецьку сутність видів і явищ традиційної народної культури. Ґрунтовно звучать висновки вчених про те, що ядро українців — духовність, трудолюбивість.

У зв'язку з різними історичними подіями українці, як уже згадувалося, змушені були виїжджати з рідних домівок, у тому числі до заокеанських країн. І де б вони не були, скрізь намагалися зберегти, розвинути, осучаснити у найскладніших течіях світового мистецтва національні традиції українського народу.

“Слід віддати належне українській діаспорі, — зазначав Олесь Гончар, — її історичним заслугам. Адже в часи лихі, в часи напестя на нашу культуру, мову діаспора десь у дальніх далечах створила українознавчі наукові центри, видавала енциклопедії, рятувала від забуття твори наших письменників та вчених, докладала зусиль, щоб зберегти і відкрити світові скарби нашого народу [15, с. 116].

Уряди Канади, США й інших заокеанських країн були зацікавлені в іммігрантах як дешевій робочій силі й цінували працездатність приїжджих українців. Їхні транспортні компанії всілякими методами рекламували “добрі” умови переселенцям з України на нові місця, розхвалювали радісне життя на нібито дуже “родючих” землях Канади, США. У західних областях України на початку ХХ ст. працювало 5 тис. агентів, котрі вербували людей до виїзду з України, обіцяючи їм прекрасне майбутнє життя. Однак, на жаль, і розчарувань і величезних труднощів зазнавали люди, що приїжджали в заокеанські держави. Згідно зі статистичними відомостями, у період 1899—1910 рр. з Російської імперії до США прибули 1034 українці, до Бразилії лише з Галичини 1891—1940 рр. виїхало 40 тис. українців, а з Галичини до Канади з кінця ХІХ ст. до 1920 р. переселилось 135 тис. українців. У пошуках кращої

долі до Першої світової війни з України емігрувало близько 0,5 млн людей [25, с. 10].

У всезагальній історії української еміграції науковці виділяють три основні хвилі переселенського руху:

- 1) з останньої чверті XIX ст. до початку Першої світової війни;
- 2) між двома світовими війнами;
- 3) після Другої світової війни [27, с. 25—26].

Документи засвідчують поширення у середині XIX ст. українських імен, прізвищ у поселеннях на західному узбережжі Америки. Наприклад, у Північній Дакоті засноване село *Україна*. Одне з поселень називалося *Kiiv*. Серед людей, котрі жили в колонії та форті Русь, заснованому Росією 1809 р., були українські козаки. Існують відомості про одного з перших українців, що приїхав до Америки, — Лаврентія Богуна, який служив у капітана Джона Сміта. Українці брали участь в американській війні за незалежність. Під час Громадянської війни у битві під Чикамогою (1863 р.) прославився генерал Василь Турчин, його називали “сміливим козаком”. Відомий український емігрант священник Агапій Гончаренко у 60-х роках XIX ст. працював редактором-видавцем газети “*The Alaska Herald*” (“Вісник Аляски”) і додатку до неї — газети “*Свобода*”. В першому номері газети він опублікував статтю про Т. Шевченка. Архівні документи підтверджують про перебування активних політичних і громадських українських діячів у Америці. Вони порівняно з іншими імігрантами (ірландцями, поляками, німцями, італійцями, жидами) пізніше стали прибувати до заокеанських країн.

Канада — заокеанська країна, в яку масове переселення українців почалося наприкінці XIX ст. У ній з-поміж англійців, шотландців, ірландців, французів, німців, італійців та інших національностей згідно з переписом 1981 р., проживало майже 754 980 українців. Переселення українців у Канаду триває дотепер. Численні українські організації об’єднані в національну координаційну раду — Конгрес українців Канади.

У Канаді діють численні мистецькі осередки, де працюють вишивальниці, ткалі, керамісти, писанкарки. Важливими центрами збереження і популяризації українського мистецтва стали музей “Село української культурної спадщини” в м. Едмонтон, Український музей Канади в Саскатуні, який має філіали в Торонто, Вінніпезі та інших містах. Збірки народного мистецтва є в Канадському музеї цивілізації в Оттаві. Особливу мистецьку цінність у музеях Канади мають зібрані колекції народного одягу, вишивки, тканини. Важлива діяльність Інституту св. Володимира, Волинського товариства та ін. При багатьох церквах, громадських організаціях діють курси, школи для навчання вишиванню, писанкарству.

Саме в Канаді вперше у світі в м. Вегревіль (канадська провінція Альберті) споруджено пам’ятник-гігант Великодній писанці. Розробив конструкцію пам’ятки професор Роналд Реш. Її розміри: висота 9,3 м, ширина 5,4 м, довжина 7,71 м. Вона алюмінієва, важить 902 кг. Писанка прикріплена до цент-

ральної щогли під кутом 30 градусів, при сильному вітрі повертається як флюгер; складається з 524 зіркових елементів, 108 різнокольорових трикутників та ін. [30, с. 177—178]. Кольорову чашу розробив Павло Цибалюк: простежується взаємоузгодженість кольорів — бронзового, срібного і золотистого та їх відтінків.

Вегревільська писанка — унікальна в усьому світі. Вона звучить як символ генію народної творчості. Українці особливо яскраво у писанковому та вишивальному мистецтві виявили свою геніальність, творчий потенціал.

Писанкарське, вишивальне, ткацьке мистецтво українського народу знало активних процесів розвитку і в Канаді, і в Сполучених Штатах.

Понад 100 років українська діаспора у США зберігає давні традиційні основи української національної культури, мистецтва і зробити вагомий внесок у справу його розвитку. “Чи родились ми в Україні, чи ні... не є так істотно, як те, що ми свідомі своєї історії і своєї приналежності, що ми є частиною українського народу. Це свідомість українського походження безмежно збагатила наше життя”, — наголосила Дарія Маркус у виступі на відкритті світової Федерації українських жіночих організацій [29, с. 5]. Величний національний творчий дух був насагою для митців, котрі працювали у різних видах українського мистецтва.

Українці в діаспорі творчо працювали в різноманітних видах народного мистецтва, комплектували збірки, відкривали музеї, галереї, виставки, школи для навчання дітей українознавству, курси, читальні. Наприклад, організована 1953 р. шкільна рада при Українському конгресові комітеті в Америці особливу увагу звертала на вивчення народного мистецтва як важливого засобу виховання молоді. При огляді минулого і сучасного величаво звучали слова святійшого Патріарха Мстислава: “Ми маємо чим похвалитись перед цілим світом” [48, с. 17].

Поширенню українського народного мистецтва на американському континенті сприяла культурно-освітня діяльність численних братств, товариств, жіночих, молодіжних, фахових організацій.

Перше братство св. Николая організував о. Волянський 1885 р. Русинські діячі 1892 р. створили “Соединеніє греко-католицьких руських братств”. Галицькі русини в 1894 р. під проводом о. Івана Констанкевича й Григорія Грушки заклали Руський народний союз (пізніша назва — Український робітничий союз).

Український народний союз (УНС) — найвпливовіше товариство в українсько-американському суспільстві. Він налічує понад 7600 членів. П’ятнадцятиповерховий будинок у Джерсі-Ситі видає щоденну газету “Свобода”, тижневик “*The Ukrainian Weekle*” англійською мовою, щорічні альманахи, дитячий місячник “Веселка”, виділяє стипендії українським студентам для навчання в університетах тощо. УНС фінансує культурно-освітні заходи, видання книг (наприклад, двох томів англійською української енциклопедії). У Котскільських горах штату Нью-Йорк УНС закупив землю з лісом, побудував модерно-устатковані будинки для відпочинку своїх членів, так звану Союзівку. Щорічно

влітку там працюють курси українознавства, дитячі табори, відбуваються семінари, творчі звіти, концерти, фестивалі молоді, спортивні змагання.

Український братський союз у Скрентоні, в Пенсільванії, налічує понад 21 тис. членів, випускає тижневик “Народна воля”, кварталник для молоді англійською мовою та річні альманахи, має відпочинкову базу для своїх членів у Глен-Спеї, штат Нью-Йорк. Там щорічно відбуваються фестивалі молоді, виставки вишивок, спортивні змагання, навчання у школі українських танців тощо.

У Філадельфії працює товариство “Провидіння” — об’єднання українських католиків (видає газету “Америка”, річні альманахи), у Чикаго — “Українська народна поміч” (видає кварталник “Українське народне слово”, альманахи, книги, брошури).

Названі союзи, організації, музеї згуртовують українців у США, детально продумують організацію проведення наукових конференцій, диспутів, різних свят, зустрічей, фестивалів, ярмарків-виставок, дискусій. Жоден із них не відбувається без оригінального показу-демонстрації української вишивки, яка використана і в прикрашенні залів-павільйонів, і в оформленні колон демонстрантів, і в одязі колективних ансамблів, театральних вистав та ін. Наприклад, дослідники сучасних подій у житті українського народного мистецтва в США описали такі події, як дитячі фестивалі крашанок, що відбувалися у 80-х роках ХХ ст. щорічно у Великий понеділок у парку Білого Дому (м. Вашингтон). На цих фестивалях група українських майстринь у столиці США показували мистецтво розпису писанок. На центральній частині парку біля водограю стояв довгий стіл. На ньому — вишиті скатертини, рушники, вазони весняних квітів і тарілки з українськими писанками, а також вишивки з писанками зі збірок Марії Кулій. До нього з цікавістю підходили туристи з різних штатів США й інших країн. У 1977 р. Президент Картер з усією родиною брав участь у традиційному фестивалі. Його донька Еммі також пробувала розписувати писанки.

Такі фестивалі відбуваються у США дотепер. Присутні, люди різних національностей, сердечно вдячні українським майстрам за красу їхніх вишивок, писанок, що стали частиною американської Великодньої традиції.

Особлива роль у справі подальшого розвитку українського народного мистецтва належить жіночим організаціям, школам, товариствам. У кожного з них — своя історія, поступова зміна назв, статутів, напрямів роботи. На особливу увагу заслуговують різні культурно-освітні заходи Союзу українок Америки, заснованого 1925 р., Українського Золотого Хреста — 1931 р., Світової Федерації українських жіночих організацій, створеної 1948 р.

Важливу діяльність, спрямовану на збереження традиційної народної культури українського народу, її розвиток у нових умовах життя людства сучасного світу, проводять Вільна академія наук у США, Товариство імені Шевченка, Український інститут Америки, Об’єднання православних сестрицтв, Об’єднання жінок ОНСУ, Світовий комітет вшанування пам’яті Лесі Українки, Об’єднання українських письменників “Слово”, молодіжні товариства, українські музеї у м. Нью-Йорку, Чикаго, Клівленді, Стемфорті, Баунд-Бруку, Де-

троїті, школи для дітей, які є майже при кожній Українській церкві в США, окремі кооперативи, громади, індивідуальності. В різних умовах вони берегли і розвивали рідне мистецтво.

У США діють численні українські установи й організації, зберігаються українські традиції, з’являються українські публікації. Більшість українців Америки успішно інтегрувалися в плюралістичному американському суспільстві і стали його частиною.

На велику увагу заслуговує розмаїта за змістом і формами робота українсько-американських жіночих організацій, про що вже згадувалося.

Першою організацією українських жінок у Сполучених Штатах Америки було сестринство св. Ольги, засноване в Джерсі Сіті 1877 р. Філіали цього товариства працювали у багатьох містах США, наприклад, 1905 р. вони активно діяли у Нью-Йорку, Йонкерсі, Блумфіллі, Елізабет, Гакенсаку, Пасеку та інших містах. До основних завдань належало сприяння піднесенню “русинського патріотичного руху”.

Українські іммігранти в США, зоорганізувавшись у громадах при церквах або при світських організаціях, намагалися постійно знайомити американський світ з українською культурою, народним мистецтвом. Стараннями сестринств при кожній українській церкві особливого поширення і розвитку набула вишивка церковного призначення.

На початку ХХ ст. створюються жіночі організації, які розпочинають діяльність з улаштування виставок українського народного мистецтва, переважно вишитих виробів. Український жіночий комітет при церкві св. Юрія у Нью-Йорку взяв участь у виставці, відкритій 12 квітня 1913 р. у цьому місті. Зібрані вишиті, ткані вироби українських майстринь викликали зацікавлення відвідувачів. Так була започаткована справа організації виставок українського народного мистецтва у США.

Змістовні, відповідно оформлені, широко розрекламовані виставки народного мистецтва стали влаштовувати Союз українських жінок Америки, заснований у Чикаго 1917 р., Жіноче товариство, створене в Нью-Йорку 1924 р., і Союз українок Америки (СУА), організований 1925 р. У 1926 р. члени СУА зібрали експонати — твори народного мистецтва з приватних, власних збірок і за підтримки жіночих організацій влаштували виставку в готелі “Асторалія” для показу американській публіці.

Відділи СУА в Нью-Йорку 1931 р. зібрали твори народного мистецтва і взяли участь у виставці, що відбулася в Гренд Централ Палас. Тоді американська преса високо оцінила українську виставку. Саме в той час українські громади почали інтенсивно працювати над підготовкою до участі в світовій виставці, яка мала відбутися в Чикаго 1933 р. Головна управа СУА, згідно з резолюцією жіночого Конгресу 1933 р., прийняла рішення: мати власну збірку експонатів. Їх необхідно було закупити, сформувані виставку, щоб експонувати на всій території США.

У 1932 р. успішно експонувалась виставка народного мистецтва у Нью-Йорку, Вашингтоні, Філадельфії, привезена з м. Львова. Її організатор — Северина

Парилле. Виставка отримала всезагальне визнання. Управа СУА замовила виготовлення традиційних творів народного мистецтва в кооперативі м. Львова “Українське народне мистецтво”. Голова СУА Олена Лотоцька на позичені гроші (2225 дол.) закупила збірку народного мистецтва у м. Львові. Всі відділи СУА терпеливо збирали кошти, щоб віддати борги за куплені твори. Однак добірну збірку народного мистецтва СУА, як свою власність, оформив юридично, і вона вперше була виставлена в українському павільйоні м. Чикаго на всесвітній виставці 1933 р.

Українці Чикаго взяли участь у святкуванні 100-річчя міста. Була організована виставка “До століття прогресу”. Відзначення цієї події в США — рідкісна можливість того часу краще ознайомити Америку з Україною, її народом. На початку 1932 р. було закладено корпорацію “*The Ukrainian American World's Fair Exhibit, Inc.*” із 17 членів. Звертаючись до українців усього світу, ця корпорація, яка мала велику, всезагальну підтримку від УНС, УРС, “Провидіння” й “Народної помочі”, просила збирати кошти на побудову українського павільйону, а також надсилати різні предмети й вироби для експонування на виставці.

На концерті виступив чиказький хор Ю. Бенецького, чиказька танцювальна група Авраменка й оркестр Івана Барабаша з 95 інструментів. За час виставки український павільйон відвідало 1 млн осіб. Український павільйон також спричинився до поживлення української організаційної діяльності. Тиждень від 14 серпня 1933 р. було оголошено “Українським тижнем”, і тисячі українців з’їхалися в Чикаго, щоби взяти участь у запланованих заходах. Тоді ж відбулися з’їзди: української молоді, українських професіоналістів, українських жінок. У проведенні всіх заходів вишивка звучала яскравими самоцвітами як у виставках, концертах, так і в одязі.

Після закриття всесвітньої виставки збірка українського народного мистецтва була виставлена в будинку — “Домівці” СУА в Нью-Йорку, згодом — у Філадельфії.

Відділи СУА мали право позичити експонати на виставки у своїх округах. Дуже часто голови відділів, референти культурно-освітніх заходів організували святкові вечори, фестивалі, диспути-лекції, щоб якомога більше ознайомити американців з мистецтвом, традиціями українського народу. Старалися постійно експонувати новозакуплені твори народного мистецтва. Збірка виставлялась у Гренд Централ Палас, а 1934 р. — у Колумбійському університеті. На виставках організувались конференції. З доповідями про історію України, народне мистецтво часто виступала Олена Лотоцька. Упродовж десяти років (1952—1962 рр.) щорічно у листопаді збірка народного мистецтва виставлялась у Нью-Йорку в Арморі.

Управа СУА стала працювати над організацією музею українського народного мистецтва в США. Голова СУА вела переговори з Українським інститутом Америки та її фундатором В. Джутом, щоб такий музей або постійна виставка були в їх приміщенні. Адже цьому відповідала будівля палацового типу, тим паче, що воно розташоване неподалік від престижного музею у всьому світі — “Метрополітен”.

Перші переговори закінчились успішно, і виставка українського народного мистецтва була відкрита в Українському інституті Америки 1967 р. Це стало найважливішою подією в справі популяризації українського мистецтва в американському світі. На основі добірних творів народного мистецтва відбувалися важливі заходи: диспути, конференції, зустрічі з художниками-професіоналами, народними майстрами.

На жаль, 1971 р. виставка була закрита. Склалась такі обставини, що збірка українського народного мистецтва була позбавлена музейного приміщення на території США.

Діяльність Управи СУА, зібрані кошти, пожертви окремих меценатів, організацій посприяли тому, що разом з Українським конгресовим комітетом було закуплено будинок на Другій авеню і два поверхи будинку виділено для музею. Відкриття Українського музею в Нью-Йорку відбулося 2—3 жовтня 1976 р.

Безперечно і величезна роль Української православної та Української католицької церков у справі оборони української діаспори від асиміляції, процесів загублення-розчинення в іноетнічному середовищі США, збереження і розвитку її традиційного мистецтва. Архіви, публікації засвідчують розвиток духовно-культурного життя українців. Вони активно працювали, будували церкви, створювали все нові парафії, відкривали школи, боронили традиційні обряди, систему храмовлаштувань, обладнань церков, при цьому шануючи канони традиційного вишывального мистецтва у священничих облаченнях, рушниках, покривалах, завісах, хоругвах, покрівцях, воздухах тощо.

Більшість перших емігрантів були з Галичини. Метрополія Української католицької церкви скеровувала у США зразу ж за виїжджаючими людьми священників, дияконів, черниць, ченців для праці на ниві християнської духовності, виконання духовно-культурної місії. Основну місійну роботу перебрав на себе чин святого Василя Великого. Це найосвіченіший, творчо активний орден монахів в українському католицькому християнстві. Різновидну освітню діяльність, катехітичні завдання виконували і виконують студити, сестри-катехітки та сестри-служебниці. Саме в діаспорі обидві українські церкви чимало зробили для збереження української традиційної культури та її подальшого розвитку. Священники церков — це вчителі, наставники, організатори навчальних закладів, музеїв. Між церквами немає міжконфесійних конфліктів. У їх щоденній праці відчутне головне — національна свідомість, свобода, віровизнання молитви: “Боже, Україну бережи!”.

Зв’язок освіти, культури, науки з церквою у діаспорі здійснюється традиційними для України методами:

- організацією громад при церквах з широкими культурними програмами: хоровим співом, відзначенням свят, грою на народних музичних інструментах, гуртками вишивання й інших мистецьких ремесел, постановкою вистав на морально-релігійні теми;
- організацією недільних шкіл, де вивчали, з одного боку, основи віри (катехізис, Псалтир), а з іншого — українську мову, літературу, історію;

- збиранням творів народного і професійного мистецтва, оригінальних і рідкісних речей народного побуту, мистецьки довершених предметів культури і створення на цій основі мистецьких та етнографічних збірок і музеїв при церквах;
- впливом церкви на побутову культуру поселенців, підтримання моралі й етики на рівні євангельських вимог, застереження від сприйняття звичаїв та обрядів, що суперечили уставленим нормам співжиття і національної психології [43, с. 17].

На ґрунтовній науковій основі працює знаний у світі центр Української католицької церкви у м. Стемфорді (стейт Конектікат). Тут діють єпископська резиденція, Українська католицька семінарія, Діоцезіяльний музей і бібліотека. У цьому центрі зберігаються матеріали з історії української еміграції в США, документи з 1884 р. про гуртування музеїв при Католицькій церкві. Дослідники зазначають, що Українська католицька церква у США задовольняла не лише духовні потреби своїх вірних, а й розробляла заходи, спрямовані на поглиблення їхньої освіти, а у випадку першої еміграції навчала грамоти, організувала фінансову допомогу та забезпечення товариства культурно-розважальними хорами, танцювальні гуртки. Коли почали з'являтися симптоми неминучої асиміляції, церква робила все для того, щоб цю асиміляцію сповільнити. Так виникли суботні українські школи і різні культурні установи. Український музей і бібліотеки у Стемфорді — наслідок цих заходів. Українська католицька церква у США працювала над завданнями: дати своїм вірним установу, яка б зберігала культурні цінності українського народу, експонувала їх та поширювала знання про українську культуру [12, с. 494].

Культурно-освітня діяльність численних братств, товариств, жіночих, молодіжних організацій, у тому числі сестринств, працюючих при кожній церкві, сприяє поширенню українського народного мистецтва на американському континенті. Ці організації детально продумують проведення різних свят, зустрічей, фестивалів, виставок тощо. Жоден зі заходів не відбувається без оригінального показу-демонстрації української вишивки, яке використане в прикрашенні залів-павільйонів, оформленні колон демонстрантів, театральних вистав та ін. Наприклад, 1 серпня 1992 р. у Вашингтоні на майдані біля Білого Дому зібралися тисячі українців із США, щоб відзначити довгоочікуване свято — проголошення незалежності України. Чоловіки, жінки, діти були одягнені у вишитий одяг. Характерно, що складні ансамблі жіночого одягу — це традиційний одяг окремих регіонів України: Київщини, Полтавщини, Гуцульщини, Бойківщини, Лемківщини... Вишитий одяг на учасниках демонстрації звучав як оригінальна виставка кращих зразків високомистецьких вишивок.

Нові історичні умови, що постали в Україні з проголошенням незалежності, вплинули і на поживлення діяльності різних товариств, організацій української діаспори заокеанських країн стосовно різнопланової науково-дослідницької роботи з питань українського народного мистецтва.

Запитання для самоконтролю

1. Проаналізуйте причини виїзду українського населення до заокеанських країн.
2. Які періоди української еміграції Ви знаєте?
3. Назвіть відомі українські товариства й організації в США. Охарактеризуйте їхню діяльність, спрямовану на збереження і розвиток українського народного мистецтва.
4. Які види українського народного мистецтва найбільше збереглися і мають поширення в заокеанському зарубіжжі?
5. Яку роль відіграла Українська церква в США у збереженні й популяризації українського народного мистецтва?
6. Чим вирізняється діяльність українських товариств та організацій у зарубіжжі після здобуття Україною незалежності?

5.2. Діяльність музеїв

Важлива роль у справі розвитку українського народного мистецтва у США, як уже зазначалося, належить музеям, у тому числі Українському музею в Нью-Йорку.

Різноманітну науково-музейну (фондову, експедиційну, виставочну, реставраційну та ін.) діяльність, збір фондів на придбання у майбутньому окремого будинку для музею очолили голови Управи Українського музею в Нью-Йорку Олександра Різник (1976—1978 рр.), доктор Богдан Цимбалістий (1978—1990 рр.), Тит Геврик (1991—1993 рр.), доктор Осип Данко (з 1993 р.). Голови, члени Управи, доктор, адміністратор, наукові працівники самовіддано працювали і працюють для музею, “в якому могли представляти світові здобутки своїх предків і який водночас крокував би нарівні з іншими музеями цієї країни, не відстаючи від нових ідей і напрямків у нашому мінливому світі...” [49, с. 9]. Вони із задоволенням констатують факт: дотепер усе робиться “на міцному фундаменті, який заклали засновники музею, ті, що очолювали в той час Союз українців Америки під головуванням Іванни Рожанківської. Від самого початку вони поставили музей на професійний рівень, який був гідний підтримки всієї громади. Заснувавши музей як окрему установу, вони плекали його під своїм захистом і спрямовували його діяльність на користь української громади й американського суспільства, в місті, що є одним із найважливіших культурних центрів світу” [48, с. 10]. Голова Управи доктор Осип Данко наголосив: “Відтоді й сьогодні основними завданнями музею є: а) служити культурним потребам наших сучасників і майбутнім генераціям людей українського роду в Америці; бути джерелом вільного пізнання культури країни їхнього походження та досягнень українців в США; б) поширювати “культурну сцену” Америки, поглиблюючи знання наших співгромадян, для неукраїнського роду про самобутню культуру українського народу і його багатовікову історію; в) бути вікном України в Америці, сприяти справжньому культурному обмінові між Америкою і Україною” [16, с. 4].

Важливо, що в музеї систематично влаштовуються тематичні виставки. Обов'язково дотримувалася традиція: позмінно показувати у невеликих залах усі експонати, які вже були зібрані у фондах музею, з продуманою програмою експозиційно-виставкової роботи, з організацією виставок пов'язана й видавнича діяльність. Для всіх виставок намагаються видавати українською й англійською мовами каталоги, альбоми, листівки, програми учнівсько-молодіжного навчання та ін. Обґрунтована думка наукового працівника Українського музею Люби Волинець, що українським музеям на еміграції належить важлива роль у національному вихованні молоді, народженої в Америці, у збереженні української ідентичності на еміграції. Аналіз науково-освітньої роботи дає змогу дійти висновку: “Український музей у Нью-Йорку — це вже не тимчасові виставки народного мистецтва, яка заблеще і забудеться, але

це вже база, до якої можливо постійно звертатися за інформацією і порадами. Це наукове джерело, науковий документ нашої культури”.

Український музей у Нью-Йорку — це насамперед етнографічний музей. В ньому зберігаються експонати з різних галузей народної творчості: вишивка, різьба, ткацтво, килимарство, кераміка, металеві вироби тощо” [13, с. 3].

Виставки народного мистецтва постійно тематично змінюються. З них найчисленніша колекція української народної вишивки. В її основі — вишивки, закуплені, зібрані членами Союзу українців Америки або подаровані музею художниками-фахівцями, меценатами, колекціонерами, вишивальницями. Особливо велика заслуга в справі комплектування збірок вишивок з усіх районів України почесних голів Союзу українців Америки — Лідії Бурачинської та Іванни Рожанківської. Вони організували роботу всіх відділів зі збирання і закупівлі творів вишивального мистецтва.

Науково-мистецьку цінність мають подаровані в музеї збірки вишивок, зібраних Оленою Пчілкою, Катериною Нижанківською, Наталією Чапленко, Іреною Левицькою, Климентією Рогозинською, Іреною та доктором Теофілом Куницькими, Наталією і Романом Загайкевичами та ін. Управа музею постійно дбає про каталогізацію зібраних зразків вишивок за часів їх виготовлення місцем походження.

Особлива увага приділяється комплектуванню вишитих рушників, значна частина яких постійно експонується в залах музею, на тематичних виставках окремих відділів США, пересувних виставках. Показ вишитих рушників часто вводиться до програми проведення святкових, урочистих заходів, фестивалів, конференцій.

У музеї зібрана колекція рушників з Полтавщини, Київщини, Дніпропетровщини, Чернігівщини, Поділля, Волині та ін. Виділена група рушників вишита полтавським швом червоними нитками з мотивом “дерева життя” або ж вазона. Домінуючі мотиви — на вужчих краях рушників до центричного спрямування. Залежно від головних мотивів, які неначе народжуються від країв рушника і пишними формами зростають до центру, виділяються в окремі підгрупи рушники з геометризованими антропоморфними мотивами, мотивом “дерева життя”, сиринами, орлами тощо. У рушниках з антропоморфними мотивами складні геометризовані зображення часто передані в характері рослинних форм. Цікаві композиції вишивок рушників, у яких зображення дерева неначе замінює жіночі фігури або зливається з ними.

Мотив дерева подано то звеличеним візерунком, що заповнює усю площину країв рушника, то невеликим, обрамленим широкою каймою, на якій вишита ламана хвиляста ліля з укрупненими листкоподібними або ж пальметними мотивами. З колекції Олени Пчілки вирізняється рушник із білого домотканого лляного полотна, вишитий “полтавським рушниковим швом” червоними нитками. На обох вужчих кінцях рушника зображений мотив “дерева життя” у формі фантастичної квіткової галузки. Вся площа рушника “в розкидку” вишита малими квітками [7, с. 19]. Зображуючи “дерево життя” у різновидному трактуванні, вишивальниці виражали в ньому своє розуміння зростання

дерева з міцної основи землі, виділяли сильний стовбур і пишну крону, що сягала піднебесся. Оригінальний мотив “дерева життя” — розложистого, квітучого — зображений у лляному рушникові, вишитому стебнівкою лляними нитками, пофарбованими у малиновий колір. Цей рушник вишитий 1910 р. за проектом Олени Пчілки [32].

Різновидність вишитих на рушниках композицій “дерева життя” — символу живого — створюють фантастичні птахи, що оберігають його (Рушник з Полтави кінця XIX ст. — дарунок Ірени і Теофіла Куницьких) [32]. Вишвальниці наділили ці мотиви рисами наземної краси, таємничості, глибинної премудрості [32]. Птахи у цих рушниках (Полтавщина, Київщина, Сумщина) часто розміщені над кроною дерев і обабіч гілок. Вони вишиті або з припіднятими крильцями, готові злетіти, або ж зображені у спокійній позі, часто з галузками, ягідками в дзьобиках. У всіх композиціях птахи трактуються узагальнено, відгадати їх реальні форми важко. Різні варіанти розміщення птахів на вишитих рушниках. На одному з полтавських рушників вишиті червоними та чорними нитками ланцюжковою технікою квіткові деревця. До них “летять” пташки з квітковими галузками в дзьобиках. У цьому рушникові образно передане квіткове цвітіння, а самі птахи вишиті неначе квіти.

Цікаві рушники з вишитими орнітоморфними мотивами, орлами подарував музеєві Костянтин Шонк-Русич. Один із них — рушник із с. Опішні Полтавської області. Рушник з початку XIX ст. пошитий з ручнотканого лляного полотна, вишитий рушниковими стібками нарядними лляними нитками, пофарбованими в домашніх умовах у червоний і синій кольори: при вузких краях — хвиляста галузка, над нею — двоголовий орел з короною, а навколо нього вишиті дев’ять “літаючих” маленьких пташин. Вони розміщені так, неначе утворюють віночок. Обґрунтоване пояснення Люби Волинець, дослідниці української вишивки, що давніше вишивали двоголового орла у правдивій формі, згодом (XVIII ст.) почали його змінювати: “Зі спектра зробили гілочку, корона перетворилася в якісь гілочки, з лап зробили ружі та інші квіти, тоді й тулуб почав набирати рослинного характеру, ото ж, згодом двоголовий орел перетворився на ще один рослинний орнамент” [14, с. 13].

У музеї зберігаються рушники з Дніпропетровської області, вишиті кольоровими вовняними нитками, і рушниками з Полтавської, Харківської областей, вишиті білими нитками і мережені. В окремих рушниках вимережені краї заввишки до 80 см і до 1 м. У таких мережених смугах настилом білими нитками на білому тлі зображені мотиви “дерева життя”, квіткові гірлянди.

Окрему групу становлять подільські рушники, зокрема, із с. Клембівки. Вони вишиті шовком, металевими нитками, бісером, металевими срібними або позолоченими нитками. Техніки вишивання: поверхниця, колодочки, хрестик, низь, вирізування, миканиця та ін.

Рушники з Волині, вишиті хрестиком, червоними і чорними нитками, подарували музеєві Наталя Чапленко й Ангеліна Матушевська. Десятки рушників з Львівської області вишиті з написами: “На згадку про Львів”, “Боже, Україну спаси”, “Щирою рукою рушник вишивала на щастя у Бога для Тебе благала”, вишиті 1908 р. та ін.

Наукову цінність становлять київські гапти зі збірок Катерини Нижанківської. Їх привезла до музею О. Загородня-Трачук 1978 р. Працюючи музейно-мистецькою референткою одного з відділів Союзу українок Америки, вона часто їздила по різних штатах, збирала в українських громадах пам’ятки мистецтва, привозила їх до музеїв. Головну увагу приділяла вишивкам, упорядковувала фонди, відчищала експонати, організувала профілактичні заходи. У 1980 р. придбала винятково цінну колекцію вишивок Волині, Полісся у професора Павла Шумовського, який жив у Франції. Цю колекцію зібрав (понад 500 зразків) на Волині, Поліссі, Рівненській і Волинській областях у 1932—1944 рр. і опрацював (з відповідними записами) о. Юрій Шумовський, відомий археолог, дослідник традиційної культури народів Африки, уродженець м. Острога Рівненської області. Він проводив численні археологічні розкопки біля м. Луцька, Рівного, Кременця, Дубна, Костополя й ін. Знайдені та збережені зразки вишивок возив із собою в роки воєнного лихоліття. Попідписував назви сіл, де були знайдені візерунки і визначив час їх вишиття. Переважно це кінець XVIII — початок XX ст.

Зібрані вишивки разом з іншими археологічними пам’ятками зберігалися в брата відомого вченого, професора Павла Шумовського, який мешкав у Парижі. Після розмов, листування з власником збірки була отримана згода на їх закупівлю Українським музеєм у Нью-Йорку. Зразки вишивок (розміром від 10 до 25 см) були запламлені, обтріпані. О. Загородня-Трачук їх повідчищувала, поідшивала, пронумерувала і відповідно поскладала для зберігання у фондовому приміщенні музею. Власне, ця колекція найповніше розкриває локальну відмінність вишивок Волині, Волинського Полісся. Адже датованими пам’ятками-зразками вишивок показані геометричні узорі — с. Сарни, Дубровиця; геометризовані візерунки Острога, Дубна, Здолбунова, їх околиць; рослинні композиції вишивок із м. Кременця, с. Боремля, околиць Берестечка та ін. Колекція дає змогу простежити поступові зміни і в техніках вишивання, і в колористичному вирішенні. Вишивки з кінця XIX ст. Рівненського Полісся вишиті переважно занизуванням червоними нитками з вкрапленням синіх або чорних ниток — вузьких стрічок. Вишивки районів Волині майже співмірно вишиті червоними та чорними нитками хрестиками — скісними, прямими. Багатоколірна вишивка поширилась з 20-х років XX ст.

Колекція вишивок, зібраних Ю. Шумовським, зафотографована у музеї. Для кожного зразка написана науково-інвентарна карточка. Важливо, що вся збірка доступна для ознайомлення, вивчення. На сторінках журналу “Наше життя” постійно публікувалися візерунки цієї збірки впродовж 15 років.

У музеї сформовані колекції вишивок окремих районів, навіть сіл. У цьому сенсі особливо цікава збірка вишитих виробів із с. Угринів (Сокальщина), яку збрала І. Кашубинська (детальніше про неї та інших майстринь — у підрозділі “Приватні збірки”). Вона зробила детальний аналіз вишивок рідного села і показала світові їх високий мистецький рівень, обґрунтувавши складні тенденції їх розвитку. Як своєрідне художнє явище вирізняється вишивка чорними нитками на жіночих і чоловічих сорочках. Техніка вишивання —

дрібний хрестик, стебнівка, позаголковий шов, гладь, обметання. Специфіка крою сорочок із широкими відкладеними на спину комірами, на зразок “матроських”, зумовила вишивання широких смуг і на комірці, й на рукавах. Дрібні стібки чорних ниток мерехтливо виділяються на білому тлі. На рукавах жіночих сорочок розроблена тридільна система розміщення орнаменту: вставка-“вуставка”, “примарок”, манжети-“михалки” та смуги між “михалками” і “вуставками”. Чорне “мереживо” — вишивка на рукавах (“вуставках”, “михалках”), комірцях образно виділяється у складних комплексах жіночого вбрання. З 30-х років ХХ ст. почали вносити у чорне тло золотисто-жовті нитки. Поступово золотисто-жовта гама почала домінувати над чорною вишивкою і доповнювалась ледь зеленуватими, червоними кольорами. Складні геометричні композиції змінили рослинні. По-різному гнуті галузки, розміщені в ряд, або ж квіти в ромбових розводах із листочками, пуп’янками створювали складні візерунки, які мали багато вільного поля і легко, виразно проглядалися здалека.

І. Кашубинська збрала “давні” геометричні узори та “нові” рослинні. Вона згрупувала жіночі сорочки, на яких вишиті численні вузькі “безконечники”, цікаві форми — зірок, розеток, гадючок, зозульок і сорочки з вишитими різмаїтими квітами, колосочками, виноградом, калиною, пташечками, метеликами та ін. У колекції виділені вишиті дівочі жалобні сорочки, які, крім чорного, вишивали кольоровими фіолетовими і жовтими або синіми і жовтими нитками. Зрідка додавали ще й інші кольори, але завжди без червоного. Заміжні жінки майже не носили сорочок із кольоровою вишивкою. Вдалося І. Кошубинській зібрати оригінальні вишиті чорними нитками сорочки на відкладених комірцях, комірцях-стійках, манжетах і пазухах.

Аналізуючи зібрану колекцію вишитих виробів, майстрина пригадала слова Лідії Бурачинської про сокальську вишивку: квітковий орнамент тут на диво різноманітний. Він не сталий, і набуває щораз нових форм. “Можна добачувати в ньому далекий відгук козацького бароко...” [24, с. 17].

Окремі компоненти одягу (сорочки, фартушки, хустки), вироби інтер’єрного призначення (фартушки, скатертини, наволочки) з одного села засвідчують локальну різновидність, багатство української народної вишивки.

Серед творів вишивального мистецтва у фондах Українського музею Нью-Йорка вирізняється цінна збірка вишивок ще з одного села — Гермаківки Боринівського району Тернопільської області. У ній — вишиті добірні комплекси жіночого, чоловічого одягу, скатертини, пояси. Кожен експонат — це оригінальний мистецький твір у надзвичайно доброму стані збереження. Всі вироби за якістю вишивальних матеріалів (ляних, вовняних ручнопрядених пофарбованих ниток, ниток ДМС, леліток, срібних, золотих металічних ниток та ін.) технікою вишивання, орнаментально-композиційним вирішенням належать до унікальних експонатів. Такої добірної збірки вишивок з одного села не має жоден інший український музей. Колекцію підібрав, фахово укомплектував і подарував музеєві в Нью-Йорку Г.Маковецький родом із с. Гермаківки (нині мешкає у м. Сватморі, околиця міста Філадельфія).

Під час зустрічей з Г. Маковським 1992 р. ми мали змогу вивчати зібраним вишивки. Він багато розповідав про життя подолян свого рідного села, кращих вишивальниць, з’ясував відмінності виготовлення одягу, принципів його пошиття, моделювання, вишивання, ношення. На запитання, чому домінує чорний колір у вишивках, задумався і сказав: “У селі збереглася легенда, що чорний колір — це жалоба жінок, дівчат за чоловіками, хлопцями, які гинули у боротьбі...”.

Збірки, розповіді-інформації, фотографії, записки Г. Маковецького — важливі, цінні матеріали для наукового дослідження матеріально-духовної культури, історії Поділля. За вишитими виробами Г. Маковецький приїжджав до України десятки років. Закуповував вишивки саме із с. Гермаківки. Наслідок його багаторічної праці — унікальна колекція вишивальних творів “Борцівщина”, подарована музею [22].

В Українському музеї Нью-Йорка розроблена перспектива програми організації виставок вишивок з окремих районів України. У червні 1995 р. була відкрита виставка “Незмінні Карпати. Живучі традиції гуцулів”. У вступній статті Люба Волинець обґрунтувала думку, що у збереженні традиційного народного мистецтва, вишивального мистецтва важлива роль належить гуцулам на еміграції — в діаспорі. “Ностальгія, туга за своїми рідним у гуцула така безмежна, що він мусить її якось заспокоювати, щоб вижити. Опинившись поза рідним домом, гуцули організовувались в товариства, щоб спільно працювати над пропагуванням та зберіганням своєї культури” [10]. Вишивальниці не лише ретельно збирають для музею вишиті вироби, а й самі вишивають, дбаючи про чистоту низинкового вишивання. Це засвідчують авторські роботи Євдокії Сороханюк, Анастасії Ворох, Ганни Рак та ін. Експонати музею віддзеркалюють локальні відмінності української народної вишивки.

Український музей у Нью-Йорку має також вишиті вироби інтер’єрного церковного призначення з усіх областей України, експонує минулі та сучасні досягнення українського народу в справі збереження і розвитку вишивального мистецтва. Пересувні виставки вишивок експонувались у багатьох містах США та Канади: Вашингтоні, Чикаго, Лос-Анджелесі, Сан-Дієго, Торонто, Едмоні тощо.

У США українські музеї проводять на високому науковому рівні різну за формами і методами музейницьку роботу зі збирання і збереження традиційних духовно-мистецьких цінностей, створених українським народом, їх пропагандою в усьому світі. Важливо, що науково-освітня робота музеїв акцентується на обґрунтуванні історичної цінності, кінцевої потреби збереження пам’яток духовно-мистецької культури українців, творчо-практичній роботі з розвитку традиційних надбань, їх осучаснення, введення у світовий науковий обіг. Як уже зазначалося, діяльність українських музеїв у США, підтримується Українською церквою, такими осередками, як Наукове товариство імені Т. Шевченка, Українська вільна академія наук, численними громадськими організаціями.

Серед українських музеїв важливу науково-історичну цінність має Музей церкви-пам'ятника св. Андрія Первозванного в Баунд-Бруку — складова частина цілісного історико-освітнього комплексу Української православної церкви США. В його організації велика заслуга митрополита Іоанна Теодоровича і св. Патріарха Київського і всієї України Мстислава. Це вони запроектували, організували і здійснили задум реставрації давніх будівель на закупленій землі та будівництво приміщень для консисторії, бібліотеки, сестрицтв, семінарії, окремих залів для Українського культурного центру, в яких відбуваються з'їзди, конференції, виставки образотворчого та народного декоративного мистецтва. Дім української культури збудовано й освячено 1987 р. з нагоди тисячоліття християнства в Україні. У ньому містяться архів і дослідницький центр Української церкви США, зберігаються історичні документи і фотографії з історії церкви поза межами України. У Домі української культури майже щоденно організовуються численні освітньо-виховні заходи, важливі «як для життя церкви, так і для всієї української громади в США» [23, с. 14—15]. На придбаній землі з насадженими рідкісними деревами, квітами, річечкою, мостами-переходами виділено землю для кладовища — пантеону-цвинтаря, де знайшли і знаходять місце вічного спочинку не лише православні українці, й християни всіх віросповідань з різних українських поселень. Надгробні хрести-пам'ятники, зокрема авторські роботи Ю. Безсонів, Р. Хейлик, О. Лобачевської, заслуговують на окреме дослідження як твори монументального мистецтва.

В архітектурно-ландшафтному середовищі вирізняється неперевершений монументальний пам'ятник храмового будівництва на заокеанській землі — церква-пам'ятник св. Андрія Первозванного (архітектор Ю. Кодак-Васильченко). Декорував її уподібнено до візантійського стилю Петро Холодний (молодший). Ікони П. Холодного в церкві — це унікальні пам'ятки нового сучасного стилю української іконографії, подібність яким важко знайти в релігійному мистецтві. Інтер'єр церкви — високомистецький ансамблевий твір, де все взаємозумовлено. Це храм духовності й мистецької досконалості.

Вивчення архівних матеріалів будівництва церкви викликає захоплення духовним життям українських людей у США. Як багатші, так і бідніші люди жертвували на будівництво і грошима, й останнім збереженнями — коштовностями, шлюбними обручками тощо, аби придбати для церкви золоті чаші, хрести, «небаченої краси» світильники. У журналі «Українське православне слово», газетах постійно подавались списки жертводавців, розміщувались окремі статті про щедрі пожертви. Ідея збудування церкви-пам'ятника стала символом об'єднання українців у США [20, с. 9].

Щоб величніше, ґрунтовніше в науково-мистецькому сенсі «звучав» цей комплекс церкви-пам'ятника, вирішено було зібрати історично-мистецькі цінності української історії та культури і скомплектувати їх у музейну збірку. Його відкриттю передувала копітка організаційно-освітня робота митрополитів, єпископів, священників, Ради митрополії, консисторії, сестрицтв, братств, парафій, громад. Авторитет владики Мстислава, його постійна турбота про

збереження мистецьких пам'яток рідного народу мали величезне значення у справі комплектування фондів збірок. Де б він не був у світі (Англія, Австралія, Бразилія, Канада, Німеччина та ін.), звідусіль привозив подаровані українською діаспорою пам'ятки історії, мистецтва. Сам купував і звертався до людей з проханням закупувати пам'ятки української культури.

Музей церкви-пам'ятника було урочисто відкрито 25 вересня 1966 р. Ще до його відкриття владики Мстислав писав: «Церква-пам'ятник — це спільний монумент над могилами наших попередників та рідних і найдорожчих нам. Церква-пам'ятник — це вияв глибокої пошани до героїв і мучеників українського народу. Церква-пам'ятник — це дуже скромний хрест над заораним ворогом могилами мільйонів — жертв великого голоду. Церква-пам'ятник — це лише скромна спроба відтворити велич українських святих, що їх зруйнувала Москва тільки в ХХ ст. Церква-пам'ятник — це твір вільного українського Духа, нерозривно пов'язаний з давнім українським церковним будівництвом. Церква-пам'ятник — це наш скромний внесок в скарбницю духовних і культурних вартостей США. Церква-пам'ятник — це свідчення, що її будівничі й фундатори жили не тільки для себе, але й для прийдешніх поколінь нашого народу» (з архіву архієпископа Мстислава. — 1965). Патріарх Київський і всієї України запросив до праці в музей на посаду директорів І. Паливоду (1966—1975 рр.), Ірину Петренко-Федишин (1975—1980 рр.), Ірину Цегельську (1980—2002 рр.). Професор І. Паливода сумлінно опікувався музеєм і бібліотекою, розсилав книжки, допомагав у видавничій діяльності церкви-пам'ятника. Це дуже працьовита і цікава людина. За званням педагога, колись був членом Центральної Ради й учасником Трудового конгресу, міністром пошти і телеграфу, засновував українські школи в Чехословаччині та Німеччині... Показуючи музейні цінності, любив детально аналізувати вишивки і народний одяг» [4, с. 12]. Ірина Петренко-Федишин, працюючи в музеї, особливу увагу приділяла питанням організації виставкової експозиційної роботи. Вона провела науково-інвентарний опис усіх експонатів музею, стежила за новими формами і методами в інших музеях США, на нових методологічних засадах проводила різнопланову роботу зі збереження фондів експонатів. І. Цегельська, Товариство прихильників музею (голова В. Вишневський, члени — В. Кузьмич, А. Трохименко, О. Селепина та ін.) багато уваги приділяють комплектуванню фондів, популяризаційній роботі та закупівлі пам'яток історії, мистецтва. Наприклад, Товариство закупило на аукціоні Острозьку Біблію.

Музей церкви-пам'ятника св. Андрія Первозванного — унікальна скарбниця творів з часів Петра Могили, гетьманів Богдана Хмельницького й Івана Мазепи. Колекція Музею поділена на чотири відділи: церковно-релігійний, історичний, етнографічний, архівно-бібліотечний. Тут зберігаються рідкісні пам'ятки історії, різних видів мистецтва українського народу. Комплектуванню його збірок присвятив понад 60 років своєї невтомної праці владики Мстислав. На особливу увагу заслуговує рідкісна колекція антимінсів.

У музеї зберігаються важливі речові пам'ятки, архівні матеріали про історію України, боротьбу за її незалежність, історію церкви в Україні та Української церкви у світі, передусім, США. Окремі відділи скомпоновано матеріали часів П. Могили, Б. Хмельницького (у тому числі грамоти, підписані гетьманами І. Мазепою та І. Скоропадським, реєстри Переяславського полку 1620 р. та ін.); матеріали головного отамана військ УНР С. Петлюри; першодруки універсалів Центральної Ради, прапори, документи армії УНР, архіви, фотографії командирів О. Загородського, П. Шандрука та ін.

У доброму стані збережений ковчежець і епитрахиль П. Могили, рідкісна збірка антимінсів XVII—XX ст. (зокрема, антимінси київського митрополита С. Косова (1635—1647 рр.), архієпископа Луцька й Острога XVII ст., львівського єпископа Шумлянського XVII ст., чернігівського і новгород-сіверського єпископа XVIII ст., архієпископа Волині та Житомира Модеста 1895 р. та ін. Скомплектовано понад 81 антимінсів. Окремо виділені колекція хрестів-енколпіїв XIII—XVII ст. (один з них — 1240 р.), рукописні книги та першодруки: книга П. Могили про православну віру (1645 р.), “Львівський апостол” І. Федорова (1676 р.), “Псалтир” з Чернігова (1712 р.) тощо. Є в музеї ікони — “Стрітєння Господне” з київського храму св. Софії XIV ст., “Богоматір” XV ст., ікона св. Миколи Чудотворця з XVIII ст., подарована в музей професором О. Повстенко; рідкісна збірка панаяг, нагрудних хрестів, дискосів, літургійного посуду, чаш, дарохранильниць та ін. Зокрема, є чаша першого митрополита Української автокефальної православної церкви В. Липківського (1917—1918 рр.).

У відділі народного мистецтва зібрані цілісні ансамблі традиційного одягу (XIX — початок XX ст.) з Київщини, Полтавщини, Поділля, Харківщини, Лемківщини...

Скомплектовано твори з різних видів народного мистецтва: килими, вибійки, прикраси, фібули (козацький скарб), вироби з дерева, кераміка тощо. Окремо виділені авторські роботи М. Чижович, І. Дзерович, М. Косів та ін. І. Дзерович власним коштом закупила для музею спеціально виготовлені скляні вітрини для експонування кераміки. Вона вболівальниця музейної справи й активна помічниця у роботі з пропаганди українського народного мистецтва.

У музеї є унікальна збірка писанок К. Моценко, авторські замальовки 4 тис. писанок (1910 р.) з районів Харківщини, Полтавщини, Гуцульщини, Київщини, Поділля, Лемківщини та ін. (автори: М. Сумцов, С. Кулжинський, Г. Болсуновський, Є. Скаржинська та ін.). Серед фондкових збірок музею виділяється кількістю експонатів збірка української народної вишивки. Вона фактово скомплектована високомистецькими творами, що походять з усіх районів України. Час виготовлення — XVII ст. до наших днів. Зберігаються тут вироби, вишиті українськими майстринями, котрі живуть у США, Канаді, Англії, Німеччині, Австрії, Бразилії та ін. Виділено колекції вишивок для церкви (священні облачення, хоругви, воздухи, покрівці, плащаниці, рушники, напестольні скатертини); вишивки одягового призначення (жіночі, чоловічі

сорочки, хустини, фартухи, кабати, коужухи та ін.), інтер'єрні вишивки — килими, рушники, скатертини, серветки.

Важливо, що в музеї проведена наукова каталогізація вишивок, згрупованих в окремі колекції. Одна з них — колекція вишивок полковника армії УНР Петра Кащенка. Він ще в роки Першої світової війни закупував зразки вишивок у західних областях України. Ці вишивки П. Кащенко показував Д. Щербаківському, який дав їм високу оцінку, з огляду на архаїчне орнаментально-колеристичне трактування, технічне виконання. Після років воєнного лихоліття, життя в різних країнах П. Кащенко привіз ці твори до США. У 70-х роках XX ст., листуючись з Патріархом Мстиславом, розповів про свою колекцію вишивок. Зокрема, у листі від 25 травня 1972 р. полковник Петро Кащенко, звертаючись до Патріарха, писав: “Хочу Вас запитати, чи інтересували б Вас для музею взірці українських вишивок, які в 1914—1917 рр. в час війни збирав я ці витинанки вишивок старих сорочок і чоловічих, і жіночих. І як оглядав мою колекцію інженер-архітектор Повстенко, то казав, що це дійсно цінні, які мають старість до 250 років. Зі мною в артилерійській дивізії служив мій друг Данило Щербаківський, який після війни був директором Українського національного музею. І пізніше трагічно загинув на цій посаді. Так він теж захоплювався цими українськими взірцями, які я збирав і платив грішми, цигарками, продуктами та ін. Цих взірців у мене було тисячі. Вже я почав збирати українські жіночі сорочки, рушники, покривала. Але все це в час розрух і втікання розгубив. Маю взірці вишивок нашої минулої бувальщини” [2]*.

Зразки вишивок, розмірами переважно 40 × 12 см і 20 × 6 см, погруповані за місцем походження: Східне і Західне Поділля (Вінниччина, Борщівщина, Заліщики), Гуцульщина, Покуття, Буковина, Бойківщина, Лемківщина. Вишивальні стібки нанесені переважно на лляні або конопляні полотна, витканими вручну вовняними, бавовняними нитками. Техніки вишивання: кучерявий стіг, виколювання, стебнівка, низинка, настил, хрестик. Орнамент — геометричний, геометризвано-рослинний. Колірна гама всіх зразків засвідчує найновіші ознаки, характерні для конкретних районів, центрів, шкіл вишивального мистецтва, звідки вони походять.

На особливу увагу заслуговують зразки вишивок кінця XIX ст. із Борщівщини. Вони вишиті чорними вовняними нитками з легким вкрапленням вишневих, вохристих ниток. На чорному, килимового характеру тлі суцільно зашитих площин рельєфно виділені контурні зображення ромбів, розеток, геометризованих галузок. Дрібні вишивальні стібки різного спрямування посилюють контурне виділення окремих мотивів.

Вишивки з Бойківщини підібрані так, що підкреслюють віртуозність вишивання складних квітково-рослинних композицій. З Гуцульщини подібні

* Вишивки, що їх збирав П. Кащенко, були належно оцінені владикою. Він подбав про їх негайно виставили в експозиційних вітринах. У 1992 р. Патріарх Київський і всієї України доручив авторів цієї публікації описати унікальну колекцію.

фрагменти з кінця XIX ст. вишиті низинкою вовняними нитками. У них дрібні низинкові стібки окреслили ромбові розводи — вузенькі стрічки з перевагою чорного кольору та вкрапленням вишневих, жовтих кольорових ниток. Важливо, що в збірці П. Кащенко є рідкісні зразки вишивок з Лемківщини з дрібним багатокольорним квітково-рослинним орнаментом, соковито-яскрава гама неначе доповнює суворо геометричні форми орнаменту вишивок з Гуцульщини, Покуття.

Сріблястими переливами білих ниток на білому тлі вирізняється вишивка Снятинщини з дрібними геометризваними квітковими мотивами, вишитими виколюванням, настилом.

Вишивки у збірці П. Кащенко невеликих розмірів, деякі фрагменти — вузенькі стрічки (8 × 2 см). Однак вони правдиво і велично доносять орнаментальне багатство, гармонійну колористичну узгодженість складних композицій, чистоту — тонкість технічного виконання, геніальність мистецьких помыслів її творців. Різними методами збирались вишивки у фонди Музею церкви-пам'ятника св. Андрія Первозванного. У комплектуванні збірок цінними високимистецькими творами важливим, як уже зазначалося, був авторитет Патріарха Мстислава, його піклування і людьми, і справою збереження у світі найціннішого скарбу — виробів, створених в Україні руками справжніх майстрів.

Особливої популярності ще в 30-х роках XX ст. у Нью-Йорку та й інших містах США набула збірка вишитого одягу Федора й Олександри Бражників. Маючи цілісні ансамблі традиційного народного одягу з Київщини, Полтавщини, Чернігівщини, Волині, вони й самі стали виготовляти авторські роботи. Федір Бражник почав шити свити, чоботи-закаблуки (з вишивкою), Олександра Бражник вишивала жіночі кірсетки, фартушки, плахти та ін. На замовлення вони виготовляли ансамблі одягу для театральних колективів, фестивалів тощо.

Вишиті традиційні одягові й інтер'єрні вироби з Київщини, Полтавщини, Чернігівщини кінця XIX — початку XX ст. О. Бражник подарувала в Музей церкви-пам'ятника. Особливу цінність мають цілісні ансамблі одягу (головні убори, сорочки, плахти, пояси, кірсетки) з Київщини і Полтавщини. Виділяються у фонді вишивок О. Бражник рідкісні варіанти жіночих сорочок, вишитих білими нитками виколюванням, вирізуванням на домотканому лляному і конопляному полотні. Вона скомплектувала збірку жіночих сорочок із с. Медвина Київської області. Часто подані прізвища вишивальниць. Так, вишивальниця Євдокія Гриб із Медвина наприкінці XIX ст. вишила і вимережила п'ять сорочок. Сорочки переважно пошиті вручну з лляного домотканого полотна. Крій: додільні, уставкові та піткані, з викладеним коміром, широкими довгими рукавами у “шлярочки”. Діл сорочок зарублений мережкою “в одинарний прутик” у два ряди. Вишиті рукави, поділ бавовняними нитками білого кольору або ж з легким вкрапленням червоних і чорних ниток. Техніка вишивання: вирізування, виколювання, пряма гладь, лиштва, хрестик, стебнівка. Орнамент — геометричний, геометризвано-рослинний; мотиви: ромби, хрести, зірки, розетки, вишеньки, есоподібні мотиви. Одна з них

пошита з домотканого лляного полотна, витканого технікою простого полотняного переплетення. Крій: додільна, з цілнокроєними рукавами, глибоким пазушним вирізом, дрібнорясована при шийній обшивці та внизу рукавів. Вишиті й мережані тільки широкі рукави. Техніка вишивання: зерновий вивід, стебнівка, подвійний хрестик, ретязь, гладь. Техніки мережання: через чисницю, настил. Орнамент геометричний. В уставковій частині рукавів розміщена біла мережана смуга з рядом ромбів, розеток; обабіч вишиті дві смуги. В них у ромбових віконцях вишиті гладдю червоні розетки — зірочки. Біля ромбово-розеткового ряду вишиті зерновим виводом зубчасті стрічки. Під уставками на всій площині рукавів розміщені в рядовому плані недалеко один від одного розетково-ромбові мотиви. Ця сорочка — типовий зразок для Київщини, в якому поєднано вишиті й мережані смуги, що розміщені на широких рукавах. Традиційно жінки поверх сорочки одягали вишиті кірсетки.

О. Бражник збрала добірну колекцію вишитих кірсеток. У 90-х роках XX ст. вона окремо упорядкувала зразки вишивок, виконаних на домотканому полотні й тканинах фабричного виготовлення. Виділено фрагменти з узорами, які вишивальниця рекомендує використовувати для церковних виробів — рушників, покрівців тощо.

Зібрані народний традиційний одяг й авторські твори О. Бражник мають важливе значення для дослідження історії вишивального мистецтва та творчих процесів у житті української діаспори в США.

Для огляду нових надбань музею О. Бражник приїжджали прихильники музейної роботи Олександра Селепина, Ангеліна Худий-Лібицька, Єфросинія Дітель (дружина генерала армії УНР І. Дітеля). На цих творчих зустрічах обговорювались нові ідеї стосовно популяризації українського народного мистецтва, передусім вишивок. Цікаві повідомлення про новостворені модерні моделі одягу, вишиті за мотивами традицій вишивального мистецтва Київщини, робила Єфросинія Дітель. Вона розповідала про свої виступи, виставки вишивок в американських жіночих організаціях, зацікавлення жінок різних національностей українською вишивкою, бажання практично освоїти такі техніки, як гаптування, вирізування, настилювання, занизування та ін.

Оригінальні у збірках музею авторські вишивки Любини Терещенко й окремі експонати зі Золотонощини (Полтавщина) вишиті в 1910 р. Деякі з них відшиті зі сорочок Полтавщини 80-х років XX ст. Сорочки для свого чоловіка Андрія Любина вишила в 1956 р. (Нью-Йорк). Вона подала такий її опис: “Сорочка Андрія Терещенка вишита в гладь. Нитки золотисті, “муліне”, полотно ірландське. Рукави козацькі, зубцьовані, як і відложений комір. Манішка на дві половини з білою мережкою посередині. Цю сорочку я вишила своєму чоловікові А. Т. в 1956 р. в Нью-Йорку” [2]. Важливо, що в подарованих вишивках є написи прізвищ вишивальниць. Так, оригінальний узір вишила на серветці нитками червоного і чорного кольору 1961 р. у Філадельфії Марія Гречана родом з Прилуччини Полтавський області. Це типовий узір так званої тамборної вишивки, поширеної на Полтавщині.

Виділяються у музейних фондах вишивки прославленої майстрині з Полтавщини Віри Росінської. На особливу увагу заслуговують ансамблі одягу, рушники, скатертини.

У 1961 р. вишивальниці О. Вікул, Д. Мельник, Г. Рябокін, В. Журавель, В. Самодін, Є. Радченко підготували альбом вишивок Західної України. Згодом, у 1966 р., група жінок-майстринь з парафії рівноапостольного князя Володимира та княгині Ольги (М. Григореті, С. Павлів, Є. Банківська, М. Шайда, Д. Мельник, О. Томчук, М. Моловей, В. Моргун, О. Соловей, А. Гуменю та ін.) з ініціативи В. Росінської уклали у 1966 р. альбом українських вишитих зразків із Східної України. У цих двох альбомах подано типові зразки вишивок з найкращих осередків вишивального мистецтва українського народу.

У 1976 р. Марія Куценко з Австралії надіслала в музей збірку своїх вишивок [26, с. 4]. Вони загальноновизнані й популярні в американському середовищі. У музеї періодично організуються виставки робіт майстрині, відбуваються семінари — практичні заняття із шанувальниками її спадщини. Вишивки М. Куценко перемальовують, відшивають, поширюють серед цінителів української народної вишивки розмаїтими засобами.

У фондових збірках музею окремо розміщені подаровані вишивки відомої громадської діячки Л. Івченко, авторські роботи М. Сидоренко, вишивки родини Ізидори Борисової, Андрієвських, дружини та дочки гетьмана Скоропадського й ін. Є тут особисті вишиті сорочки О. Кошиця, В. Ортинської.

Особливе науково-пізнавальне та мистецьке значення мають вишивки церковного призначення — скомплектовані єпископські, священничі та дяконські облачення з XVI — початку XX ст. Вони складні за формою, численні за компонентами, відмінні для єпископів, священників і дяконів. Підризники, пояси, нарукавники, ризи, сакоси, палиці, епитрахилі, мантії, малі й великі омофори завжди вишиті в єдиній продуманій гармонійній узгодженості, хоча кожен експонат має певні відмінності у розміщенні орнаментальних смуг, хрестиків, зірочок, квітів.

Окрема підгрупа фондових збірок — митри, виготовлені в монастирських майстернях Києва і Корця. У спеціальних вітринах зберігаються, зокрема, епитрахилі Петра Могили (1630 р.), сакос XVIII ст. з ризниці Софії Київської (закуплені на аукціонах у Нью-Йорку), мантія митрополита Іоана, облачення митрополита Никонора, протопресвітера В. Вишневецького, ризи протопресвітера І. Соколовського та ін. Цінним є те, що вишивка на них — творча інтерпретація на основі високомистецьких традицій народного вишивання окремих районів України — Київщини, Полтавщини, Поділля, Волині, Прикарпаття.

Збережені твори XVII—XVIII ст. вишиті переважно золотом, сріблом, шовком. Техніка вишивання — “в проколювання”, “в прикріплювання” на м’якому (нитяному) і твердому (картонному) підстеленні. Для вишивання використовували металічні (позолочені та посрібнені) нитки, так звані тягнені, кручені та різані. До них додавали нашиття кольорових камінців,

коралів, круглих позолочених леліток. Облачення з кінця XIX — початку XX ст. вишиті кольоровими бавовняними нитками, шовком. Техніки вишивання: ретязь, поверхниця, занизування, стебнівка, гладь, хрестик. Часто окремі мотиви зображені аплікацією.

Оригінальністю виділяються ризи, вишиті на основі відомого, так званого полуботківського узору. Виділяється складніша за орнаментуванням вишивка облачень протопресвітера В. Вишневецького: підризник, пояс, нарукавники, епитрахиль, риза. Орнамент, колорит, техніка — “через чисницю” — характерні для традиційної вишивки Волинського Полісся. На спинній частині ризи вишитий Хрест на могилі Т. Шевченка.

Окремий відділ фондів — вишиті облачення Патріарха Київського і всієї України Мстислава. Одне з них виготовили у 1941 р. парафіяни Свято-Андріївського собору Києва.

Облачення: сакос, епитрахиль, палиця, великий омофор, малий омофор, нарукавники, пояс — пошиті з невібіленого сірого лляного полотна. Кожний компонент облачення зроблено технікою полтавського гаптування, стебнівкою. Кольори ниток — блакитний, жовтий, бронзовий, малиновий, зелений, білий, оранжевий. Орнамент — рослинний. Усі компоненти облачення виконано в численних варіантах зображення хрестів, зірочок, які легко лінійно окреслені, гармонійно узгоджені з доповнювальними мотивами, променіють лагідністю зіставлення кольорових ниток. Такі мотиви, як квіткові дерева життя, розміщені в ряд, ритмічно повторюються. Від них відростають гнучкі галузки з диво-квітами лілеями, трілісниками, січеними листочками. Смуги вишиті так, що створюється враження чарівного цвітіння на лляному полі полотна. Вишивальниці домоглися дивовижного живописного звучання рослинного орнаменту, який має певні характерні ознаки, притаманні українським гаптам, що зазнали особливого розвитку в XVII—XVIII ст.

Збережене облачення Патріарха Мстислава належить до шедеврів вишивального мистецтва України XX ст. Відомо, що владика ним дуже дорожив. У ньому він був зодягнений під час першої частини літургії на інтронізації його на Патріарха Київського і всієї України 19 листопада 1991 р. у Софії Київській.

Інше облачення владика Мстислава вишите білим і блакитним шовком та металічними золотими нитками — “сухозліткою”. У всіх компонентах гармонійно поєднані хрести-промені, хрести-квіти, хрести з кругів-сонечок, хрести з листочків.

Церковні вишивки у збірках музею дають змогу простежити зміни в орнаменті, композиції, технічному виконанні, спостерігати їх регіональні відмінності. Вони засвідчують, що майстрині вміли працювати з різними матеріалами, домагались святкового, величаво-емоційного звучання вишивки.

Джерельна основа фондових збірок музею — це унікальна колекція народного мистецтва професора Костянтина Мощенка. Її історично-мистецька цінність величезна.

Костянтин Мощенко (1876—1963 рр.) — відомий етнограф, архітектор, знавець українського народного мистецтва. У багатогранній науково-освітній

роботі приділяв особливу увагу дослідженню архаїчних пластів орнаментальної культури українського народу. Збирав давні пам'ятки, замальовував домінуючі орнаментальні мотиви, численні варіанти зображення, аналізував їх символічну сутність. Працюючи в Київському історичному музеї (з 1904 р.), згодом завідуючи історико-етнографічним відділом Полтавського музею (1907—1925 рр.), відділом станкового мистецтва (1926—1930 рр.) і пізніше, уже перебуваючи в еміграції у Німеччині, де мешкав у дорнштадському Ульмі (1944—1963 рр.), він особливу увагу приділяв збиранню і збереженню пам'яток народного мистецтва, організації виставок, популяризації надбань народної культури. Науково-музейна праця була змістом його нелегкого життя.

Костянтин Васильович і його дружина Олена Іванівна цікавилися справами Українського православного центру в Баунд-Бруку. Коли вони дізналися про завершення будівництва і відкриття Музею церкви-пам'ятника св. Андрія Первозванного, то вирішили передати до нього весь доробок їхнього життя і праці на ниві українського мистецтва.

Патріарх Мстислав, протопресвітер Д. Бурко, В. Суховерський їздили на запрошення родини Мощенків у Німеччину, оформляли документи інвентаризації, акти передачі, як казали, “скарбу понад скарби”. У журналі “Православне слово” опубліковано статтю, в якій повідомлялося про передання збірок творів, фотографій К. Мощенка в Музей церкви-пам'ятника, її науково-освітнє значення. “Ми глибоко переконані, — мовиться у ній, — що експонати зі збірок професора Константина Мощенко будуть там “Євшан-зіллям”, яке в одних зміцнить, а в інших зродить любов до рідного, зокрема, до минувшини українського народу і його багатой культури. Праця вельмидостойних Константина Васильовича і Олени Іванівної Мощенко викличе у кращих з-посеред нас почуття обов'язку жити не тільки для себе, але й для найближчого ближнього — українського народу, а декому й дають охоту наслідувати в житті родину Мощенко, а особливо Константина Васильовича, який часто-густо гнаний і голодний та позбавлений всіх громадянських прав працювати на ниві дорогого йому українського мистецтва, все ж таки для нього жив і працював” [37, с. 13].

У Музеї церкви-пам'ятника проведена належна реставраційна робота, щоб збірки К. Мощенка знайшла там гідне місце. Виділено, опрацьовано в рамки під склом зразки вишивок підризників (30 фрагментів) на льняному полотні й шовкові; окремо експонуються парчові фрагменти для риз, часто з вишитими зірочками, хрестами; у спеціально обладнаних шафах зберігаються вишиті рушники, скатертини, які були в інтер'єрі власного помешкання професора К. Мощенка в Полтаві.

Кожен виріб церковного, одягового, інтер'єрного призначення зі збірок К. Мощенка — це унікальний високомистецький твір.

Особливу наукову цінність мають гапти XVII—XVIII ст. — вишивки на полотняній пілці, рідше — на тканині фабричного виготовлення, так званій лиштві, переважно висотою 20—30 см, що обрамлювала низ країв підризни-

ків, риз, сакосів, стихарів тощо. Походять вони з Київщини та Полтавщини. Вишиті гапти кольоровими шовковими, золотими та срібними нитками. Техніка вишивання — стебель, “прохватний стіб”, гладь, хрестик, ланцюжок, ретязь, “в прикріп” тощо. Орнамент — рослинний, геометризвано-рослинний. Мотиви — круги-сонця, лілієподібні квіти, січені листочки, маківки, трилисники, гільця-деревця... Вони вишиті в ряд або у вгинах хвилястої ламаної лінії чи овалоподібних площинах, окреслених чіткими заокругленими листочками. Їм підпорядковані розміщені один за одним трилисники, гілочки, рубці, вишиті над стрічками-обрамленнями.

Один із підризників, з тонкого домотканого льняного полотна, вишитий червоними шовковими і золотими металічними нитками. Техніка вишивання — гапт, ретязь, обмежовування. Орнамент рослинний. Композиція — тристрічкова. На центральній горизонтальній смузі вишита хвиляста стрічка, з листочками, пагінцями, лотосоподібними квітами, а у вгинах стрічки — позмінно червоні квіти скісного та вертикального спрямування. У них середини вишиті металічними золотими нитками, обрамлення — червоними. Три квітки скісного спрямування — лотосоподібні; між ними вишиті гранатоподібні квіти з тюльпаноподібними відростками внизу і вгорі. Квіткова горизонтальна смуга обрамлена червоними стрічками, обабіч яких уряд вишиті квіткові галузки — невеличкі деревця. Підризник зарублений простим рубцем і обметений полтавським плахтовим швом [33].

Ефективні у своїй виразності підризники, вишиті червоними і білими шовковими нитками. Техніка вишивання — гапт, ретязь. Орнамент — рослинний. Композиція — тристрічкова. На центральній площині один за одним вишиті гранатоподібні мотиви, зображені в розрізі. Від їх верхівок відростають хвилясті галузки. Великі листки — із січеним обрамленням, вони з'єднують круглясті гранатоподібні мотиви. Обабіч центральної смуги вишиті червоні ретязеві стрічки, над ними в ряд розміщені квіткові галузки.

Виділяються гапти, у вишивці яких домінує зелений колір. Один із них — з домотканого льняного полотна, вишитий зеленими шовковими і золотими металічними нитками. Техніка — гапт, плетіння. Орнамент — рослинний, композиція — тристрічкова. На центральній горизонтальній площині вишиті в ряд три круглясті квітки з відростками, галузками, листочками, пуп'янками. Квіти, мов круги, суцільно зашиті зеленими нитками. У центрі їх на зеленому тлі розміщені менші золоті шестипроменеві квіти, біля великих круглястих квітів — лотосо- й ананасоподібні мотиви.

Центральна орнаментальна смуга обрамлена зеленими стрічками — плетінками. Над ними один за одним вишито зелені квіткові деревця.

Композиційне розміщення орнаментальних мотивів — в одній смузі й на її обрамленні типове для гаптів вишиття червоними і золотими, червоними і білими нитками.

З погляду змісту орнаментальних мотивів, характеру-ладу композицій можна виділити дві основні групи вишивок:

- 1) переважно одноколірні вишивки: вишневі, пурпурові, зелені (XVI — початку XVII ст.); у них мотиви квітів, маківок, гранатів, лілієподібних мотивів зображені в поздовжньому або поперечному розрізі великими площинами, легко заокруглені, в середині їх вишито дрібні цяточки-кружельця золотими і срібними нитками; лінії, кольори — контрастно-го, об'ємно-просторового звучання рельєфно виділяються на гладкому тлі тканин;
- 2) багатокольорові шовкові вишивки (переважно кінця XVII — початок XVIII ст.); у них немає вкраплень золотих або срібних ниток, вони захоплюють продуманістю, лагідністю колірних зіставлень; у пишних рослинних галузках, розмішених у фризовій системі, виділяються фантастичні квіти, у кожній — відмінні за тональною гамою пелюстки, часто в одних листочках поєднано до чотирьох відтінків ниток зеленого кольору з вкрапленням чорних, золотистих, бежевих ниток.

Ці дві групи вишивок золотом, сріблом, шовком з колекції К. Мощенка підтверджують висновок, що у XVII — на початку XVIII ст. вони побутували нарівні. З другої половини XVIII ст. простежується тенденція до дрібнішого зображення рослинних мотивів, різка контрастність змінюється стриманішою гамою. Зазнає поширення вишивання кольоровими шовковими нитками на кольорових тканинах: темно-лілових, зелених, вишневих. Вишиті складні квітково-рослинні різнобарвні мотиви виділяються на кольоровому тлі лагідними ефектами полиску переливів вишивальних ниток.

К. Мощенко зібрав рідкісні зразки гаптів, вишитих білими нитками на білому тлі та червоними й чорними нитками. Тонкістю технічного виконання складного вишиття білими нитками вирізняється один із фрагментів лиштви з лляного ручнотканого полотна. На прямокутній площині дрібно вишита і вимережана складна сюжетна композиція. Техніки вишивання — пряма гладь, стебнівка, ланцюжок, ретязь. Техніки мережання — “через чисницю”, “одинарний прутик”. Білими бавовняними нитками на тлі дрібних мережаних прямокутних мотивів вишита колісниця. У ній зображено дві постаті: спереду колісниці — їздовий, а позаду — охоронець, які сидять. Над колісницею — диво-птахи. Попереду вишитого в динамічному русі коня зображено лицаря, що супроводжує колісницю до храму. В арках храму — жіноча та чоловіча постаті. Над аркою — антропоморфна фігура.

Такі складні сюжетні зображення — білими нитками на білому мережаному тлі — рідко трапляються у церковних вишивках початку XVIII ст.

В окремій вітрині музею експонуються з колекції К. Мощенка хрести-“звіздиці”, які нашивали на священні облачення, переважно фелони. Вишиті різними техніками рівнораменні хрести з різноманітним завершенням (кругами, квітковими галузками, променями), спеціально підсвічені, наче випромінюють сяйво.

У збірках К. Мощенка є колекції вибілок з Полтавщини, Київщини XIX ст., фрагменти підризників зі зображенням диво-птахів, русалок з квітами. Для

підсилення їх контурного обрамлення у них використано й цікаві техніки вишивання — стебневі стібки, ретязь, хрестик. Таке поєднання — рідкісні зразки вибілених, вишитих складних сюжетних композицій. Часто білі ретязеві стібки обрамлення посилюють виділення синяво-вохристої гамою вибілених мотивів.

У справі дослідження вишивального мистецтва українського народу важливе значення мають вишиті рушники з Полтавщини та Київщини, які зібрав К. Мощенко. За часом виготовлення вони належать переважно до середини XIX — початку XX ст., пошиті з домотканого лляного полотна, витканого технікою простого полотняного переплетення. Вишиття — бавовняними нитками калінового кольору такими техніками, як стебнівка, заволокування, гладь, “просо” тощо. Орнамент — рослинний. На краях у вертикальному плані розміщені вишиті в різних варіантах “дерева життя”, над їх віттями — розмаїті птахи. Квіткові дерева обрамлені зубчастими ламаними або ж хвилястими стрічками. Рушники зарублені й обметені петельчастими або ж хвилястими стрічками.

Один із рушників пошитий з тонкої білої тканини фабричного виготовлення, вишитий хрестиком — червоними і чорними нитками. Орнамент геометризвано-рослинний. При вужчих краях вишита ламана хвиляста чорна стрічка, у вигині якої розміщені червоні чотирьопелюсткові квіти. Біля стрічки один за одним вишито деревця та антропоморфні мотиви. Під деревцями виготовлений червоними нитками напис: *“Оце тилко батько мав, що цей рушник мені дав. Ни дав волів бо не мав. Буду жити як Бог дав”*.

Формуючи збірку рушників, К. Мощенко не залишив поза увагою таке важливе явище в історії вишивального мистецтва центральних районів України, як ручне тамбурне вишивання. На особливу увагу заслуговують рушники, вишиті петельчастою технікою на білому тлі витканого вручну, полотна і на червоному тлі тканин фабричного виготовлення, так звані кумачеві рушники. На білому тлі вишиті рушники червоними нитками з рідким вкрапленням ниток жовтого кольору. За характером технічного виконання виділяються рушники з великим “низьким” і “дрібним” високим тамбуром (довжиною петельчастих стібків). Рельєф вишивок залежить як від характеру технічного виконання, так і від структури вовняних, бавовняних, шовкових ниток, їх еластичних властивостей, методів зсукування.

Орнамент тамбурних вишивок — квітково-рослинний. Головний мотив — “дерево життя”. Воно виростає то з основи — кола, півкола, трикутника, прямої або хвилястої лінії — “дороги”, то з вазонка, часто барокової форми. Дерево має симетрично розміщені гілки в двобічному попарному плані або й у позмінному чергуванні. Різні принципи побудови його центрального стовбура: одно-, дволінійні, хвилясті, ламані або зубчасті стрічки, у вигинах яких розміщені квіти, квіткові галузки. Деревця з гнучкими розгалуженими гілками витягнені по вертикалі, заповнюють усю площину рушників аж до середини їх довжини. Обабіч центрального стовбура над кроною дерев вишиті птахи з припіднятими крильцями, готові злетіти, або ж зображені в іншій, спокійній

позі: їхні голівки повернуті до галузок з ягідками. В усіх композиціях птахи трактовані узагальнено, тому важко відгадати реальні форми. У загальній композиції вони посилюють живописність звучання “дерева життя”.

Окремо виділено вишиті тамбуром скатертини — на дві й на три так звані тарілки; рядна-покривала на ліжка. Вони пошиті з домашнього лляного полотна, витканого вручну. Вишиті тамбуром червоними бавовняними нитками. При чотирьох краях у скатертинах виділена облямівка. На ній вишиті хвилясті гірлянди з великими круглястими квітами, пелюсточки яких позмінно суцільно зашиті або ж контурно обрамлені. На центральній площині один за одним вишиті три квіткові віночки — “тарілочки”. Між ними розкидані в шаховому порядку дрібні квіткові галузки.

У покривалі на ліжку, пошитому з витканого вручну лляного полотна, облямівка вишита з однієї, ширшої сторони, що звисає додолу. На ній по чергово в ряді розміщені багатопелюсткові квіти та зірки. Між ними — січені листочки. Над облямівкою вишиті одна за одною качечки, зображені у динамічному русі. На центральній площині покривала — дрібні квіточки у шаховому розміщенні.

Важливо, що К. Моценко зібрав рідкісну колекцію фотографій інтер'єра полтавських хат, на яких детально висвітлено окремі вишиті вироби: рушники, скатертини, покривала на ліжка. Відповідно до свого уподобання, К. Моценко оформив традиційними модними тканинами помешкання, де жив у Полтаві. Оригінальний інтер'єр його робочого кабінету, спальні, вітальні. На стінах — вишиті полтавські білі й кумачеві рушники, столи застелені скатертинами, вишитими білими нитками такими техніками, як зерновий вивід, вирізування, “солов'їні вічка”, мережані ляхівкою з настилом, прутковані, зарублені пластовими швами. Вишиті віконні занавіски. Ліжка, лави застелені килимами з мотивами квітів, квіткових галузок, січених листочків. Інтер'єрний ансамбль з різьбленими узорними полицками, розписаними керамічними виробами, справляє враження живописно насиченої композиційної цілісності.

Тонкість, філігранність, звучання кожного стібка вишивальної нитки в таких техніках, як кругле, прямокутне вирізування, виколювання, листвою, ретязем, розкривають жіночі й чоловічі сорочки з Полтавщини та Харківщини, що їх зібрав К. Моценко.

Жіночі сорочки ручношиті з тонкого лляного полотна. Крій — додільні, уставкові, по підканні, з круглими шийними вирізами, вузькою обшивкою з дрібним зібранням. Рукави широкі, під поличками зібрані “в пухлики”, а при вузьких манжетних обшивках — у дрібні складки. Широкі орнаментальні смуги вишиті на подолах та всій площині рукавів, сягаючи манжет. На обшивці при шії і манжетах розміщені вузькі орнаментальні стрічки. Переважають такі орнаментальні мотиви: хрести, есоподібної форми, зірки, “дерева життя”, виноград, хміль. На широких рукавах під поличками геометризовані розетково-ромбові мотиви “розкидані” горизонтально в п'ятьох рядах або ж у вертикальних трьох смугах. Часто під поличками вишиті по три ламані або ж хви-

лясті стрічки, у вигинах — з геометризованими ромбоподібними квітковими мотивами, котрі називають “виноградом”. Численні складні орнаментальні форми, вишиті вирізуванням, — і круглим, і прямокутним та виколюванням білими нитками на лляному полотні, рельєфно виділено нитками обкидання — листвою, прямою двосторонньою гладдю.

У чоловічих сорочках-“чумачках” із стоячим коміром, широкими безманжетними рукавами вишиті вирізуванням білими нитками орнаментальні смуги на комірі, з двох сторін нагрудного розрізу — манишці та низу широких рукавів. Найпоширеніші орнаментальні мотиви: скісні хрести, розетки, ромби з виступами, що розміщені в рядовому ритмічному повторенні. Обабіч орнаментальних рядів вишито хвилясті або зубчасті стрічки двосторонньою гладдю або ж ретязем чи зерновим виводом.

К. Моценко зібрав унікальну колекцію вишивок церковного, інтер'єрного, одягового призначення. Особлива її цінність — у багатстві орнаментальної культури та в архаїчності джерел.

Від дня заснування музею проводяться різноманітні заходи, спрямовані на поповнення збірок музею. Нові високомистецькі твори приносять у музей О. Фатемко, О. Криволап, Н. Мірчук, Л. Гайдар, Г. Галій, сестрицтва св. княгині Ольги при церкві с. Юрія в Ярдвилі та ін.

Особливу увагу звернено на організацію свят Провідної неділі — Прощі. У ці дні до Баунд-Брука приїжджають близько 10 тис. людей з різних країн світу. В музеї до цього свята організують виставки, ярмарки, проводять лотереї, мета яких — показ нових надбань і збір коштів для музейної справи. На особливу увагу заслуговує робота Об'єднання православних сестрицтв (голови Л. Івченко, О. Кузьмич, Н. Мірчук), що має на меті збереження і плекання духовних цінностей, традицій українського народу. Внук І. Борисової, сестри Лесі Українки, — Михайло Сергіїв розповідав: друзі-американці йому часто заздять, що він має такий музей-церкву, а “українці так гордо шанують свої традиції”. У молебні перед Музеєм церкви-пам'ятника Вселенський Патріарх Варфоломей наголосив, звертаючись до українців, що Музей-осередок Української православної Церкви в США, “є доказом Божої ласки життю українців” [6, с. 2].

Блаженніший владика митрополит Костянтин, високопреосвященніші архієпископи Антоній і Всеволод та члени Ради митрополії, собори, служителі церкви закликають організувати роботу українських громад на виконання заповітів Патріарха Мстислава завершити будівництво цілісного історико-освітнього комплексу. Ухвалено перенести збірки музею з підвального приміщення в зали Дому української культури. Для фондів виділено п'ять кімнат на другому поверсі, а для постійної експозиції — просторий зал на першому поверсі. З благословення високосвященного архієпископа Антонія в окремих кімнатах розміщено збірки відділів: історичного, церковного, народного й образотворчого мистецтва й архівні матеріали.

Проведено копітку роботи з оформлення інтер'єру усипальниці-мавзолею Святого Воскресіння під церквою-пам'ятником. З лівого і правого боку саркофага

Патріарха Мстислава виділено кімнати для експонування архівних матеріалів, фотографій, мистецьких творів.

Владика Антоній організував групу активістів музейної справи, таких, як І. Цегельська, Н. Гончаренко, В. Зелінський та ін.

Освячення мавзолею Святого Воскресіння відбулося 22 квітня 2001 р. у церкві-пам'ятнику, а 21 квітня було відкрито музей в Домі української культури [38, с. 5]. Працює постійна комісія, членами якої є В. Дяків, Г. Скочепець, Н. Гончаренко, В. Зелінський, С. Сивулич, Х. Баксер, І. Цегельська, Д. Пішко, Н. Мірчук, К. Яресько-Мартинюк, О. Лисківська-Морган. Згідно зі складеними програмами-планами, вони їздять в усі українські церкви США, де організують пересувні виставки з фондів збірок музею, читають лекції, проводять різні заходи, щоб зібрати нові кошти для побудови приміщення музею. Опублікований каталог «Історичний та освітній комплекс Української православної церкви в США», в якому подано проект-план експозиційних залів, фондів приміщень та ін. Зокрема, виділені окремі зали для галереї-ротонди імені Патріарха Мстислава, постійної виставки експонатів, пов'язаних з голодомором 1932—1933 рр., зал імені Михайла Верб'яного, що оплачується з його поважного фонду, зал імені Костянтина й Олени Моценків, галерея фундаторів, зали для постійних виставок ікон, хрестів, облачень, антимінсів, творів народного мистецтва, музичних інструментів (зокрема, бандури О. Китастого), гербів В. Січинського, подарованих відомою дослідницею народного мистецтва і вишивальницею Мирославою Стахів та ін. Постійно збираються для музею кошти й експонати на терені всієї Америки. Заслуговує на визнання, справедливую оцінку й похвалу організаційно-практична діяльність високопреосвященного владика Антонія, протопресвітера Франка Істочина, архімандрита о. Андрія Партикевича, о. Василя Завірюхи та ін.

Різноманітну роботу працівників українського осередку культури в Баунд-Бруку важко переоцінити, бо вона слугує справі збереження духовно-мистецьких традицій українського народу та показу їх світу.

Цікаві сторінки з історії організації музею у Стемфорді. У цій справі багато працювали галицькі священики, ієрархи Української католицької церкви. Їм допомагав голова цієї церкви митрополит Андрей Шептицький. Він приїжджав до США і Канади в 1910 і 1921 рр. За його стараннями, Рим призначив о. Сотера Ортинського на першого українського греко-католицького єпископа в Америці. Після смерті Ортинського в 1929 р. став активно працювати український єпископ Костянтин Богачевський (з 1959 р. до кінця життя 1961 р.) був митрополитом і архієпископом Української греко-католицької архієпархії Філадельфії).

Єпископ Костянтин Богачевський купив у Стемфорді 1933 р. землю (9 га), великий будинок-палац, побудований 1850 р. у Тудоровському стилі, й декілька кам'яних просторих дубників. У палаці була єпископська резиденція, школа-семінарія, жили семінаристи і були відведені кімнати для музейних збірок.

Перші експонати і першу збірку книг подарував Музеєві українського мистецтва єпископ Богачевський, який у 30-х роках ХХ ст. співпрацював з Іларіоном Свенціцьким, збирав експонати для Національного музею у Львові. Музей українського мистецтва у Стемфорді та бібліотеку офіційно відкрили 1935 р. Спочатку музейні збірки і бібліотека були основою навчальних програм для семінаристів, духовних пастерів, вчителів, котрі працювали у школах.

Перший куратор музею о. Лев Чопельський зав'язав контакти з музеями України. Його мета — поповнити збірки музею творами традиційного народного й образотворчого мистецтва. На його заклик відгукнувся директор музею Наукового товариства імені Т. Шевченка Ярослав Пастернак, який посприяв сформувати збірку кераміки та виробів гуцульських майстрів.

За допомогою музейників України у Музей українського мистецтва Стемфорда було закуплено низку цінних експонатів з України, в тому числі зразки традиційного народного одягу, рідкісні зразки вишивок від сестри-василіянки Северини Париле. Вона, працюючи директором дівочої школи сестер василіянок у Львові, збрала цінну колекцію творів народного мистецтва, зокрема вишивок. Двічі їздила до США, де організувала виставки творів українського народного мистецтва.

Отець Л. Чопельський спеціально приїжджав в Україну, збирав народні ікони, мальовані на склі, керамічні вироби, кахлі, зразки одягу, вишивок. Зберігся щоденник записів о. Л. Чопельського під час його приїзду до Львова (травень, 1937 р.). У ньому детально описано відвідини музею Наукового товариства імені Т. Шевченка, Національного промислового музею, кооперативу «Народне мистецтво», видавництва «Червона калина» та ін. Зокрема, після зустрічі з Іларіоном Свенціцьким, зроблено запис: «Д-тор І. Свенціцький самолюбний в музейництві. Признав вагу Українського музею і бібліотеки в Америці. Погодився в основі з наміченим планом. Готов помагати...» [36]. Робилось все можливе для виконання складної програми: «Ціль музею і бібліотеки: стати для Америки джерелом інформації про Україну і українців в минулому і сучасному...; зробити збірки музею і бібліотеки доступними як для привагідних оглядин, так і наукових дослідів; улаштувати виставки і брати участь у виставках, організованих американськими музеями і товариствами; інформувати друком своїх і чужих про діяльність музею і видавничі праці, складені на підставі матеріалів музею і бібліотеки, та ін.» [36].

Поповнення збірок музею експонатами, що закуплялися в Україні, перервала Друга світова війна. Лише після її закінчення розпочалася активна робота зі збирання експонатів серед українців-емігрантів. Унаслідок численних дарунків, передання колекцій відомих діячів мистецтва і культури, що емігрували у США, музей постійно поповнювався творами народного мистецтва зі східних, західних регіонів України.

Цілеспрямовану ініціативну діяльність з організації науково-освітньої роботи музею, бібліотеки проводить понад 15 років єпископ Василь Лостен. З його допомогою постійно поповнюються збірки музею. Наприклад, він передав музеєві єпископську резиденцію. Це дало змогу розширити експозиційну пло-

щу. Виділені зали для експонування іконопису, традиційного народного одягу, вишивок.

Важливо, що в американському світі існують різні допомогіві організації, зацікавлені розвитком етнічних культур, церкви. Вони часто допомагають коштами Музеєві українського мистецтва у Стемфорді [11]. Для поліпшення роботи відновлена діяльність Ради директорів Музею.

Важливу наукову цінність мають твори українського мистецтва, що зберігаються в Українському національному музеї (м. Чикаго), Українському музеї-архіві (м. Клівленд), Українському народному архіві, Музеї і бібліотеці в Детройті, Українському лемківському музеї (м. Стемфорд), Галереї Мишинських (м. Денвер, Колорадо), Українському інституті модерного мистецтва (м. Чикаго), Українській галереї “Еко” (м. Уоррен), Студійному осередку української культури (м. Дженкінстаун, Пенсільванія), Осередку української спадщини при церкві св. Михаїла (м. Нью-Гейвен) та ін.

Запитання для самоконтролю

1. Назвіть найвідоміші українські музеї в США. Охарактеризуйте напрями їх діяльності у справі розвитку українського народного мистецтва.
2. Розкажіть про виникнення Українського музею в Нью-Йорку. Чий збірник тут зберігаються? Яка історія їх створення?
3. З яких регіонів України і які саме види українського народного мистецтва експонуються на виставках у музеях США?
4. Назвіть українських діячів, котрі найбільше долучилися до поповнення збірок Українського музею в Нью-Йорку.
5. Охарактеризуйте виникнення і діяльність Музею церкви-пам'ятника св. Андрію Первозванному в Баунд-Бруці.
6. Яка роль патріарха Київського і всієї України Мстислава у розвитку й популяризації українського народного мистецтва в зарубіжжі?
7. Розкажіть про збірники вишивок Петра Каценка та сім'ї Костянтина й Ольги Мощенків, подаровані Музею церкви-пам'ятника св. Андрія Первозванного.
8. Яка роль Української греко-католицької церкви в збереженні мистецьких пам'яток українського народу?

5.3. Приватні колекції (збірки)

Глибоко національні, патріотичні ідеї становлять основу різнопланової роботи української діаспори в США. Щоб її зрозуміти, необхідно усвідомити копітку працю українців, спрямовану на збереження своєї мистецької спадщини, військових традицій. Позбавлені можливості вільно плекати і розвивати свою культуру на Батьківщині, українські емігранти та їх нащадки творили собі нову батьківщину.

Наприклад, сестра Лесі Українки Ізидора Косач-Борисова, член-кореспондент Української вільної Академії наук у США, почесний член Союзу українок Америки, Об'єднання українських православних сестрицтв, почесний голова Світового комітету вшанування пам'яті Лесі Українки, 1950 р. емігрувала до США. Жила з дочкою у м. Піскатавей, Нью-Джерсі. Про влаштування на роботу за фахом у 1962 р. уже не могло бути й мови. Два роки мила посуд у ресторані, “пізніше вишивала для української крамниці у Філадельфії рушники, серветки та подушки. Так заробила собі пенсію” [17, с. 11]. Однак для душі багато працювала на ниві розвитку культурного життя на еміграції. До неї писали листи сотні вишивальниць, щоби порадитись, чи “правдиві” ними вишиті узорі за мотивами вишивок Полтавщини, Київщини, Волині.

Вагомий внесок у пропаганду українського мистецтва і найпоширенішого його виду на терені США зробили жінки роду Косачів-Пчілки — Ольга Дацко, Ольга Петрова, Ганна Дацко, роду М. Драгоманова — Людмила Демиденко. Незвичайною талановитістю вирізнялася творчість вишивальниць, зокрема Г. Сидоренко (родом з Полтавщини), А. Дворак (с. Підпечери біля м. Івано-Франківськ), О. Бражник (Київщина). Високомистецьких традиційних вишивок с. Підпечери немає, на жаль, у жодному музеї в Україні, лишень у Музеї українського мистецтва Нью-Йорка.

Для справи популяризації вишивки у світі, її авторитетності в американському середовищі важливу об'ємну дослідницько-пошукову діяльність проводить *Мирослава Ольшанецька-Стахів*. Вона родом зі Львова, тут здобула середню освіту, до 1939 р. співпрацювала в Українському видавництві НТШ. У воєнім лихолітті виїхала спочатку до Відня, пізніше — до Мюнхена, працювала в Українському вільному університеті. У 1948 р. виїхала до Канади, 1958 р. переїхала до США. Постійно вивчала мистецтво українського народу. Музеї, бібліотеки, систематичні подорожі, збір інформації в українців різних поселень, знайомство з культурою інших народів розширювали погляд на мистецтво. У 60-х роках ХХ ст. був зроблений вибір — глибше дослідити українську народну вишивку. Цей вибір став своєрідною самопосвятою життя. Щоденна копітка праця, постійні пошуки за джерелами, збереженими пам'ятками вишивального мистецтва тривали понад 50 років і продовжуються дотепер.

Мирослава Стахів з дитинства вишивала, але лишень декількома техніками, поширеними в західних областях України. Мала на меті дослідити вишивку всієї України, вивчити її локальні мистецькі особливості, досконало

оволодіти техніками вирізування, виколювання, старокиївських швів, гаптування металічними нитками, вишивання шовком тощо. У творчому доробку майстрині — понад 680 творів. Це вишивки церковного, одягового, інтер'єрного, обрядового призначення. Окрема група її авторських робіт — вишивки Центральних районів України: Київщини, Полтавщини тощо.

Образний символічний показник активної діяльності Мирослави Стахів — персональна діюча виставка “Українська вишивка”, що позмінно експонується в багатьох містах США, Канади, Бразилії, Аргентини. Виставка продумана до деталей, добре оформлена. Її експонування супроводжується показом діафільмів, слайдів. Автор якісно виготовлених слайдів — Денис Стахів, чоловік Мирослави, її порадник, однодумець у справі подальшого розвитку мистецьких традицій українського народу. Ця виставка оформлена так, що її зручно перевозити й експонувати в залах різних установ. Продумана науково-експедиторська програма показу вишивок, створених на основі традицій вишивального мистецтва українського народу з усіх областей України, починаючи від прославлених гаптів XVI—XVII ст. Під час виставки відбуваються диспути, конференції, обговорення, лекції про українське народне мистецтво, курси вишивання та ін. Виставка здобула всезагальне визнання не лише в США, а й за її межами.

Родина Стахів, їх дім — своєрідний осередок популяризації та вивчення традиційної мистецької культури українського народу. “Наша вишивка, — зазначала Мирослава Стахів, — це ключ, яким можна відчиняти двері у світ”. Подружжя Стахів брали участь у збиранні українських книг у США для виставки в Україні. Денис їздив до Харкова та Світловодська для навчання спеціалістів англійській мові. Вони невтомно збирають допомогіві посилки дітям у сирітські будинки.

Усю дослідницько-освітню, педагогічну діяльність Мирослави Стахів можна поділити на розділи: дослідження української народної вишивки; активне пропагування української вишивки на Американському континенті.

Мирослава Стахів уважно вивчала наукові праці про Україну, істориків, етнографів, мистецтвознавців, художників. Найрезультативніший період праці — 80-ті роки XX ст. Шість років Мирослава співпрацювала в бібліотеці в Домі української культури у Баунд-Бруку з професором, відомим ученим Іваном Коровицьким. У ці роки вона розробила цикли тематичних лекцій-виступів на теми: “Українська народна вишивка”, “Писанки”, “Орнаменти, символіка і обрядовість в українській народній вишивці”, “Іконопис України” та ін. З нагоди 1000-ліття християнства в Україні були організовані виставки українських ікон, де майстриня виступала з цікавими повідомленнями.

Стали в пригоді її знання історії церкви в Україні, іконостасу, архітектури, традиційної релігійної символіки. Питання народної культури, її ролі в світовій цивілізації Мирослава Стахів пильно студіювала в наукових інституціях Америки впродовж 20 років. Постійно стежила за новими публікаціями про минуле та сучасне українського життя, опублікувала низку статей про українську вишивку в американській періодиці. Особливу наукову цінність

мають написані нею підрозділи “З історії вишивки”, “Хустини і хустинки” [41, с. 279, 281—282].

Ніколи не залишала поза увагою оцінки, роздуми про культуру мистецтва українського народу вчених інших країн. Праці дослідників давали змогу проводити певні аналогії, порівняння. Особливо цінує дослідників, які в різних умовах працювали на народній ниві в Україні. Це праці Х. Вовка, О. Кульчицької, А. Будзана, Т. Павлуцького, М. Новицької, Ю. Гошка, Т. Кари-Васильєвої та ін.

М. Стахів усе вивчала ґрунтовно, детально. Наприклад, її уяву полонило таке унікальне мистецтво Центральної України, як гапти. Вона впродовж кількох років вивчала історичні, літературні, мистецтвознавчі розвідки про них. Зробила опис кільканадцяти пам'яток гаптарства XVII—XVIII ст., прокласифікувала їх за характером орнаментально-композиційного вирішення. Відшукала працю К. Далматова “Узори старовинних українських вишивок”, інші рідкісні книги, репродукції й на їх основі сама вишивала оригінальні типові для Київщини та Полтавщини гапти. Однак цьому передувало науково-творче практичне вивчення технік гаптування. Це зробити було нелегко. Тут допомогла Любов Луцька з Торонто (Канада). Вона кореспонденційною дорогою привела Мирославу до техніки вишивання. Крім цього, до рук Мирослави потрапило старе полотнище вишитого гапту, що розпалася, і його треба було реставрувати, закріпити. Це допомогло розгадати таємниці окремих швів у гаптах, Мирослава Стахів сама вишила 35 гаптів. У її творчому доробку — рідкісні вигаптовані композиції.

Гапти М. Стахів за композиційним укладом, вишуканою кольоровою гамою поділяються на окремі групи: гапти золотисто-багряні, зелено-золоті пастелеві та пурпурово-чорного кольору. Вони звучать як перегук з гаптами України XVII ст.

Поза увагою М. Стахів не залишилося вивчення вишивок вовняними нитками, гарусом, тамбурних швів, поширених на Слобожанщині. Вона їх творчо інтерпретувала у своїх роботах. Вишивка центральних областей України стала для неї вимріяною поезією. Степова Україна манила її своїм простором, а у вишивках майстриня хотіла передати необмеженість, своєрідну свободу українського народу, її козацько-гетьманський колорит.

Філософсько-символічному змістові українського мистецтва М. Стахів надавала особливу увагу. Вона, передусім, звернулася до історичних джерел, понад два роки вивчала українську геральдику, консультувалася з відомими вченими-гербознавцями. Герби знатних родин виникли з попередніх домових знаків різних за формою. Вони тісно пов'язані з лицарством, війнами. Воїни малювали символи на своїх шоломах: за цим їх розпізнавали під час битв. Спершу символи означали ідентичність, а незабаром стали джерелом гордості їх власників. Для М. Стахів було важливим опрацювання відомостей про те, що Володимир Великий і його нащадки мали герби у вигляді тризубців і двозубців. Мстислав I і його син Всеволод на своїх печатках мали зображення

архістратига Михаїла, Галицький князь Лев — золотого лева, що став рівночасно гербом міста Львова та Галичини.

У литовсько-польську добу герби використовували численні шляхетські роди, їх затверджувала і надавала разом із шляхетського гідністю державна влада.

Наприкінці XVIII ст. на східних землях права українських дворян з гербами надавала Катерина II, а на західних землях — австрійська імператриця Марія Терезія.

М. Стахів зосереджувалась на вивченні праць гербознавця Романа Климкевича і відомостей із бюро реєстрації гербів, що у Лондоні. Вона виділила для відшпівання п'ять головних гербів: тризуб — герб України від найдавніших часів дотепер; архістратиг Михаїл — герб м. Києва і Київщини. Його зображення також використовували, але коротко, у Галицько-Волинській державі. Двоголовий орел — герб Галицько-Волинського (князівства) королівства за панування Романа і Данила. Лев зайняв місце двоголового орла. Його прийняв князь Лев. Це “гласний” герб, він називав ім'я гербоносця і був також гербом м. Львова. Лицар-козак із самопалом — герб Запоріжжя та Гетьманщини, а також Війська Запорозького, становить зразковий твір української геральдичної культури козацької доби.

На цьому дослідниця не зупинилася. Вона вишуквала цінні відомості про герби всіх земель України. І щоб зберегти цю пам'ять знаків-символів рідної землі, вигаптувала 23 герби. Кожен герб відмінний за змістом, вишитий різними техніками гаптування. Знайдені вдалі ритмічні співмасштабні пропорції зображення, кольорова гармонійність, співзвучність зі сірим тлом тканини.

На основі традиційного орнаменту української вишивки М. Стахів створила численні композиції з рослинними, геометричними, орнітоморфними, антропоморфними мотивами. Улюблений мотив її вишивок — “дерево життя”.

Поступово майстриня вийшла на своєрідне відкриття у вишивальному мистецтві, розробила графічно, а потім вишила окремі зразки вишивок найтипівіших для окремих районів України. Продумала, відпрацювала до нюансів і техніку, і орнамент, і композицію. Їй вдалося передати найхарактерніше, найтипівіше. Кожен візерунок звучав як своєрідна ознака, символ вишивального мистецтва певного району України, своєрідна картина. Наприклад, окремих зразок-символ Полтавщини, Слобожанщини, Волині й ін.

Цікавий ще один етап творчості М. Стахів. Якось підійшла до географічної карти України, подивилась на неї і подумала: “Треба перетворити це на вишивку, щоб барвами життєдайними зацвіла доля України”. Підбрала бежеве полотно розміром 85 × 120 см. Географічні кордони вишила контурною стрічкою чорними нитками. На окремій площині зобразила ріки і вишила різними техніками. Для кожного району віднайшла найтипівіші орнаментально-композиційні узорі. Зразки вишивок продумані, співмасштабно розміщені по всій території України. Вийшла оригінальна, небувала ще в історії нова мапа: “Україна у вишивці”. Коли перший раз на виставці люди побачили цей витвір мистецтва, то кожен українець відшукував райони свого походження і казав: “А ось так у нас вишивали!”. Це була найвища оцінка.

Усі вишивки майстрині пройшли своєрідну колективну народну перевірку, іспит на найвищу категорію оцінки. Адже відбулося чимало персональних виставок; твори також постійно експонуються в храмах, музеях США, Канади, Бразилії, Аргентини. Близьким і приятелям М. Стахів вишила блузки, суконки, дитячі сорочки, серветки, рушники, подушки — і все це без матеріальної винагороди. Вважає, що продана вишивка перестає мати цінність.

Коли у вільному світі відзначали Декаду дитини, М. Стахів прикрасила вишивкою вісім суконок для дівчаток, дві хресні сорочинки для немовлят, дві сорочки для хлопчиків та інші речі. Вишивка на них — з усіх районів України. Ця колекція користується великим зацікавленням молодих матерів, старших жінок, а головне — людей різних національностей, які живуть у США.

Не можна залишити поза увагою і творчість відомої особистості *Ірини Кашубинської*. Вона народилася в с. Угринові на Сокальщині. Її батько Іван Кашубинський, дід Семен і прадід Михайло були парохами Греко-католицької церкви св. Миколая в с. Угринові. Як святиня шанувалась у родині церква, плакалась любов до рідного краю, народних звичаїв, побуту, мистецьких виробів. З дитячих років Ірина приглядалась до витканих скатертин, вишитих рушників, зацікавлювалась історією рідного села, корені заснування котрого сягають часів Київської Русі. Перед Другою світовою війною в селі налічувалось 1600 осіб. Тут жили працьовиті люди, порівняно заможні, що шанували давні традиції.

Своїми успіхами село великою мірою завдячувало греко-католицьким парохам, які, крім душпастирської праці релігійно-морального характеру, дбали також про економічний, громадсько-культурний і національний розвиток. Такі позитивні взаємини між душпастирями і парафіянами в Угринові окреслювали висловом: “Парафія в селі, а село в парафії” [8, с. 5].

Батьки привили дівчинці любов до народного мистецтва, сумлінної праці та знань. Спочатку навчалась у Львівській гімназії. Закінчила гімназію Українського інституту для дівчат у м. Перемишлі. Постійно працювала в громадських організаціях: “Читальні”, “Марійській дружині”, Пласті, філіях Союзу українок, різних спортивних товариствах, постійно їздила по селах, виступала з лекціями, навчала дітей. Працювала книговодом у повітовому Союзі кооператорів м. Соколя на Холмщині в с. Гребенові, Українському допомоговому комітеті.

Почалась Друга світова війна, і родина Кашубинських змушена була залишити рідне село. Жили в таборі для переселенців у Регенбурзі (Німеччина). Ірина закінчила у Мюнхені Український технічно-господарський інститут і отримала диплом інженера. У 1949 р. приїхала до США. Жила в Нью-Йорку, згодом — у м. Клівленді. Брала активну участь у громадській роботі 64 відділу Союзу українок Нью-Йорку. І. Кашубинська проводила навчання, диспути, конференції, практичні заняття з різних видів мистецтва і традиційної народної кулінарії. Журнал “Наше життя” систематично публікував її поради, рецепти традиційної кулінарії. Вона також розробила цікаву програму навчання дітей розпису кераміки.

Однак особливу увагу І. Кашубинська приділяла вишиванню. Почала вишивати з дитинства. Першим вчителем і порадиником була мама, котра зуміла навчити її розуміти красу традиційної української народної вишивки і завжди підтримувала в нелегкій творчій роботі. В уяві талановитої Ірини завжди поставав образ рідного села Угринів, де жили її славні талановиті предки — слов'яни-бужани.

Після Другої світової війни за акцією “Вісла” з с. Угринів людей насильно вивезли у північні райони Польщі, частина мешканців повтікали у різні райони УРСР. Згідно зі зміненими польсько-радянськими кордонами, Угринів приєднали до УРСР. Зруйноване, пограбоване село перейменували на Дібровку. Корінних жителів села залишилося мало. Традиції рідного села немов би втрапились. Проте збереженню, зібранню, дослідженню народного мистецтва Угринева І. Кашубинська присвятила все життя. Її стаття “Народна ноша Сокальщини” була опублікована у збірнику праць “Надбужанщина”. Фактологічні матеріали, зібрані безпосередньо в селах Сокальщини, архівні, музейні відомості дали змогу проводити цікаві паралелі, порівняння. Дослідниця зуміла зібрати колекцію творів народного мистецтва Сокальщини: одяг, тканини, плати, рушники, плахти, коврики, вінки. Жоден музей України немає такої колекції. Бо ж вдалося відшукати складні цілісні ансамблі одягу — чоловічого та жіночого — святкового, буденного, весільного та ін. За окремими компонентами одягу вона їздила вже в 70-х роках ХХ ст. шість разів до Польщі в села Сокальщини, які після Другої світової війни відокремлені кордоном від України.

“Вивезти і зберегти спадщину свою і своїх батьків в роки воєнного лихоліття було важко, — розповідала Ірина Кашубинська, — місяцями в голоді і в холоді. ...Але люди зберегли мистецькі скарби своїх родин: цілісні ансамблі одягу, тканини, вишивки. Вони їх з радістю віддавали мені (і за гроші, і дарували) знаючи, що йдеться про справу збереження їхнього мистецтва на довгі-довгі роки”.

Унаслідок розшуків, численних поїздок вона привезла до США 150 рідкісних високомистецьких творів. Найбільше експонатів зібрано зі сіл Угринів, Ліски, Старгород і з Белзчини. При цьому від власників, авторів вишивки й одягу І. Кашубинська детально позаписувала і назви узорів, і техніки вишивання, і процеси виникнення у давніх чорних угринських вишивках нових мотивів, кольорових зіставлень. Наприклад, синя квітка, згідно з народним розумінням у вишивці, — жалібна. Не випадково дівчата в Угриневі співали:

*Ой, зацвіла синя квітка
межи будяками.
Ой, пізнали бідну дівку
межи богачами...*

Чорний колір у вишивці не сприймався в народі як сумний. Прокласифікувала дослідниця за формою зображення найпопулярніші мотиви угринівської вишивки: хвильки, півхвильки, калина, зірки, вишеньки, горошки, ягідки,

незабудки, проаналізувала їх композиційне розміщення на рукавах, комірах жіночих, чоловічих сорочок, на рушниках, плахтах та ін. Зі знанням найтонших нюансів народного моделювання та ношення зуміла скомплектувати 27 ансамблів одягу з різних сіл Сокальщини.

І. Кашубинська сформувала пересувну виставку народного мистецтва Сокальщини, яка експонувалась у багатьох містах Америки. Особливим успіхом користувались виставлені експонати під час проведення свят, фестивалів всесвітнього характеру. Так, щорічно майстриня бере участь у міжнародних фестивалях, що відбуваються у Флориді.

Науково-мистецьку цінність має проведений опис до кожного експонату. Для каталожного видання підготовлені науково-інвентарні картки, де містяться достовірні відомості про авторів (їх роки життя), назви творів, матеріалів, технік виконання, описи орнаменту, місцевої термінології назв мотивів, колориту. Всі експонати відчищені, відреставровані, зроблені точні їх розміри.

Науково-інвентаризаційна робота над збіркою творів народного мистецтва Сокальщини, високий мистецький рівень їх оформлення для експонування — це наслідок сорокарічної копіткої праці І. Кашубинської.

Підготовлена виставка творів народного мистецтва с. Угринів була урочисто відкрита 14 вересня 1997 р. у Музеї українського мистецтва в Нью-Йорку. Виданий зразково упорядкований каталог із вступною статтею Любові Волинець та ілюстраціями [19, с. 64]. Всю збірку творів народного мистецтва І. Кашубинська подарувала Українському музею США.

Дослідниця працює референтом народного мистецтва у 33 відділі США в м. Клівленді й членом комітету “Українська спадщина”. Кожен рік має нові задуми стосовно проведення виставок, свят, конкурсів. До них вона готує молодь, навчає вишивати нові візерунки для одягу, складає сценарії театральних виступів, навіть розробляє хореографічні композиції.

“Одного разу, — згадує вона, — я довго придивлялась до ключа журавлиного лету. Він на мене зробив таке хвилююче враження, що я не мала спокою. Думала і склала цікаву композицію танцю “Ключ журавлів”. Але для нього необхідно було і підготувати вишиті ансамблі одягу! А щодо вишивки в мене наука строга. Вишивка повинна бути чистою, правдиво українською”.

Ознайомлення з розробленими візерунками вишивок засвідчує, що І. Кашубинська дуже вимогливо, детально продумує кожен стібок і в полтавському вирізуванні, виколюванні, й у яворівському бавничковому Львові, й у городоцькому “ужикові”, й у сокальських рахункових гаптах та багатьох інших техніках вишивання. Має тонке чуття їх композиційного взаємоузгодження. Чимало її авторських композицій вишивок опубліковані в журналі “Наше життя”. Авторські вишивки експонуються в музеях Нью-Йорка, Клівленда, Чикаго тощо.

По-творчому підійшла вишивальниця до створення виробів для церкви. Вона запропонувала створити компетентні ради, щоб ніколи в церкву не потрапили “випадкові узори”.

Науково-дослідницька, творчо-практична, освітянська робота І. Кашубинської стала своєрідним внеском для збереження і розвитку традицій культури рідного народу.

Над зображенням і розвитком традиційної української народної вишивки активно працювала в США *Віра Росінська* (1885—1970 рр.). Вона до найтонших нюансів вивчала розмаїття її локальних особливостей з технік виконання, змісту орнаментальних мотивів, колористичної гами. Розробила багато нових оригінальних візерунків на основі давніх вишивок Полтавщини, Київщини, Чернігівщини, Харківщини, Сумщини, Поділля, Волині, Буковини, Гуцульщини, Бойківщини. Виділяються композиції узорів, вишитих складними рідкісними техніками: полтавських “монастирських стеблів”, полтавського круглого і прямокутного вирізування з листвою, київського насилування “по прямих нитках”, чигиринського “чернячого шитва”, чернігівської гладі “по нитках наскрізь”, городоцької вишивки “вужиками”, “місяцями” тощо. Гідна подиву дрібна, філігранна техніка її вишиття часто через одну нитку основи тканини. Візерунки звучать як рідкісні за технікою виконання графічні філіграні, дереворити.

Віра Росінська копіткою працею здобула визнання в американському суспільстві. Вишиті нею складні ансамблі одягу брали за взірць-основу пошуків художники-модельєри. Її вишивка ошатно-величаво зазвучала в інтер'єрах багатьох українських церков. До неї ішли на навчання дорослі та малі, глибоко шануючи педагогічну мудрість: терпеливо, лагідно та вимогливо навчати “ловко і красиво” вишивати.

З 1952 р. вона стала постійною учасницею ярмарку-виставки, яка відбувалася щорічно восени у м. Сейнт-Пола. В. Росінська не лише виставляла кращі свої експонати, а й організувала, заохочувала інших жінок брати у них участь, щоб “широко популяризувати цю галузь українського народного мистецтва. За експоновані вишивки постійно отримувала нагороди-відзнаки (всього понад 400) [35, с. 25].

Життєва стежина до визнання і слави в США української вишивальниці В. Росінської важка, терниста. Її початок — дитинство, роки в с. Драбове на Полтавщині в родині Буткових, де виховувалося терпіння до злигоднів і нестатків, вибагливість до прогріхів, жалісливість до подорожнього, спраглого, зболілого, до пташки з перебитим крильцем, до зламаной без потреби квітки. А окрасць хліба, що ненароком падав додолу, піднімали й цілували, бо хліб — “святий, Богом дарований, працею заслужений”. З дитинства повагу до праці, захоплення вишивати, щоб прикрасити і одяг, і хату, Віра пронесла через усе життя.

Закінчила спархіяльну школу в Полтаві, працювала вчителем у рідному селі. Вийшла заміж у 1917 р. за Леоніда Росінського, сина священника із сусіднього села. Він закінчив університет і працював директором Педагогічного технікуму в м. Пирятині. Однак технікум закрили. Л. Росінському пощастило працювати професором психології та педагогіки в Педінституті м. Сталіно (Юзівка). В “ежовський” 1937 р. весною його разом з іншими україн-

ськими інтелігентами заарештували. З того часу почалися поневіряння та муки дружини репресованого чоловіка — Віри Миколаївної.

Вона переїхала до своєї доньки Галини Рябокінь, а восени заарештували зятя — Хому. В. Росінська залишається жити в Харкові з донькою і двома малими внуками. В ці нелегкі роки вона вишивала собі та людям, працювала надомницею в кустарно-промисловій артілі. За німецької окупації їй з дітьми вдалося виїхати з голодного Харкова до села. Тут вона вишивала і днями, і ночами: хустини, блузи, сорочки.

Вишивка була потрібна і для прожиття, і для творчого заняття. На еміграцію виїхала з родиною доньки, залишивши сина інженера в Україні, а чоловіка на засланні, до кінця життя так нічого і не довідавшись про їхню долю [46, с. 1]. Тужила за ними, але ніколи не нарікала на долю, не скаржилась, не розгублювалась у роки тяжких поневірянь, а зберігала спокій і надію на краще.

У Німеччині, а згодом в США В. Росінська постійно вивчала нові техніки. Вона вперше зробила альбом зразків української народної вишивки, яка зберігається в Українському музеї у Вінніпезі.

У м. Сейнт-Полі 1950 р. В. Росінська стала детальніше опрацьовувати методику-програму навчання різних технік вишивання. Згуртувала вишивальниць парафії церкви св. Володимира й Ольги, детально продумувала, які візерунки підібрати для вишивання в церковний інтер'єр рушників, скатертин, накриття до воздухів, покрівців, хоругв. Розробляла орнамент, підбирала кольорову гаму так, щоб урочистими, згідно з канонами богослужіння, були убори для церкви на Різдво, Великдень. Знання специфіки технік вишивання прославлених гаптів XVII—XVIII ст. дало змогу депо полегшити орнаментально-композиційну структуру нових форм геометризованих рослинно-квіткових мотивів, що обрамляють-посилюють зображення окремих сюжетів, ангелів, хрестів, “дерев-життя”, виноградних галузок. Дуже важливим і цінним творчим доробком Віри Миколаївни є те, що вона так підбирає тканини, техніку вишивання, орнамент і кольорову гаму розмаїтих за розмірами і призначенням вишитих виробів, що вони не виділяються самі по собі, а гармонійно узгоджені, підпорядковані ансамблевій цілісності церковного інтер'єру.

У 60-х роках ХХ ст. В. Росінська багато уваги приділила згуртуванню і навчально-колективів вишивальниць для спільної праці над прикрашенням українських церков у США. Вона дбала про те, щоб тут були найкращі традиційні українські вишивки. З великою відповідальністю вишивала на престольні накриття для церкви св. Андрія Первозванного у м. Баунд-Брук. У ці роки, як уже згадувалося, владики Мстислав зібрав для Музею церкви-пам'ятника добірний фонд рідкісних зразків вишивок з колекції професора К. Мощенка. Він уважно вивчав роботи В. Росінської, зокрема, полтавські узорі, порівнював з тими, що зібрав до Музею, і порадив їх берегти як мистецьку цінність.

Після зустрічей з владикою Віра Миколаївна розпочала нелегку роботу: розшукувати у музеях, приватних збірках рідкісні давні традиційні узорі вишивок зі східних областей України і дослівно відшивала їх, не порушуючи

ні численних складних технік вишивання, ні орнаментально-кольорового вигляду. Труднощі полягали в тому, що необхідно було підібрати тканини для вишивання, які б за структурою і кольором були подібні до тканих вручну лляних, конопляних полотен і ниток з вишивання східних областей України. Особливо скрупульозно вивчала розмаїття вишивальних стібків, методів їх стелення на основі тканини, щоб не порушувати традицій вишивок з Великої України.

Для праці залучила своїх найкращих учнів, друзів, послідовниць. Вона добре знала, хто з вишивальниць знає найтонші нюанси традиційних технік вишивання з різних районів. Так, складну техніку харківського вирізування з листвою вишивала Д. Мельник, прямі та скісні монастирські стібки — А. Сербиненко. Сама ж виконувала найскладніші й найтонші вишивки техніками круглого, прямокутного вирізування, виколування, розмаїтим мереженням.

Усього відшили 78 взірців, підшили на окремі картонні листки, зробили тверду палітурну оправу, обгорнули лляним сіравим полотном, на якому вишили: “Альбом вишивок із Східної України”, і 1966 р. урочисто подарували Музею церкви-пам’ятника св. Андрія Первозванного в Баунд-Брук. Цей альбом оцінили як мистецький твір і водночас як своєрідний історично-практичний посібник стосовно технік вишивання, подання візерунків із рекомендаціями використання у мистецтві моделювання і прикрашення тканин інтер’єрного призначення. Планували створити такий самий альбом з особливостями художнього вишивання, мереження із Східної України, які вона знала з дитинства. Вишивку ж Західної України вивчала в умовах еміграції в Німеччині та США, зокрема рідкісні техніки вишивання: “морщена” з Тернопільщини, місяченьки — з Городка та яворівку — з Львівщини, низь — Поділля, поверхню з Бойківщини та ін. Для роботи запросила вишивальницю Д. Мельник, що проживала в Німеччині, Г. Стечишин — з Канади та В. Самодін, В. Журавель, І. Рихлій, Г. Рябокiнь, Є. Радченко — зі США. Акцентувала на вивченні приватних збірок вишивок О. Вікул, Г. Міщенко, І. Анастасієвської, Є. Радченко, П. Галицької та ін.

Сокальські узорі відшивала В. Самодін, низинові з Галичини — переважно В. Журавель, бойківські — І. Рихлій, Яворівські — В. Самодін. Розміри тканин для вишивання узорів аналогічні до попереднього альбому. Всього відшили 73 зразки типових візерунків зі Західної України. Напис на альбомі вишивала В. Росiнська і Є. Радченко.

Альбом вишивок також подарували Музею церкви-пам’ятника св. Андрія Первозванного в 1979 р. Ці два альбоми — унікальні експонати, високомистецькі твори, історичні пам’ятки вишивального мистецтва, створеного українцями в США.

В. Росiнська все життя дбала про те, щоб показати світові оригінальність української вишивки. “Для неї не було нічого приємнішого, як навчати когось вишивати сорочку чи суконку, підбирати взірці й кольори ниток чи писати писанку. Вона щорічно брала участь у багатьох виставках, щоб познайомити чужоземців з українським мистецтвом” [35, с. 25].

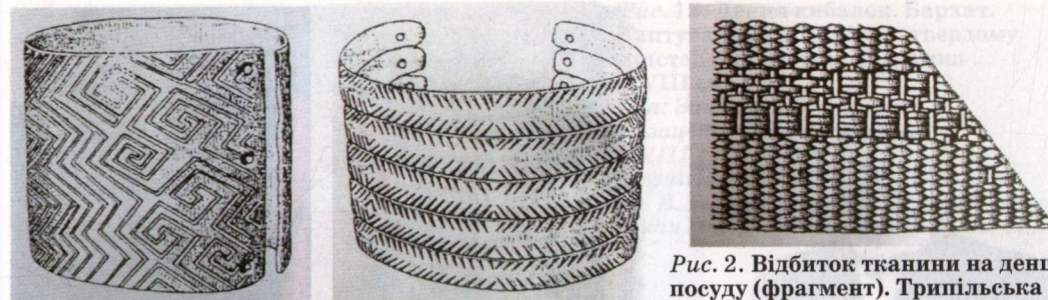


Рис. 1. Браслети з бивня мамонта. с. Мізин. Чернігівщина. Палеоліт. (за: Шовкопляс І. Пізній палеоліт // Археологія Української РСР: У 3 т. — К., 1971. — Т. 1. — С. 80)

Рис. 2. Відбиток тканини на дещі посуду (фрагмент). Трипільська культура. (За: Мовша Т. Середній етап трипільської культури // Археологія СРСР: У 3 ч. — Т. 1. — 1985. — С. 214)



Рис. 3. Золочівський фелон (фрагменти). Гаптування. XV ст. Національний музей ім. Андрея Шептицького



Рис. 4. Богоматір Одигітрія з житієм. XVI—XVII ст. Ікона. Дошка. Левкас. Темпера (за: Фіголь М. Мистецтво стародавнього Галича. — К., 1977. — С. 61)



Рис. 5. Золота пектораль (IV ст. до н. е.). Курган Товста Могила. (За: Бессонова С., Гаверилук Н., Білозор О., Русева М. Історія української культури: У 6 т. — Т. 1. — К., 2001. — С. 337)



Рис. 6. Д. І. Яворницький. Фото. 90-ті роки XIX ст. (За: Абросилова С. *Хранитель і дослідник народної творчості // Народне мистецтво.* — 1999. — № 3—4)



Рис. 7. Фрагмент композиції Державного історичного музею ім. Д. Яворницького (м. Дніпропетровськ)



Рис. 8. Козак-бандурист. Кін. XVIII ст. Полотно, олія. (За: Мирошниченко Н. *Козак-бандурист // Народне мистецтво.* — 1999. — № 3—4. — С. 12)



Рис. 9. Простирadlo (фрагмент). Настил, мережка. Середина XVIII ст. (За: Зайченко В. *Вишивка козацької старшини. XVII—XVIII ст. // Матеріали Чернігівського історичного музею ім. В. Тарновського / Керівник проекту Лідія Лихач.* — К., 2006. — С. 77)



Рис. 10. Простирadlo (фрагмент). Настил, мережка. Середина XVIII ст. (За: Зайченко В. *Вишивка козацької старшини. XVII—XVIII ст. // Матеріали Чернігівського історичного музею ім. В. Тарновського / Керівник проекту Лідія Лихач.* — К., 2006. — С. 75)



Рис. 11. Підризник (фрагмент). Ручноткане лляне полотно. Вишивка: ретязь, одніобічна гладь, стебнівка, змережування. (За: Зайченко В. *Вишивка козацької старшини. XVII—XVIII ст. // Матеріали Чернігівського історичного музею ім. В. Тарновського / Автор проекту Лідія Лихач.* — К., 2006. — С. 123)



Рис. 12. Денця кибалок. Бархат. Гаптування уприкріп на твердому підстеленні. Перша половина XVIII ст. (За: Зайченко В. *Вишивка козацької старшини. XVII—XVIII ст. // Матеріали Чернігівського історичного музею ім. В. Тарновського / Автор проекту Лідія Лихач.* — К., 2006. — С. 22—23)



Рис. 13. Скатерть (фрагмент). Просте полотняне, перебірне тканиня. с. Боромля. Сумщина. Поч. XX ст.



Рис. 14. Рушник (фрагмент). Просте полотняне, перебірне тканиня. с. Красне. Чернігівщина. Поч. XX ст.



Рис. 15. Рушник (фрагмент). Просте полотняне, перебірне тканиня. Городнянський район. Чернігівщина. Поч. XX ст.



Рис. 16. Рушник (фрагмент). Просте полотняне, перебірне тканиня. Чернігівщина. Поч. XX ст.



Рис. 17. Рушник (фрагмент). Просте полотняне, перебірне тканиня. с. Боромля. Сумщина. Поч. XX ст.



Рис. 18. Скатерть (фрагмент). Просте полотняне, перебірне тканиня. с. Жигалівка. Сумщина. Поч. XX ст.



Рис. 19. Рушник (фрагмент). Рокитнянський район. Рівненщина. Поч. XX ст.



Рис. 20. Рушник (фрагмент). Просте полотняне, перебірне тканиня. с. Макишин. Чернігівщина. Поч. XX ст.



Рис. 21. Рушник (фрагмент). Новоушицький район. Хмельниччина. Поч. XX ст.



Рис. 22. Килим (фрагмент). Килимове закладне ткання, "кругляння". Київщина. XVIII ст.



Рис. 23. Килим (фрагмент). Килимове закладне ткання, "кругляння". Київщина. Поч. XX ст.



Рис. 24. Килим (фрагмент). Килимове ткання "кругляння". Київщина. Поч. XX ст.



Рис. 25. Килим (фрагмент). Килимове ткання "кругляння". Полтавщина. Поч. XX ст.



Рис. 26. Килим (фрагмент). Килимове закладне ткання. с. Дітковичі. Житомирщина. Поч. XX ст.



Рис. 27. Верета. Перебірне, чиновате ткання. с. Косів. Гуцульщина. Поч. XX ст.



Рис. 28. Скатерть. Чиновате, перебірне ткання. м. Коломия. Івано-Франківщина. Поч. XX ст.



Рис. 29. Верета. Перебірне ткання. Снятинський район. Івано-Франківщина. XX ст.



Рис. 30. Верета "у вічка". Надвірнянський район. Івано-Франківщина. Поч. XX ст.



Рис. 31. Верета. Перебірне ткання. Тлумацький район. Івано-Франківщина. Поч. XX ст.



Рис. 32. Верета. Перебірне ткання. Снятинський район. Івано-Франківщина. 60-ті роки XX ст.



Рис. 33. Ліжник "кривий". Вовна. Перебірне ткання. с. Яворів. Івано-Франківщина. 20-ті роки XX ст.



Рис. 34. Скатерть.
Вовна. Перевірне ткання.
м. Косів. 20-ті роки XX ст.



Рис. 35. Залавник.
Вовна. Килимове ткання.
Східне Поділля. 20-ті роки XX ст.



Рис. 36. Скатерть.
Перевірне ткання.
Східне Поділля. 20-ті роки XX ст.



Рис. 37. Верета "картата".
Заснівчате, чиновате ткання.
Східне Поділля. 20-ті роки XX ст.



Рис. 38. Ліжник "покрівець".
Перевірне ткання.
Бойківщина. Поч. XX ст.



Рис. 39. Наволочки. Перевірне ткання.
Східне Поділля. Поч. XX ст.



Рис. 40. Вибійка (фрагмент).
м. Самбір. Поч. XX ст.



Рис. 41. Вибійка (фрагмент).
м. Самбір. Поч. XX ст.



Рис. 42. Жіночий одяг.
Київщина. Поч. XX ст.



Рис. 43. Жіночий одяг.
Полтавщина.
Поч. XX ст.



Рис. 44. Жіночий одяг.
Лемківщина. Поч. XX ст.



Рис. 45. Жіночий одяг. Чернівецьщина. Поч. XX ст.



Рис. 46. Жіночий одяг. Волинь. Поч. XX ст.



Рис. 47. Жіноча сорочка. Житомирщина. Поч. XX ст.



Рис. 48. Жіноча сорочка. Волинь. Поч. XX ст.



Рис. 49. Жіночий одяг. Волинь. Поч. XX ст.



Рис. 50. Жіночий одяг (весільний). Буковина. Поч. XX ст.



Рис. 51. Жіночий одяг. Покуття. Поч. XX ст.



Рис. 52. Жіночий одяг. Борщівський район. Тернопільщина. Поч. XX ст.



Рис. 53. Жіночий одяг. Закарпаття. Поч. XX ст.



Рис. 54. Чоловічий одяг. с. Яворів. Львівщина. Поч. XX ст.



Рис. 55. Жіночий одяг. с. Яворів. Львівщина. Поч. XX ст.



Рис. 56. Чоловічий одяг. Бойківщина. Поч. XX ст.

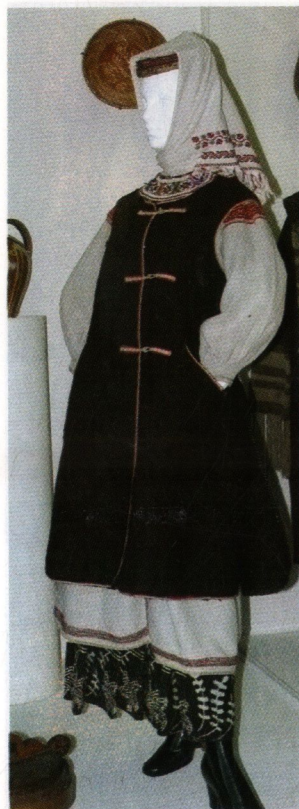


Рис. 57. Жіночий одяг. Бойківщина. Поч. XX ст.



Рис. 58. Жіночий одяг. Гуцульщина. Поч. XX ст.



Рис. 59. Чоловічий одяг. Гуцульщина. Поч. XX ст.



Рис. 60. Чоловіча сорочка. Полтавщина. 20-ті роки XX ст.



Рис. 61. Чоловіча сорочка. Тростянецький район. Вінницьчина. Поч. XX ст.



Рис. 62. Чоловіча сорочка. с. Космач. Івано-Франківщина. Поч. XX ст.



Рис. 63. Жіноча сорочка. Східне Поділля. Поч. XX ст.



Рис. 64. Свитка. м. Жидачів. Львівщина. Поч. XX ст.



Рис. 65. Свитка. м. Рогатин. Івано-Франківщина. Поч. XX ст.



Рис. 66. Кептар. м. Косів. Гуцульщина. Поч. XX ст.



Рис. 67. Сердак. м. Косів. Гуцульщина. Поч. XX ст.



Рис. 68. Хустина. Вишивка. Вінницьчина. Поч. XX ст.

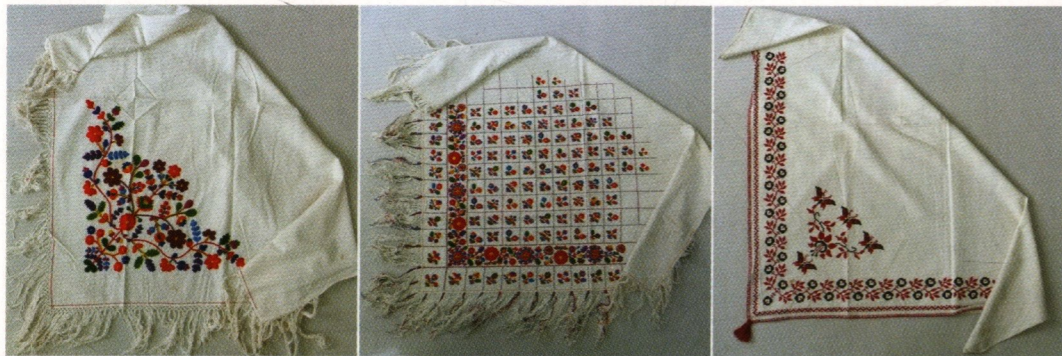


Рис. 69. Хустина. Вишивка. Торочення, кутасики. Яворівський район. Львівщина. Середина XX ст.

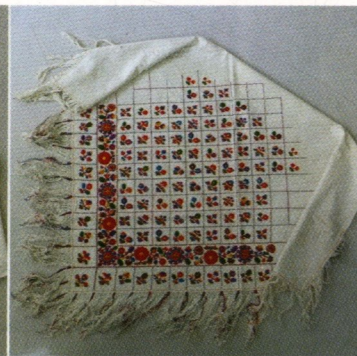


Рис. 70. Хустина. Вишивка. Торочення, кутасики. Яворівський район. Львівщина. Середина XX ст.



Рис. 71. Хустина. Вишивка. Яворівський район. Львівщина. Середина XX ст.



Рис. 72. Хустина. Вишивка. Обметення, кутасики. Яворівський район. Львівщина. Середина XX ст.



Рис. 73. Хустина. Вишивка. Обметення, кутасики. Яворівський район. Львівщина. Середина XX ст.



Рис. 74. Хустина. Вишивка. Обметення, кутасики. Яворівський район. Львівщина. Середина XX ст.



Рис. 75. Хустина. Вишивка. Обметення, кутасики. Яворівський район. Львівщина. Середина XX ст.

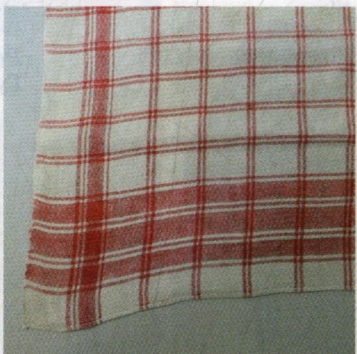


Рис. 76. Хустина. Заснівчасте тканиня. Волинь. Поч. XX ст.



Рис. 77. Хустина. Перебірне тканиня. Снятинський район. Івано-Франківщина. Поч. XX ст.



Рис. 78. Хустина-“фацелик”. Вишивка, обметення. Лемківщина. Поч. XX ст.



Рис. 79. Перемітка (фрагмент). Узорне тканиня. Вишивка. Східне Поділля. Кін. XIX ст.



Рис. 80. Перемітка (фрагмент). Узорне, перебірне тканиня. Східне Поділля. Поч. XX ст.



Рис. 81. Перемітка (фрагмент). Вишивка. Обметення. Борщівський район. Тернопільщина. Поч. XX ст.



Рис. 82. Перемітка (фрагмент). Вишивка. Обметення. м. Заліщики. Тернопільщина. Поч. XX ст.



Рис. 83. Намітка. Просте полотняне, перебірне тканиня. с. Крупове. Рівненщина. Поч. XX ст.



Рис. 84. Жіноча сорочка. Борщівський район. Тернопільщина. Поч. XX ст.



Рис. 85. Жіноча сорочка.
Вишивка. м. Косів.
Гуцульщина. Поч. XX ст.



Рис. 86. Безрукавка.
Вишивка.
м. Яворів. Львівщина.



Рис. 87. Безрукавка.
Вишивка.
Лемківщина. Поч. XX ст.



Рис. 88. Жіноча сорочка.
Вишивка. м. Яворів. Львівщина.
Поч. XX ст.



Рис. 89. Чоловіча сорочка. Вишивка.
Борщівський район. Тернопільщина.
Поч. XX ст.



Рис. 90. Жіноча сорочка.
Вишивка.
Закарпаття. Поч. XX ст.



Рис. 91. Безрукавка-“бунда”.
Закарпаття. Поч. XX ст.



Рис. 92. Спідниця-“фартух”.
Перебірне ткання.
Бойківщина. Поч. XX ст.



Рис. 93. Спідниця-
“мальованка”.
м. Яворів. Львівщина.
Поч. XX ст.



Рис. 94. Спідниця-“бурка”.
Перебірне ткання.
Волинь. Поч. XX ст.



Рис. 95. Спідниця. Перебірне ткання.
с. Біберка. Львівщина. Поч. XX ст.



Рис. 96. Спідниця.
Лемківщина. Поч. XX ст.



Рис. 97. Спідниця.
Лемківщина. Поч. XX ст.



Рис. 98. Спідниця-“шорц”, фартух.
м. Яворів. Львівщина.
Поч. XX ст.



Рис. 99. Спідниця-“мальованка”.
м. Яворів. Львівщина. Поч. XX ст.



Рис. 100. Запаска (фрагмент).
Перебірне ткання.
Волинська обл. Поч. XX ст.



Рис. 101. Запаска (фрагмент). Пере-
бірне ткання. Снятинський район.
Івано-Франківщина. Поч. XX ст.



Рис. 102. Горботка, крайка (фрагмент).
Перебірне ткання. Борщівський район.
Тернопільщина. Поч. XX ст.

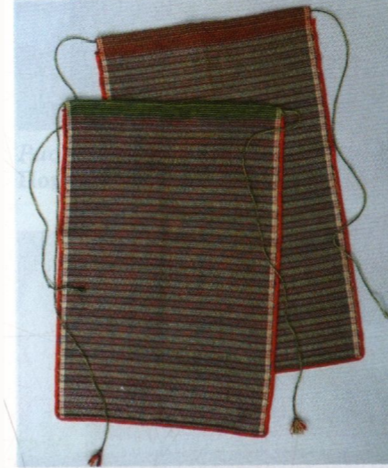


Рис. 103. Запаски. Перебірне ткання.
с. Космач. Гуцульщина.
Поч. XX ст.



Рис. 104. Кептар. Вишивка, аплікація.
Буковинська Гуцульщина.
Поч. XX ст.



Рис. 105. Тайстра. Узорне ткання.
Буковина. Поч. XX ст.



Рис. 106. Бавниця, пояси. Ткані, пле-
тені. м. Яворів. Львівщина. Поч. XX ст.



Рис. 107. Капчури, нараквиці. Узорне
в'язання. с. Космач. Івано-Франківщина.
Сер. XX ст.



Рис. 108. Кабат. Вишивка.
м. Яворів. Львівщина.
Поч. XX ст.



Рис. 109. Жіноча сорочка. Вишивка. Лемківщина. Поч. XX ст.



Рис. 110. Рушник. Вишивка. Київщина. Кін. XIX ст.
Рис. 111 і 112. Рукави жіночих сорочок (фрагменти). Вишивка. м. Городок. Львівщина. Поч. XX ст.



XVIII



Рис. 113. Рушник. Вишивка. Київщина. Кін. XVIII ст.



Рис. 114. Вишивка (фрагмент). Покуття. Кін. XIX ст.



Рис. 116. Вишивка (фрагмент). Східне Поділля. Поч. XX ст.



Рис. 115. Вишивка (фрагмент). Буковина. Кін. XIX ст.



Рис. 117. Вишивка (фрагмент). м. Яремча. Гуцульщина. Поч. XX ст.



Рис. 118. Вишивка (фрагмент). Буковина. Поч. XX ст.



Рис. 119. Вишивка (фрагмент). м. Яремча. Гуцульщина. Поч. XX ст.



Рис. 120. Вишивка (фрагмент). Київщина. Поч. XX ст.

XIX



Рис. 121. Вишивка (фрагмент).
Чернігівщина. Поч. XX ст.



Рис. 122. Вишивка (фрагмент).
Чернігівщина. Поч. XX ст.



Рис. 123. Вишивка (фрагмент).
Чернігівщина. Поч. XX ст.



Рис. 124. Вишивка
чоловічої сорочки
(фрагмент).
Східне Поділля.
Кін. XIX ст.



Рис. 125.
Вишивка
чоловічої сорочки
(фрагмент).
Східне Поділля.
Поч. XX ст.



Рис. 126. Вишивка
(фрагмент).
Східне Поділля.
Кін. XIX ст.



Рис. 127. Вишивка (фрагмент).
Східне Поділля. Кін. XIX ст.



Рис. 128. Вишивка (фрагмент).
Східне Поділля. Поч. XX ст.



Рис. 129. Вишивка (фрагмент).
Київщина. Кін. XIX ст.



Рис. 130. Вишивка (фрагмент).
Полтавщина. Поч. XX ст.



Рис. 131. Вишивка (фрагмент).
Київщина. Поч. XX ст.



Рис. 132. Вишивка (фрагмент).
м. Сокаль. Львівщина.
Поч. XX ст.



Рис. 133. Вишивка (фрагмент).
Сокальщина.
Поч. XX ст.



Рис. 134. Вишивка (фрагмент).
м. Калуш. Івано-Франківщина.
Поч. XX ст.



Рис. 135. Вишивка (фрагмент).
м. Калуш. Івано-Франківщина.
Поч. XX ст.



Рис. 136.
Вишивка
(фрагмент).
м. Городенка.
Івано-Фран-
ківщина.
Поч. XX ст.



Рис. 137.
Вишивка
(фрагмент).
м. Городенка.
Івано-
Франківщина.
Поч. XX ст.



Рис. 138.
Вишивка
(фрагмент).
м. Долина.
Івано-
Франківщина.
Поч. XX ст.



Рис. 139.
Вишивка
(фрагмент).
м. Долина.
Івано-
Франківщина.
Поч. XX ст.



Рис. 140. Вишивка (фрагмент).
м. Космач. Івано-Франківщина.
Поч. XX ст.



Рис. 141. Вишивка (фрагмент).
Буковина.
Поч. XX ст.



Рис. 142. Вишивка
(фрагмент). Буковина.
Поч. XX ст.



Рис. 143. Вишивка (фрагмент).
Буковина. Поч. XX ст.



Рис. 144. Рушник (фрагмент).
Килимове, чиновате ткання.
с. Дідковичі. Житомирщина.
Поч. XX ст.



Рис. 145. Вишивка (фрагмент).
Буковина. Поч. XX ст.



Рис. 146. Рушник (фрагмент).
Килимове, чиновате ткання.
с. Гошів. Житомирщина.
Поч. XX ст.



Рис. 147. Вишивка (фрагмент).
Волинське Полісся.
Поч. XX ст.



Рис. 148. Вишивка (фрагмент).
Волинське Полісся.
Поч. XX ст.



Рис. 149. Вишивка (фрагмент). Волинське Полісся. Поч. XX ст.



Рис. 150. Спідниця. Перебірне ткання. Житомирське Полісся. Поч. XX ст.



Рис. 151. Спідниця. Перебірне ткання. Житомирське Полісся. Поч. XX ст.



Рис. 152. Спідниця. Чернігівщина. Поч. XX ст.



Рис. 153. Спідниця. Перебірне ткання. Ратнівський район. Рівненщина. Поч. XX ст.



Рис. 154. Спідниця-“летнік”. Перебірне ткання. с. Дідковичі. Житомирщина. Поч. XX ст.



Рис. 156. Жіночі сокальські сорочки (За: Збереження спадщини. с. Угринів на Сокальщині. Куратори виставки: Кашубинська І., Волинець Л. Український музей, м. Нью-Йорк)



Рис. 158. Священицькі облачення (фрагмент експозиції Музею Церкви-Пам'ятника св. Андрія Первозваного, м. Баунд-Брук, США)

Рис. 159. Любов Волинець, куратор Українського музею, м. Нью-Йорк

Рис. 155. Рушник-“набожник” (фрагмент). Київське Полісся. Поч. XX ст.



Рис. 160. (фрагмент) с. Конотоп



Рис. 157. Гетьманський килим. Кін. XVIII ст. (фрагмент експозиції Музею Церкви-Пам'ятника св. Андрія Первозваного, м. Баунд-Брук, США)





Рис. 160. Музей Церкви-Пам'ятника св. Андрія Первозваного, м. Баунд-Брук, США. 1990 р.



Рис. 162. Євгенія Сороханюк. Ляльки-“гуцулочки”. м. Філадельфія, США. 1996 р.



Рис. 161. Євгенія Сороханюк. Вишивальниця, ткаля. м. Філадельфія, США. 1996 р.



Рис. 163. Олена Козакевич у вишитій сорочці з с. Брідок. Чернівецьчина. 1960 р.

Рис. 164. Олена Шарая. Фартух. Вишивка. Брагінський р-н. Білорусь. 1990 р.



Рис. 165. Уграк Г. Килим (фрагмент). м. Космач. Івано-Франківщина. 1975 р. Фото О. Никорак



Рис. 167. Цегельська І. Директор Музею Церкви-Пам'ятника св. Андрія Первозваного, м. Баунд-Брук, США. 1991 р.



Рис. 170. Фрагмент експозиції класу-музею українського рушника в школі № 70, м. Львів. Керівник музею Марія Хамар. 2006 р.



Рис. 166. Верета “віночкова” (фрагмент). Автор Попович С. с. Коновка. Чернівецьчина. 1980 р. Фото О. Никорак



Рис. 168. Кандюк Г. Наволочка. Вишивка за мотивами орнаменту з Борщівщини. США. 1990 р.

Рис. 169. Кандюк Г. Рушник. Вишивка за мотивами орнаменту з Яворівщини. США. 1990 р.





Рис. 171. Кандюк Г. Жіноча сорочка. Вишивка за мотивами покутських вишивок. США. 70-ті роки XX ст.



Рис. 172. Кандюк Г. Наволочка. Вишивка за мотивами вишивок з Гуцульщини. США. 1987 р.



Рис. 173. Чоловіча сорочка "полуботківська" (За: Кот М. Українська вишита сорочка. — Дрогобич, 2007. — С. 116)

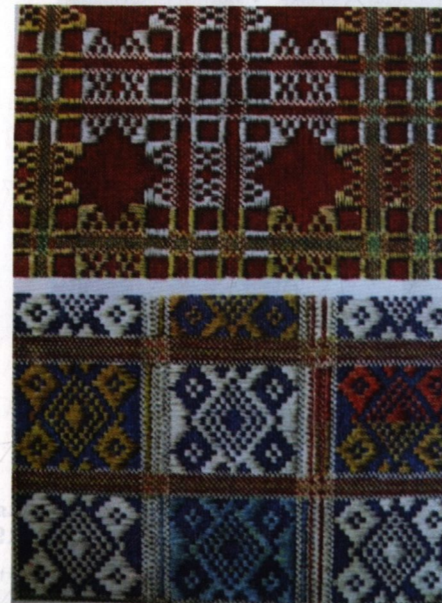


Рис. 174. Плахти Полтавщини і Чернігівщини (фрагмент). XIX ст. (За: Українське народне мистецтво. — К., 1960. — Табл. 111)



Рис. 175. Рушник-“набожник”. Фрагмент експозиції Житомирського краєзнавчого музею. Перебірне, килимове ткання. Фото М. Семинога



Рис. 176. Вибійка. Чернігівщина. XVIII ст. (За: Манчурова Н. Тканини і вишивки. — К., 1960. — Т. XLVIII)

Рис. 177. Сергій Нечипоренко. Плахта, перебірне ткання. Кін. XX ст. (За: Народне мистецтво. — 1999. — № 3)

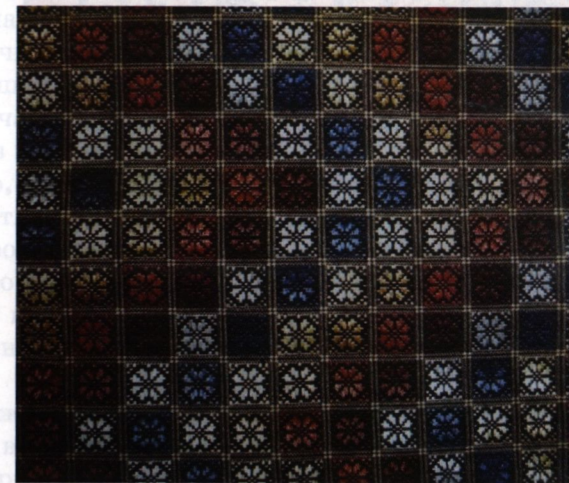


Рис. 178. Верхівка шальованого вікна. Чорнобильщина. Зона відчуження. Сер. XX ст. Фото М. Семинога



Рис. 179. Поліська хата “на чотири віконця”. Чорнобильщина. Зона відчуження. Фото М. Семинога



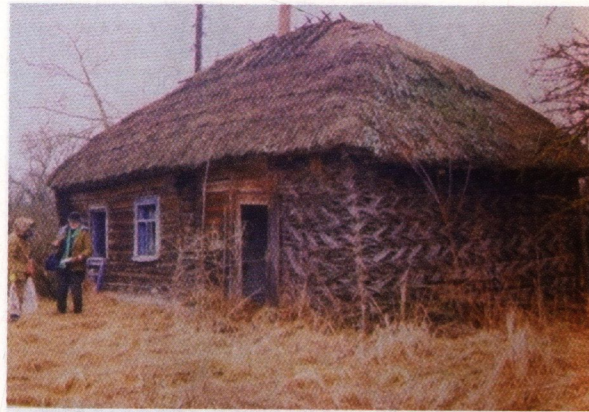


Рис. 180. Хата та її фрагмент — “плетінь”.
Чорнобильщина. Зона відчуження.
Фото В. Скібінського



Рис. 181. Вхідна брама до Свято-Іллінської церкви. м. Чорнобиль.
Фото М. Семинога



Рис. 182. Приймаченко М. “Ця пташка
присвячується пам’яті Валерія Ходемчука,
оператора на ІV блоці ЧАЕС”
(За: Народна культура зраненої землі. — К.,
1997. — С. 87)

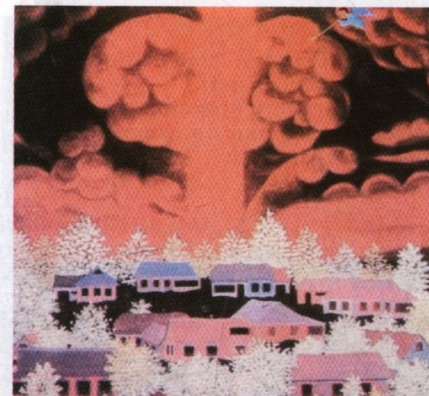


Рис. 183. Скопич В. Реквієм.
(За: Народна культура зраненої
землі. — К., 1997. — С. 87)



Рис. 184. Фольклорно-етнографічний ансамбль “Родина”
Волинського училища культури
і мистецтв. Художні керівники:
І. Хмільська, С. Ілюшин. Лауреати
Всеукраїнського і міжнародних
конкурсів та фестивалів “Великий
Спас — оберігай нас”. Луцьк,
1997 р.

Понад 25 років В. Росінська віддала улюбленій справі. Її творчість — це своєрідна школа навчання, методика показу світові вершин мистецького злету, талановитість українських вишивальниць.

Марія Куценко — родом з Полтави (1908 р. н.). З дитячих літ легко і швидко навчилася вишивати білими нитками — вирізуванням, виколюванням, листвою, мережанням, ретязем тощо. Вдивлялась у мамине вишивання малиновими та чорними нитками кілкових рушників з узорами деревець, галузок, сонечок, фантастичних квітів. Треба було вишити дрібно, але рельєфно, обстебнувати кожжен мотив, “засипати” його прямими рівними стібками гладі та дрібними проколами — “посіяти просо”. Головне ж — як розмістити квіткові дерева, що неначе виростають від землі (кайми при вузьких краях рушників) і “ростуть” до половини довжини рушників. “Я завжди вдивляюся у віття деревець, у пташини з розправленими крильцями, які неначе літали над нами. Нігде потім у світі не бачила таких рушників з дивовижними узорами, обрамленими каймою” [26, с. 4].

Захоплення вишиванням з юних років М. Куценко пронесла через усе життя. Цікавила дослідницю історія народного вишивання, Вона часто відвідувала родину Безвіконних (с. Сорочинці) та Кричевських (м. Полтава), які мали збірки старовинних узорів вишивок. Мала змогу відшивати, перемальовувати вибрані нею давні зразки з часів козацької доби. Особливу увагу приділяла дослідженню складних швів православних українських гаптів XVII—XVIII ст., вишитих шовком, вовною, золотом, срібними нитками. Простежила певні зміни в рослинному орнаменті вишивок Полтавщини XVII — початку XX ст. У нових складних пишних рослинних візерунках вбачала давні корені орнаментальної культури, ретельно замальовувала різні варіанти складних квітково-рослинних композицій, у подальшій творчості часто зверталась до замальованих узорів, брала їх за основу для складання нових форм квітково-рослинного орнаменту.

У 30-х роках XX ст. М. Куценко жила в Луцьку. Орнамент полісько-волинської вишивки полонив творчу уяву вишивальниці. Вона почала збирати старовинні візерунки з геометричним орнаментом у навколишніх селах Луцька, Рівного. Вивчала техніки вишивання занизування, насталування, заволокування, різь, верхоплут, стебнування тощо. Їздила у такі центри вишивального мистецтва, як Сарни, Ковель, Костопіль, Дубровиця та ін. Бачила збережені в людей численні варіанти орнаментально-композиційного вирішення вишивок, серед яких переважала техніка занизування червоними нитками. Червоні розеткові або ромбові смуги часто перемежовувались однією або двома чорними чи синіми нитками. На основі цього прадавнього методу поліського вишивання М. Куценко розробила колекцію (понад 50 узорів) вишивок, які зберігаються в українському музеї (Нью-Йорк) і в Музеї церкви-пам’ятнику Андрію Первозванному (Баунд-Брук).

На особливу увагу заслуговують 22 зразки, вишиті заволокуванням, відшитих у с. Чорторійськ, 10 зразків — вишитих насталуванням, різьку, косичкою, стебнуванням, відшитих у м. Сарни, 15 зразків, вишитих насталуванням, хрестиком, стебнуванням, відшитих у м. Костопіль.

У роки еміграції М. Куценко продовжувала постійно збирати зразки вишивок. Дуже цінним в її збиральницькій роботі було те, що кожен візерунок вона детально підписувала (звідки, від кого взяла, хто і коли вишивав, як називали техніку вишивання і цілісну вишивку). Поступово скомплектувала збірки з Київщини, Полтавщини, Чернігівщини, Східного Поділля, Полісся.

М. Куценко віддала вишивці понад 50 років. До неї часто зверталися майстрині, аби збагнути тонкощі окремих технік вишивання, зокрема таких, як затування, зерновий вивід, ретязь. У її узорах домінуюча роль належить мотивам: зірки, деревця, сонечка, хрести, дубове листя, жолуді, калина, ягідки.

Мистецьку вартість мають розроблені М. Куценко численні варіанти різних видів мережок зі зображеними мотивами — зірками, виноградом, зубчиками, сонечками та ін. Вирізняються оригінальні композиції “чорних” мережок-затувань з білими пробілами, що окреслюють рослинні узори — жолуддя, дубового листя, гілок калини. Ці мережки — своєрідне відкриття у вишивальному шитві. Їх часто застосовують для прикрашення розмаїтих моделей одягу. Щоб практично допомагати бажаним відшивати узори, М. Куценко виготовила своєрідний наглядний посібник — прямокутний рушничок, де вишила 24 зразки мережаних візерунків.

Зберігти давні вишивки, створювати нові, давати їх людям — так працювала М. Куценко. Зібрану колекцію вишивок, авторські роботи М. Куценко подарувала 1976 р. Музею церкви-пам'ятнику св. Андрієві Первозванному.

У 1976 р. сталася трагедія у житті М. Куценко — померла її єдина донька Аріядна Михайлів. Марія Куценко вирішила видати книгу-альбом українських вишивок із посвятою пам'яті її доні. На видання не вистачало коштів, і вона продала закуплену землю в Австралії. Так з'явився альбом “Українські вишивки”. У ньому на якісному папері подані 112 таблиць з 185 зразками вишивок з різних районів України [26].

Вишивки М. Куценко популярні не лише в американському середовищі, а й у всьому світі загалом. Її творчий доробок оцінюють як “вічно живий пам'ятник українській народній культурі” [47, с. 21].

Важлива сторінка в історії української культури — праця *Лідії Бурачинської* на ниві збереження і розвитку мистецьких традицій української народної вишивки.

“Народне мистецтво України — це моє життя, — наголошувала дослідниця. — З дитинства мене зачаровувала рукотворна краса рідного народу”.

Шану і любов до народного мистецтва вона пронесла через усі роки життя. Невтомно працювала, щоб “зберегти народну творчість для сучасного і майбутнього покоління”. Ці слова неодноразово повторювала при розмові про народне мистецтво та його сучасні творчі процеси. Такі бесіди відбувалися у Філадельфії, в родині М. Стахів, Івана і Наталії Даниленків. Саме тоді група дослідників на чолі з Л. Бурачинською працювала над завершенням багатолітнього дослідження “Український народний одяг”. У її невеличкому помешканні в Філадельфії на всіх столиках-шафах були розкладені окремі сторінки, світлин. Як пояснила Л. Бурачинська, відбувалася робота з мон-

тування книги. Отримані відомості від Л. Бурачинської, розповіді про неї почесного голови Союзу українок у США Іванни Рожинківської, директора Українського музею в Нью-Йорку Марії Шуст, Наталії Даниленко, її збірки, архівні матеріали засвідчують, що понад 70 років життя Л. Бурачинська присвятила дослідженню, популяризації українського народного мистецтва.

Народилася Л. Бурачинська 28 грудня 1902 р. у с. Гриніва (Косівщина). Коли їй виповнилось два роки, батьки переїхали в с. Берегемот Чернівецької області, де жила до 1918 р. Навчалась у гімназії м. Вижниць, де мешкали її батьки (батько — лісничий інженер).

У Румунії Л. Бурачинська наполегливо вивчала румунську мову, часто бувала в Бухаресті, знайомилась з пам'ятками культури українського народу. “В Румунії дуже плекалося народне мистецтво, — згадувала вона. — Його навчали у дівочих школах, у кожній родині була кімната, звана “національною”, прибрана килимами і вишивками. Черниці у монастирях ткали килими на замовлення.

Отже, Л. Бурачинська вибрала шлях: “здобути освіту, ширше побачити світ”. Батько не поділяв вибору доньки, але дав згоду на її навчання. З 1924 до 1928 рр. дівчина навчалась на економічному факультеті в гімназії м. Праги. Зразу ж після закінчення приїхала працювати у земельний банк до Львова. Для неї надзвичайно важливо, що у Львові діяв кооператив “Українське народне мистецтво” і виходив журнал “Нова хата”. Працювати в цих двох інституціях — це була бажана можливість реалізувати вимріяну мету: досліджувати і пропагувати українське народне мистецтво.

Директором кооперативу “Українське народне мистецтво” була Стефанія Чижович, яка закінчила той самий факультет, що і Л. Бурачинська. Між ними було глибоке взаєморозуміння. Стефанія Чижович, повернувшись із США, здобула освіту за спеціальністю психології, мала досвід організаційної роботи і головне — широке визнання як шанувальниці та знавця української народної вишивки. Вона запросила Л. Бурачинську на роботу до редакційної колегії “Нової хати”. Там вона зустрілась з Константою Малицькою, Стефанією Савицькою, Іриною Гургулою, Оленою Залізник. Редактором “Нової хати” була Марія Деркач і водночас головою редакційної колегії.

Щомісячно відбувалося засідання Редакційної колегії, на якому обговорювались питання подальшого розвитку народного мистецтва, збереження його традицій. На одному зі засідань колегії Марія Деркач повідомила присутніх, що переходить працювати у бібліотеку Наукового товариства імені Шевченка. Стефанія Чижович запропонувала працювати головою редакційної колегії Л. Бурачинській. Це стало важливою подією у її житті. Журнал “Нова хата” виходив уже в 1925 р. Постало завдання визначення нових напрямів його публікацій. Л. Бурачинська написала ґрунтовну статтю про завдання дослідницької роботи і розробила програму-запитальник: спочатку — про жіночий одяг, а пізніше — чоловічий. Головний акцент запитальника — зафіксувати місцеві відомості в моделюванні одягу, системі його прикрашення і локальні назви. Окремий параграф містить прохання прислати фотографії з підписами, назвою одягу, зазначенням місцевості, автора світлин та ін.

Робота Л. Бурачинської над збором-опрацюванням відповідей на розроблений запитальник, що друкувався в журналі, була цікавою і захоплюючою. Спочатку отримала 24 відповіді, з-поміж них — опис гуцульського вбрання і знімки, які надіслало подружжя вчителів із с. Красноїлів. Подільський наддністрянський одяг з описом окремих компонентів і фотографій подала М. Полянська. Особливу цінність мали матеріали (світлина, атрибуція), що прислав із Чехії В. Королів. Він — родом із с. Диканьки, добре знав традиційний одяг села, його назви. Л. Бурачинська систематично публікувала відомості про народний одяг різних етнографічних районів України. Окремо виділяла найтипівіші вишиті узори, розміщені на сорочках, хустинах, фартушках тощо.

Другий головний напрям творчої діяльності Л. Бурачинської — влаштування пересувних виставок народного мистецтва у всіх містах Галичини. Вона мала на меті широко пропагувати народне мистецтво та заохочувати людей до творчості, організації кооперативів, майстерень. Перша виставка відбулася 1931 р. у великому домі Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові. Другу влаштовано 1932 р. у залі Народного дому в с. Станіславі (тепер — м. Івано-Франківськ). Експонувались килими Олени й Ольги Кульчицьких, що звучали як нове трактування традиційної орнаментально-композиційної системи килимарських осередків України — Поділля, Покуття, Полтавщини, Гуцульщини. Експонувались вишиті рушники, скатертини, серветки, порт'єри, завіси тощо.

Л. Бурачинська пильно стежила, щоб на виставках, сторінках журналу “Нова хата” були подані найтипівіші, високомистецькі традиційні зразки вишивок з усієї України. Якщо опрацьовувати-збирати вишивки зі західних областей України було легше, то із центральних — важче. Заважали існуючі кордони. У записках Наукового товариства імені Т. Шевченка була надрукована праця Н. Білецької про вишиті українські сорочки. Л. Бурачинська намагалась зробити все можливе, щоб опублікувати матеріали разом із добре підібраними ілюстраціями-вишивками (білими нитками на білому тлі).

Скрупульозно відбирались візерунки для публікування в додатках до журналу, які видавались щоквартально. Л. Бурачинська розшукувала зразки вишивок у музеях, приватних збірках. Ірина Гургула допомагала зібрати зразки вишивок Олени Пчілки. Опрацювала зразки вишивок, зібраних М. Вербицьким, у кооперативі народного мистецтва були зразки вишивок, зібраних на Буковині.

Оригінальні проекти інтер'єрної вишивки для церкви, житлових кімнат, спальень, їдалень розробили Олена й Ольга Кульчицькі. Однак через певні неузгодженості з управою кооперативу народного мистецтва, вони перестали подавати проекти вишивок для публікації в журналі. Довелося Л. Бурачинській подбати про перемальовування візерунків зі збірок музеїв і за фотографування найкращих вишитих виробів, що виготовлялися відомими майстринями в кооперативі “Українське народне мистецтво”. Виробничі філії кооперативу працювали в м. Станіславі та Самборі.

Підсумком багатолітньої науково-дослідницької роботи Л. Бурачинської стала книга “Український народний одяг”, видана українською й англійською мовами. Тут подано ілюстрації найтипівіших ансамблів традиційного народного одягу з усіх районів України, Підляшшя і Холмщини, на окремих аркушах намальовані найхарактерніші узори для вишивок. Ця книга — здійснення мети життя Л. Бурачинської — зберегти народне мистецтво українського народу для сучасності й майбутніх поколінь [5].

Понад півстоліття тому змушена була покинути рідну землю талановита дослідниця української вишивки і вишивальниця *Ольга Загородня-Трачук*. Опинившись за океаном, вона присвятила своє життя збереженню споконвічних надбань свого народу.

Народилася О. Загородня-Трачук в Овруччині Житомирської області. У воєнні лихоліття 1918 р. переїхала з батьками на Львівщину. Навчалась у Львівській торговельній школі. Емігрувала з України 1944 р. Жила в Австрії, Польщі, Німеччині, а з 1949 р. — у США.

“У найтяжчу хвилину нас рятувала Матінка Божа і Матір-Україна, — згадує Ольга Загородня-Трачук. — То ж недаремно я вишила образ Матері Божої. В цій вишивці — понад 32 тисячі стібків. Спеціалісти оцінюють його як високомистецький твір”.

Вишивати почала з дитячих років. У шість літ уміла рівненько стелити хрестики на шматку полотна, витканому бабусею. Навчаючись у Львові, старалась вишити якнайкраще весняну блузку на Великдень, подібної якій не було в жодної з її подруг. Уже з молодих років дбала, щоб вишивка була правдива, тобто відповідала традиційним народним принципам вишивання. Вона дотримувалася правила: вишивку треба вивчати, знати її закони і відмінності, а тоді вже самій щось видумувати.

Вагомим був підхід О. Загородної-Трачук до оцінки питань теорії і практики вишивального мистецтва українського народу. У її формуванні як дослідника, людини активної пошукової мистецької праці, важлива роль належала чоловікові-полковнику Юрію Загородньому. Він воював у рядах III Залізної дивізії під командуванням генерала Удовиченка, командував III кінним полком імені гетьмана Мазепи. Був удостоєний високого звання Лицаря Залізного Хреста Симона Петлюри.

Коли закінчилась збройна боротьба й армія УНР перейшла на чужу територію, полковник Ю. Загородній залишився у Польщі, змінивши зброю на книги. Опинившись у США, активно і плідно працював разом із митрополитом Іоаном Теодоровичем і письменником Іваном Багряним. Родом з хутора Шатки Гайсинського повіту на Вінниччині, він від мами успадкував любов і шану до культури рідного народу. Людина високоосвічена, демократичних поглядів, багато робив для збереження традиційної української культури. Ще у 20-х роках ХХст. у таборі м. Каліш підтримував офіцерів, які з дружинами, дітьми займалися народним різьбленням і вишиванням. Цікаво, що часто авторами та й виконавцями складних композицій вишивок інтер'єрного призначення були офіцери з вищою освітою різних спеціальностей. Багато

з них мали колекції вишивок, зібраних на Київщині, Полтавщині, Вінниччині. Важливо, що ці колекції берегли, перевозили з собою по Європі й Америці, вони експонувались на виставках в Англії, Німеччині, Франції.

У творчій пошуковій діяльності О. Загородної-Трачук визначились два напрями. Перший полягав у тому, що вона точно відшивала рідкісні давні візерунки, збережені з таких уславлених центрів вишивання, як Клембівка, Решетилівка, Космач, Яворів та ін. Другий — це створення нових узорів на основі інтерпретації типових українських зразків вишивок, уміння застосовувати їх для модерних форм одягу, змодельованих згідно з осучасненими тенденціями мистецтва моделювання. У цьому аспекті на особливу увагу заслуговують створені нею моделі жіночих блуз, пошитих з тонкого шовку — чорного, оранжевого, золотистого кольорів. Власне, на кольоровому тлі тонкого шифону майстриня зуміла дрібними стібками стебнівки, мережки, хрестика вишити складні за орнаментом узори і підібрати таке поєднання різних кольорових відтінків ниток, що вони своєрідною веселкою, в гармонійному узгодженні з тлом образно декорують весь ансамбль жіночого одягу.

У 1978 р. О. Загородню-Трачук обрали музейно-мистецькою референткою одного з відділів Союзу українок Америки в Нью-Йорку, вона стала почесним меценатом Українського музею того ж міста. З властивою їй енергією багато працювала з упорядкування фондів, комплектування музейних збірок, побувала в різних штатах США, збирала в українських громадах архівні матеріали про першу еміграцію українок до Америки, світлина. Однак головну увагу приділяла збиранню вишивок. Її пошуковий успіх — віднайдення й опрацювання давніх київських гаптів збірок Катерини Нижанківської та 40 писанок з архаїчними мотивами — Богинею Березинею, “деревом життя”, оленями, кінями, розетами тощо. У 1980 р. була придбана виняткова колекція вишивок Волині у професора Павла Шумовського, котрий проживав у Франції. Цю колекцію опрацював Ю. Шумовський, відомий археолог, дослідник Африки, уродженець м. Острога Рівненської області. Він зібрав ці фрагменти (понад 500 зразків вишивок) на Волині, Поліссі Рівненської області в 1932—1944 рр.

О. Загородня-Трачук провела належну консерваційно-очищувальну роботу над цією колекцією, впорядкувала її за інвентарними номерами. Власне, ця колекція — основа, джерело нових творчих пошуків вишивальниці. Понад 10 років вона вивчала народну вишивку Волині, проводила аналогії з вишивкою Київщини, Полісся. Враховуючи це, можна стверджувати, що творчий доробок О. Загородньої-Трачук — своєрідне продовження дослідження вишивок Волині, розпочате наприкінці XIX ст. Оленою Пчілкою.

О. Загородня-Трачук багато уваги приділяла питанням подальшого розвитку традиційного моделювання. Вона творчо підходила до вирішення силуету, крою окремих компонентів одягу, розміщення на них вишивки, вболівала за те, щоб український вишиваний одяг займав гідне місце у мистецтві світового моделювання.

Цінним у творчому доробку вишивальниці є те, що з березня 1978 р. до початку 1992 р. вона систематично подавала детально розроблені на правдивій науковій основі візерунки до журналу “Наше життя”. Це своєрідний вихід української народної вишивки на світову арену — пропаганди, популяризації. Люди різних національностей США мають змогу легко відшивати українські візерунки, застосовувати їх для декорування одягу, тканин інтер’єрного призначення. У розроблених узорах дається чітка наукова атрибуція — звідки походить візерунок, час, техніка його виконання, орнамент, композиція, колорит і рекомендації стосовно розміщення на окремих частинах складних ансамблів одягу.

У 90-х роках XX ст. О. Загородня-Трачук особливу увагу приділяла опрацюванню архаїчних орнаментальних мотивів, уважно стежила за новими публікаціями про українську народну вишивку, творчістю провідних вишивальниць України, не допускала фальшу, неправдивості у технічно-орнаментальній методиці вишивок різних районів України.

“Вишивки — мої улюблені діти. Люблю, щоб мої діти були чистими, гарними”, — часто наголошувала вона.

Аналізуючи розроблені майстринею візерунки, можна стверджувати: вишивальниця бережно ставилась до традицій української народної вишивки і творила нові узори на багатющій спадщині. Частина своїх візерунків, розроблених на основі традиційної народної вишивки, вона передала Інституту народознавства НАН України у Львові.

У 1996 р., згідно з рекомендацією до друку вченою радою Інституту народознавства НАН України, побачило світ альбомне видання О. Загородньої-Трачук “Узори, повернуті в Україну” [18]. Ця праця, за словами авторки, була для неї “Божою милістю” і продовжила тяжко хворій вишивальниці життя на декілька років. Вона раділа книгою, щоденно працювала над вишивкою, підготувала узори для другого видання, присвяченого пам’яті Чорнобильського краю (понад 200 візерунків), що вийшло 2008 р.

18 грудня 1998 р. у Пармі (штат Огайо) відійшла у вічність О. Загородня-Трачук.

Творчий доробок майстрині, її невтомну працю високо оцінювали такі шанувальники вишивального мистецтва українського народу в США, як Лідія Бурачинська, Ірина Кашубинська, Уляна Старосольська та ін.

“Праця Ольги Загородньої-Трачук в Українському музеї в м. Нью-Йорку, таблиці взорів на сторінках журналу “Наше життя” та книга “Узори, повернуті в Україну” — це тривалий пам’ятник життя і творчості О. Загородньої-Трачук” [40, с. 23].

В американському середовищі невтомною творчою діяльністю відома родина *Лариси Зелік*, що проживає у Нью-Йорку з 1949 р. Вона репрезентувала Україну в США традиційним народним мистецтвом, зібравши унікальну збірку традиційного народного одягу, колекцію вишивок з різних районів України. Упродовж багатьох років пошукової праці родина Зеліків організовувала добре обладнані персональні виставки писанок, вишивок, кераміки, жіночих

прикрас, виготовлених з бісеру. Ці виставки, як постійно діючі, експонуються в різних містах США впродовж 20 років. І кожна з них відображає нові успіхи в творчих пошуках мистецько-виражальних засобів показу багатства традиційної народної орнаментальної культури.

Л. Зелик вивчала історію таких видів народного мистецтва, як вишивка, народний одяг, жіночі прикраси з бісеру. Багато працювала над практичним засвоєнням розмаїтих технік виконання. Особливу увагу приділила вивченню технічної та орнаментальної специфіки, кольорової гами вишивання низинкою, заволокою, вирізуванням, виколуванням та ін. У дитинстві навчилася вишивати хрестиком, позад і поперед голки, гладдю, заволокуванням. Живучи в еміграційних умовах, зустрічалася з вишивальницями і знавцями локальних відмінностей вишивок окремих районів, сіл. Намагалася придбати хоча б невеликі фрагменти вишивок, щоб їх відтворити. Працювала у бібліотеках, музеях, збирала публікації, зафотографувала численні вишиті вироби у музеях, приватних колекціях, щоби вивчити відмінності вишивання. Л. Зелик відшила-відтворила найтипівші зразки вишивок із Полтавщини, Київщини, Поділля. На основі опрацьованих матеріалів про своєрідність вишиваних стібків окремих районів, кольорової гами, орнаменту, композиції почала створювати нові візерунки, децю полегшені, зі залишеним тлом тканин, що посилює вирізнення складних орнаментальних форм.

Завжди до деталей обдумувала композиційне розміщення вишивок на рушниках, скатертинах, серветках, наволочках на подушки, на жіночих блузах, сукнях, чоловічих сорочках тощо. Новостворені вироби проходили своєрідні обговорення-експертизу на засіданні домашньої комісії, члени якої — вся родина Л. Зелик: мама, відома в США вишивальниця; чоловік Любомир, інженер за фахом, знавець, шанувальник народного мистецтва, фотограф високого професійного рівня; дочка Софійка, прославлена писанкарка, творчість якої люблять і наслідують люди різних національностей, що живуть у США; Марта, журналістка за фахом, автор низки статей про українське народне мистецтво [21, с. 46]. Василь Скуратівський, побувавши в будинку родини Зеликів у Нью-Йорку, зазначав: “Їхня оселя нагадувала справжній музей: стіни прикрашали барвисті рушники й серветки, вичурні вироби із бісеру та мальована кераміка, а понад усе — куди не кинь оком — побачиш любовно оздоблені композиції з писанками. Кожна сюжетна композиція репрезентувала всі мистецькі регіони праматірної України. Дім Зеликів — це своєрідна мистецька школа, лабораторія. У ній постійно вивчаються давні архаїчні пласти народного мистецтва, виготовляються численні вишиті вироби, розписуються писанки, оформляються персональні пересувні виставки робіт Лариси та Софії Зелик для експонування в музеях, університетах, мистецьких осередках США. В обладнанні виставок, виготовленні якісних світлин виявляє обдарованість Любомир Зелик [21, с. 3].

Л. Зелик успішно працює над вишиванням нових візерунків, виготовляє різні за технікою плетіння жіночі прикраси з бісеру, знає досконалі рецепти випікання пасок, весільних короваїв, калачів.

Український музей в Нью-Йорку щорічно організує виставки робіт Л. Зелик. На особливу увагу заслуговує набутий досвід праці з організації курсів навчання вишивання, виготовлення герданів, випікання обрядового печива. На ці курси приходять діти та дорослі — японці, в'єтнамці, німці, тобто представники різних етнічних груп. Спостереження за методичними принципами навчання Л. Зелик викликає захоплення. Її короткі обґрунтовані лекції, лагідна посмішка, терпіння, вміння зацікавити присутніх шити-вишивати, вичити українську вишивку приваблюють до себе. Японські діти, наприклад, чисто вимовляють українське слово “вишивка” і самі вишивають рекомендовані візерунки. Такі практичні заняття в музеї відбуваються за логічно розробленими програмами як свята шани українській вишивці. Щорічно напередодні Великодніх свят працюють курси з народного традиційного обрядового печива. Під час заняття курсанти на основі рекомендованих рецептів-консультацій випікають і паски, і короваї, відповідно прикрашаючи їх голубами, виліпленими з тіста, гілками калини та вишитими рушниками.

Виставки творчих робіт Л. Зелик часто експонуються в Українському інституті Америки, Музеї Метрополітену, багатьох крамницях і салонах. Виставка Л. Зелик експонувалась у Міжнародному комітеті Національної ради жінок США, Вермондському центрі народного побуту, Вермондському центрі дитячого мистецтва та ін. Щорічно експонуються її роботи у музично-художньому центрі м. Гантера, на численних виставках, ярмарках. Вона бере активну участь у проведенні мистецьких свят, фестивалів. Про активну творчу діяльність Л. Зелик часто даються відомості у найпопулярніших засобах масової інформації США.

Є твори, які особливо дорогі для майстрині, зокрема вишиті рушники, присвячені 1000-літтю християнства. Для них вона розробила стрічкову систему орнаментальних смуг, горизонтально розміщених на вузьких краях. Л. Зелик уважно підбирає розмаїті відтінки вишивальних ниток усіх кольорів спектральної гами-системи. Тло тканин для вишивання уподібнений до тканин уручну лляних полотен. В орнаменті вишитих рушників велично виділений основний мотив — хрест як символ християнської віри. Л. Зелик часто звертається до вишивання давніх мотивів, пояснюючи, що “з приходом християнства в Україну, нова віра вбирає в себе багато давніх дайбожських традицій, а зори на писанках (у давнину — магичні символи) перетворюються в символи християнства” [21, с. 46]. Писанки, вишивки, бісерні прикраси, виготовлені нею, оригінальні, високомистецькі твори. Вони мають таємничий перегук зі словами вірша Віри Ворскло, вміщеному в книзі про Софію Зелик:

*Ой писали писанку,
Мов мережку, вишивку —
До богів розмову
Сяйну, кольорову [21, с. 51].*

Високомистецькі, неповторні авторські вишивки Л. Зелик, її чудові писанки розповідають світові про мистецький хист українського народу.

Вагомий внесок у справу розвитку вишивального мистецтва українського народу зробила відома в українській діаспорі вишивальниця *Галина Кравчук-Кандюк*. Вона народилася 1924 р., а в чотири роки залишилася сиротою.

“З малих років дивувалася красою вишитих узорів, — згадує вона. — Продумувала сама вишивати все, що бачила, бо й не було кому мене вчити. Вишивкою дорожу все життя. А довелося мені рідну хату покинути в 1944 р.”

Жила в Німеччині. 1949 р. переїхала до США — у м. Нью-Йорк.

Живучи в еміграції, Г. Кравчук-Кандюк відчула глибинну душевну потребу — невтомно вишивати так, щоб “люди задивлялися”. Почала розшукувати у музеях, приватних колекціях зразки вишивок з різних областей України. Досконало вивчала численні техніки вишивання, їх відмінності залежно від матеріалів, характеру зображення орнаментальних мотивів. Їй вдалося зібрати колекцію вишивок з різних районів України. На основі довголітньої праці у музеях, бібліотеках, архівах Г. Кравчук-Кандюк зуміла організувати оригінальну тематичну виставку — “Українська народна вишивка”. Ця виставка з науковою атрибуцією творів, показом традиційних моделей одягу експонувалась у багатьох музеях США, бібліотеках, коледжах, інших американських інституціях.

Розуміючи тенденції сучасного стану світового мистецтва моделювання одягу, його розвиток на майбуття, Г. Кравчук-Кандюк вирішила komponувати нові ансамблі модерного одягу з мотивами української народної вишивки. Це було нелегке завдання. Однак копітка пошукова праця дала бажані наслідки. Складні ансамблі одягу з вишитими блузами, суконками, безрукавками отримали визнання і високу оцінку шанувальників мистецтва моделювання одягу — жіночого, чоловічого, дитячого. Створені Г. Кравчук-Кандюк нові ансамблі одягу виділяються продуманою системою їх декорування вишивальними мотивами, які звучать як переконливі символи традиційного вишивального мистецтва українського народу.

Оригінальними живописними, графічними творами відома світові творча діяльність *Ірини Банах-Твердохліб*. Загальноновизнані як високомистецькі її авторські вишивки, керамічні, емалеві вироби, вибійки, писанки. Вона досягла значних успіхів у сфері мистецької фотографії, написала працю “Історія вибійки” і низку статей про народне мистецтво. Це про неї образно написав професор Богдан Стебельський: “Ірина Твердохліб... постійно шукає форм власного вияву і ніколи не вдовольняється одною технікою мистецької мови. І це закономірно з природою багатой духовно людини” [42, с. 15]. Професор Михайло Лоза, аналізуючи персональну виставку І. Банах-Твердохліб, влаштовану влітку 1976 р. у м. Рочестер, висловив думку: “Прийшлося ствердити, що Господь наділив І. Банах-Твердохліб цінними талантами, яких вона не закопала, а навпаки — вміло ними орудувала і багатогранно їх помножила... Талант І. Банах-Твердохліб проявився в різних видах мистецтва. Головніші з них: картини (а між ними немало символічних), батик, емалії, ліноприти, мальованки (друкованки), кераміка. Деякі види творчості І. Твердохліб — рідкісні, а то й питомі тільки їй самій, і вони, саме ці рідкісні твори,

будуть рішати в головній мірі про тривку позицію І. Банах-Твердохліб в історії українського мистецтва” [28, с. 21]. Ця чітка позиція Ірини Твердохліб в історії українського мистецтва обґрунтована її відданістю постійному вивченню джерел традиційного народного мистецтва України.

Народилась І. Банах-Твердохліб 27 березня 1918 р. у м. Винники на Львівщині. Закінчила народну школу. З дитинства любила малювати, мама навчила розписувати писанки. У 1939 р. вступила до Державного інституту пластичного мистецтва у Львові. Закінчила текстильний факультет. Працювала вчителем малювання і товарознавства у середній фаховій жіночій школі Львова. Часто замальовувала вишивки, килими, кераміку, народну ношу в Національному й етнографічному музеях. Як згадує І. Банах-Твердохліб, вона “докладно перестудіювала народне мистецтво... любила зустрічатись з Оленою Кульчицькою... Було дуже приємно з нею бути. При кожній зустрічі з нею можна було щось цікаве почути, навчитися” [1, с. 170].

Під час Другої світової війни, коли до Львова наближався фронт, Ірина з чоловіком Петром, який працював повітовим інженером-агрономом у м. Городку, виїхали спочатку до Відня, а потім — до Німеччини. Це були нелегкі роки життя. Перебуваючи у Відні, вона намагалась купувати фарби, папір і все приладдя для малювання з надією, що “колись-таки знайдеться час і настрій для творчості” [1, с. 172]. Коли закінчилась війна, художниця взялася за улюблену працю. В Німеччині ілюструвала дитячі книги, настінний календар, малювала святочні різдвяні й великодні листівки, оформила книжки “Оповідання й поезії” Івана Франка та календар “На чужині”, редактором якого був Василь Чапленко. Брала участь у виставках, які влаштовували українські митці. Жодна виставка не відбувалася без експонування її вишивок. До Америки переїхала у 1949 р. І. Банах-Твердохліб пише: “Прибувши в Америку, я побачила, як тут усі народи живуть вільним життям, плачуть свою мову, культуру, зберігають свої традиції” [1, с. 174]. І вона розпочала активно працювати над проектуванням візерунків для текстильних виробів.

Її увагу привертала орнаменти української народної вишивки. Вона збрала унікальні візерунки давніх гаптів, узори, опрацьовані В. Січинським, зразки вишивок із центральних і західних районів України та ін. Художниця працювала в двох напрямках: копіювала давні візерунки і створювала нові орнаментальні композиції, які б правдиво віддзеркалювали художні особливості вишивок Полтавщини, Київщини, Поділля, Полісся, Волині, Яворіщини та ін. І. Банах-Твердохліб зберегла сотні замальовок різних варіантів узорів для вишивання виробів інтер’єрного й одягового призначення. Дотримувалась масштабних співвідношень домінуючих і доповнюючих мотивів, характерних для окремих районів України, їх кольорового зображення. Мистецтво орнаментування текстильних виробів полонило її творчу уяву. Вона зацікавилась специфікою декорування тканин засобами друку, розпису. Вступила до Рочестерського технологічного інституту. Вивчала технологію шовкодруку і фотошовкодруку, відвідувала кожну лекцію професора Пітера Вогеляра з програм малярства і рисунку. Не пропустила можливості вивчати тут і керамічне

мистецтво. Купила гончарний круг, піч для випалювання. Використовуючи багатство кольорової гами народних мотивів, створила оригінальні композиції, декоруючи ними вази, тарілки, горшки.

Згрупувавши авторські твори — вишивки, вибійки, картини, виконані технікою батік, живописні графічні роботи, кераміку, емалі, писанки — І. Банах-Твердохліб розпочала організовувати персональні виставки у багатьох містах США та Канади. Під час експонування проводила практичні роботи-навчання. Читала лекції про мистецтво вибіжок, демонструвала моделі одягу, декоровані розписом, вишивкою, вибією, розписні тканини. На кожній виставці центральне місце виділяла розділу, що символізував Україну: ікона Божої Матері з вишиваним рушничком, вишивані серветки, писанки, вибійка, керамічні вироби та мапа рідної України. Ознайомлюючи американських глядачів виставки зі своїми творами, акцентувала на питаннях історії українського народу, трагедіях голодомору і Чорнобильської катастрофи.

У творчому доробку І. Банах-Твердохліб виділяються розроблені нею оригінальні композиції вишивок, створених на основі традицій вишивального мистецтва українського народу. Дослідник творчості І. Банах-Твердохліб професор Богдан Стебельський наголошував, що постійні пошуки себевиаву “кидали Ірину Твердохліб до джерел народного мистецтва. А народне мистецтво має свої уставлені тисячоліттями закони не лише естетики, а й форм примінення до потреб і одягу, і житла та кераміки і всього матеріального, задиханого любов’ю духовного життя народу. Станкове мистецтво і прикладне мистецтво мають свої кордони, свої межі. ...Їх переступати можуть лише митці, що знають, як можна користуватись народним мистецтвом у прикладному, а зокрема, у його багатстві орнаменту. Кожен орнамент має свої примінення і власний символ...” [42, с. 14—15]. Орнамент-символ образно звучить у творчих текстильних, вишитих роботах І. Банах-Твердохліб. Усе, що зроблено художницею — це вагомий внесок до мистецької скарбниці українського народу.

На високому фаховому рівні, з глибоким знанням музейно-бібліотечної справи, згідно з опрацьованим науково-перспективним планом, невтомно працює в осередкові Української культури в м. Стемфорді куратор-директор музею і бібліотекар архівної бібліотеки в семінарії св. Василя Любова Абрамюк-Волинець. Велика її заслуга у справі збереження, розвитку, популяризації української народної вишивки. Вона ж завідує відділом етнографії в Українському музеї Нью-Йорка.

Народилася *Любов Волинець* 26 листопада 1938 р. у м. Делятині. Пам’ятає страхіття війни. У 1944 р. разом з родиною виїхала в Європу. Із словом-поняттям “вишивка” у неї з раннього дитинства пов’язані духовно-психологічні переживання. У роки війни сім’я переїжджала з країни в країну і зупинились на якийсь час у Німеччині. Жили в таборі. Батьки старались вчити дітей читати, писати, організували школу, де працювали українські вчителі. Обов’язковим було навчання вишиванню. Видавали для відшиття узори з лекції К. Рогозинського, Г. Мошинської. “Я мала щастя, — розповідала Лю-

бов Волинець. — Моя вчителька Анастасія Смеричинська на уроки вишивання приносила дуже багато зразків низинкової вишивки. Дівчатка і хлопчики мусіли навчитись вишивати занизуванням, заволокуванням, перетиканням. Ми любили уроки вишивання. Від тих років і до сьогодні для мене найлюбиміше заняття — вишивання низинкою і мережити. В 1949 р. збирались виїжджати в Америку. Всі готували вишитий одяг. Я не мала вишитої сорочки і заплакала. Мама вирізала ромбики з кольорової тканини і нашила мені на сорочечку. Приїхали в Америку. Всі пішли фотографуватись до статуї Свободи. Я знову попросила маму одягти мене в цю сорочку. Пам’ятаю, що всі приїжджі українці були у вишитому одязі. Зрозуміла з дитинства внутрішню потребу ствердитись, показати світові, що ми українці”. З юних років почала збирати візерунки вишивок, відшивати, перемальовувати (З розповіді Люби Волинець).

Л. Волинець закінчила факультет славістики Нью-Йоркського університету, здобула ступінь магістра з бібліотекарства у Колумбійському університеті. Працювала дев’ять років у слов’янському відділі Нью-Йоркської публічної бібліотеки, фонди якої — одні з найкращих у світі. У 70-х роках ХХ ст. особливу увагу приділила вивченню історії, культури, мистецтва українського народу, його місця у світовій цивілізації.

Працюючи куратором у двох музеях, де зберігаються унікальні збірки народної вишивки з усіх районів України, Л. Волинець займалася також науково-освітньою, пропагандистською діяльністю, опрацювала науково-методичну основу організації-обладнання тематичної пересувної виставки із музейних збірок української народної вишивки для експонування у музеях Вашингтона, Чикаго, Клівленда й ін. Крім виставок, екскурсій, лекцій понад десять років веде постійні курси вишивання в Українському музеї Нью-Йорку. Розробила програму — методичний посібник. Курси відвідують жінки різних національностей — японки, китайки, корейки та ін. Згідно з програмою, вивчають курсанти розмаїті техніки, вишивають традиційні народні узори: низинку, виколювання, вирізування, мережання, кучеряві шви. Щорічно влітку Л. Волинець організовує тематичні виставки і веде курси вишивання у гірському селищі Гантер. У 90-х роках ХХ ст. успіхом користувалися такі виставки, як “Українські жіночі сорочки”, “Українські рушники”, “Головні убори і прикраси”. Це своєрідні фестивалі-свята, куди з’їжджається звідусіль українська громада. Влаштовуються театральні вистави, концерти, проводяться конкурси на кращі авторські вишивки тощо. У цій роботі беруть участь американці.

На курси, лекції Л. Волинець завжди приносить свої нові розроблені узори вишивок на основі зібраних зразків із різних сіл України. Вона вишила понад тисячу окремих візерунків на більших і менших розмірах тканини, зарублених всілякими видами мережання, рубцювання. Кожен зразок — завершений, цілісний оригінальний твір. Гідна подиву працьовитість Л. Волинець. Майстрині, які знають її вишивки, кажуть, що з нею неможливо зрівнятися. Вона так швидко вишиває узори, що, здається, голка з ниткою миготить в її

руках. Над складними, великими за розмірами вишивками вишивальниці працюють по п'ять або й більше місяців, а Л. Волинець відомий полуботківський візерунок вишила синові на сорочці за три ночі. Цінителі, знавці української вишивки з подивом і захопленням розповідають про творчість Л. Волинець, талант від Бога. Оглядаючи її персональні виставки, високо оцінюють кожен твір як нову інтерпретацію традиційних типових вишивок з усієї території України. Як важлива мистецька подія прозвучала організована в Нью-Йорку виставка: “Від насіння до нитки, Від нитки до полотна, Від полотна до сорочки...”.

Вишивання сорочок — окрема сторінка творчої діяльності Л. Волинець. Їм вона присвячує статті, організовує окремі виставки, публікує каталоги... “Щоби не робила — завжди вишиваю сорочки. Без вишитої сорочки і свято неначе на свято... Вишивка на сорочці, її уклад та розміщення мали колись магичне значення. В орнаментальних мотивах знаходимо правдиві архаїчні символи, які народ уживав у своїй орнаментиці для самозбереження всього доброго та відштовхування всього злого”. Л. Волинець створила чудову колекцію українських вишиваних сорочок, окремих зразків, які рекомендовані для відповідного крою сорочок. Велика збірка узорів розроблена, вишита Л. Волинець на основі традиційного мистецтва з Полтавщини, Київщини. Високий мистецький рівень вишивок білими нитками на білому тлі, вирізуванням, виколуванням і мереженням з дрібним вкрапленням ниток червоного кольору — це вже Чернігівщина: “Люблю Чернігівщину за те, що вишивальниці цього краю створили шедеври вишивального мистецтва” [9, с. 9].

Майстриня з самопосвятою працювала над збереженням гуцульського народного мистецтва у його традиційних формах. Відроджувала традиційне гуцульське колядування, танці, троїсту музику, звертаючи особливу увагу на одяг, поширення низинкових візерунків. У 1968 р. Л. Волинець розробила сценарій “Гуцульське весілля”, за яким було знято телефільм. Писала статті, виступала з лекціями. До неї завжди приходили й приходять за консультаціями, порадами в справі проведення фестивалів, організацій театральних вистав.

Аналізуючи українське народне декоративне мистецтво, наголосимо, що особливого поширення як улюблений символічно-декоративний засіб прикрашення житлових громадських приміщень зазнала вишивка інтер'єрного призначення. Вона стала основним компонентом ансамблевих композицій житлових інтер'єрів. Вишиті рушники, композиції окремих узорів, оправлені в рамки і вивішені на стінках як живописно-графічні твори; скатертини, серветки — на столах, наволочки — на малих подушечках, розкиданих на диванах, кріслах так, аби мати добру оглядовість, символічно-декоративну завантаженість, образність.

З великим творчим досвідом у цьому напрямі працює понад 30 років відома вишивальниця *Ірина Григорович*. Вона родом з м. Золочева. Любов до вишивання прищепила мама. Пам'ятає з дитинства, що милувалась вишивками, котрі приносили жінки на пожертву до церкви. Її батько — із священничого роду, часто консультував, як вишивати фелони, воздухи, покрівці.

У роки війни Ірина з родиною виїхали до Німеччини. В табірних умовах життя, як і інші українські жінки, вишивала скатертини, блузи, вивчала різні техніки вишивання.

У США, працюючи хіміком, вільний час присвячувала вишивці, відшукувала в людей оригінальні українські узори і вишивала їх “дослівно”, відтворюючи технічні, орнаментально-композиційні будови. Поступово скомпонувала збірку зразків вишивок, переважно із західних областей України.

На початку 50-х років ХХ ст. І. Григорович почала створювати нові композиції візерунків на основі найхарактерніших зразків вишивок із окремих вишивальних осередків України. Постійно працює над удосконаленням різних технік вишивання. У її вишивках кожен найдрібніший стібко вишивальної нитки повинен лягати на тканину в чітко задуманому напрямку. Навіть хрестики завжди вишиває так, щоб поверхневі стібки були в одному спрямуванні.

Високої майстерності досягла скрупульозною працею, оволодівши секретами технічного виконання розмаїтих геометричних і рослинних узорів. Її роботи вирізняються особливою тонкістю й частотою технічного вишивання.

Кожна вишивка для І. Григорович дорога. В неї вклала свої помисли-ідеї, аби вона була неповторно-новою, однак українською за походженням, “з правдивою метрикою”, щоб кожен зразу впізнавав: ось це, наприклад, вишивка бойківська, а інша — поліська. Домогтись такого результату було нелегко. Так, вишивальниця розповідала, як вона детально вивчала яворівську вишивку. Порівнювала, зіставляла десятки так званих вишитих бавничкових стрічок, аби створити нові, але яворівські композиції — “бавничкові”. Зрозуміла в них значення дрібних, але головних мотивів — ромбів, розеток, зубців. Акцентувала на логіці їх ритмічних повторень, масштабному співвідношенні, відчула важливу роль домінуючого вишневого кольору з вкрапленням оранжєвих, жовтих і зрідка — чорних обрамляючих стібків. На основі вивчення-відчуття художніх особливостей власне яворівських, “бавничкових” вишивок, створила нові оригінальні композиції для вишивання наволочок, серветок. Її яворівські вишивки — твори модерного живописного плану, вишиті наприкінці ХХ ст., звучать як правдиво-добрий відгомін традиційної яворівської вишивки.

Багато уваги зосереджує І. Григорович вивченню локальних відмінностей волинсько-поліських вишивок. У її роботах — складні ромбово-розеткові композиції, вишиті настилом, занизуванням вишневими нитками у декількох відтінках і білими, рельєфно виділені, контурно обрамлені. В узорах вишивальниця залишає багато вільного незащитого фону, що сприяє виділенню орнаментальних мотивів, світло-тінявому звучанні кольорової гами.

Заслужують на високу оцінку її квітково-рослинні композиції, створені на основі традиційної бойківської вишивки. Вони цікаві за манерою подання геометризованих квіткових галузок, квітів у стрічкових композиціях.

У хатньому інтер'єрі авторські вишивки Ірини Григорович розміщені так, що розглядаються як оригінальна виставка нових композицій вишивок, створених на основі найтипівіших зразків із Поділля, Волині, Бойківщини, Космача, Яворівщини та ін.

Про свою творчість майстриня розповідає мало, виховує у дітей, внуків любов до українського мистецтва, навчає їх шанувати народні традиції, мистецьку культуру.

У справі збереження і розвитку традицій української народної вишивки в Європі, Америці в середині ХХ ст. важлива роль належить науково-освітній, творчій діяльності *Лідії Косової*, з родини митрополита Косова із Херсонщини. Вона 1912 р. вийшла заміж за професора Валеріяна Горбачевського. Їх життєвий вибір — “праця за суверенітет українського народу, прямування його до вічних ідеалів — правди, добра і краси” [44]. У 1917—1920 рр. родина Горбачевських переїхала до Закарпаття.

У 30-х роках ХХ ст. у м. Мукачеві не відбувалося жодного громадського свята, де не брала б активну участь Л. Горбачевська. Особливу увагу приділяла роботі “Просвіти”. Часто організовувала виставки вишивок, навчала українських дітей. Її педагогічно-освітню діяльність підтримував професор Валеріян Горбачевський. Допомогавав підготувати Крайовий з’їзд жіноцтва в Ужгороді (1934 р.). Працюючи над виданням підручників “Загальний курс бухгалтерії”, “Торговельна бухгалтерія”, “Банкова бухгалтерія” професор знаходив час для порад, консультацій дружині в її багатогранній освітній роботі. Вона скрупульозно вивчає українське мистецьке шитво, історичні етапи його еволюції, локальні відмінності. У вишивці вбачала віддзеркалення духу епохи, любов до краси, глибинний зміст функціональної ролі вишитих виробів, пов’язаних із рослинними, святковими, релігійними звичаями, обрядами.

Щоб глибше збагнути суть вишивання як незвичайного мистецького явища. Л. Горбачевська почала збирати і копіювати найтиповіші зразки вишивок з усіх областей України, звертаючи увагу на давні візерунки. Їй вдалося знайти старовинну вишивку ще з ХІІІ ст., яку відреставрувала (невідомо лише подальша доля цієї пам’ятки). Зібравши колекцію, вона детально відтворювала техніки вишивання. Наприкінці 30-х років ХХ ст. Л. Горбачевська розпочала компонування на основі давніх — нові, свої композиції. З-під її рук виходили чимраз складніші й досконаліші твори. Вона придумувала цікаві методи поєднання кількох технік вишивання, мережання; спочатку зберігала оригінальну колористичну гаму окремих орнаментальних мотивів, згодом змінювала колорит, підпорядковуючи його центральній частині композиції.

Так, часто біла полтавська вишивка виколуванням, вирізуванням перетліювалась в її працях на грайливу золотисту гаму, біло-сірі стібки виблискували сріблястими переливами на домінуючому золотистому тлі. Інша ознака її вишивок — досконалість техніки виконання. Їй добре знані найскладніші техніки мережання. Л. Горбачевська розробила нові стебеневи поєднання різного напрямку їх стелення на тканинах. Вони надзвичайно дрібні, ледь розглядаються оком. Цікаво, що вишивальниця користується різними вишивальними матеріалами: вовною бавовною, шовком на одній і тій самій серветці, все підпорядковуючи композиційному задумові. Кожен матеріал — лише засоби для досягнення задуманого. Стосовно орнаментальних мотивів, то найчастіше використані хвилясті форми квітів, розеток, віночкових кругів тощо.

Л. Горбачевська вишивала рушнички, декоративні доріжки прямокутної, круглої форми, пошивки на подушки. Вирізняються її мініатюрні серветки-вишивки. Майстриня оздоблювала їх декоративними шнурами, бахромою зі штучних волокон, мережаними стрічками тощо. Власне у такій манері ніхто з вишивальниць в еміграції не працював. Роботи Л. Горбачевської дуже часто експонувались на виставках у Німеччині, викликаючи захоплення шанувальників вишивального мистецтва. В Америці її твори успішно експонувались на Міжнародній виставці народного мистецтва.

Високо оцінював творчу діяльність Л. Горбачевської професор Дем’ян Горняткевич. Він, зокрема, наголошував, що її небуденні твори “як вицвіт розвитку українського шитва повинні бути опубліковані в спеціальному альбомі. Це була б найкраща форма утривавлення цих шедеврів” [3]. (Михайло Пезанський зробив прозирки з праць Л. Горбачевської для об’єднання Українських православних сестрицтв).

Сміливо, цікаво працює у справі розвитку художніх традицій текстильного мистецтва *Віра Наконечна*. Її творча доля сповнена сумлінної копіткої праці, навчання, постійних пошуків. Нелегкою, однак впевненою ходю протоптувала стежину, щоби вийти на широку ниву вивчення таїн народного мистецтва українського народу, популяризації його мистецької цінності. Ця стежина починається від материнсько-батьківської науки — свято берегти пам’ять про Україну, шанувати її народ, здобутки в традиційній матеріально-духовній, мистецькій культурі.

Народилась Віра Михайлівна Наконечна (по татові Яремчук) 1947 р. у м. Ганновер (Німеччина). Мама, родом із с. Кривотули Івано-Франківської області, у 18-річному віці була вивезена німцями під час війни на примусові роботи в Німеччину. Батько родом із Любіня Великого, під час війни перебував у тюрмах Німеччини. У 1949 р. родина Яремчуків з Німеччини переїхала до Бразилії, а 1962 р. — до США (м. Філадельфія).

У школах Бразилії були уроки ручної роботи. Дівчатка тут навчалися шиттю, вишивці, а хлопчики — різьбленню. Віра з восьми років уміла вишивати хрестиком, гладдю, стебнівкою. Продовжувала вивчати вишивку українського народу самотужки, а приїхавши до Філадельфії, навчалась у школі, організованій при кафедрі Пречистої Діви Марії, товаристві Студійного осередку української культури. Там навчали дітей англійською й українською мовами. З теплотою, вдячністю згадує вчителів, Наталію Дорошенко, Стефанію Шумську, Мирославу Стахів, Наталію Даниленко, котра посприяла її навчанню на п’ятирічному мистецькому курсі, організованому Союзом українок Америки (Програма вивчення історії українського мистецтва, практичного ручного виготовлення тканин, вишивок, герданів, виробів зі шкіри). За сумлінне навчання Віра тричі отримувала нагороди-стипендії.

У нелегкій пошуковій роботі В. Наконечна завжди мала підтримку, допомогу вишивальниць сестер-василіянок. Жіночий монастир у Філадельфії славиться тим, що саме тут сестри вишивають священничі облачення, хоругви,

плащаниці. Монахині-вишивальниці мають досвід у системі терпеливого навчання практично вишивати вироби різними техніками залежно від їх функціонального призначення. В. Наконечна високо оцінює організаторсько-освітню роботу, яку проводить Генеральна мати сестер-василіянок у всьому світі, — сестра Дія. Вона живе у Римі, часто приїжджає до Філадельфії, де багато років працювала директором школи. Особливо важливі для В. Наконечної були уроки, курси викладання, що проводила Т. Дяків, і поради Л. Бурачинської, яка збрала колекцію вишивок. Віра Наконечна часто зустрічалась з Л. Бурачинською, замальовувала, вивчала кращі зразки вишивок, намагалась якомога більше вивчити досвід майстрів у справі створення сучасних ансамблів одягу на джерельних основах традицій народного моделювання.

В. Наконечна багато працювала над вивченням локальних відмінностей вишивок Гуцульщини. Якось показала вишитий низинкою кольоровими нитками узір, що позичила в Євдокії Сороханюк, відомому в США знавцеві народного мистецтва Гуцульщини. Вона уважно подивилась і зауважила: підбірано не такий відтінок ниток, які були у зображеній вишивці з с. Жаб'є. “В усьому має бути правда і тільки правда”. Ці слова, стільки разів почуті від учителів-наставників, для В. Наконечної мають особливий глибинно-філософський зміст.

“Мушу знати канонічні закономірності народного орнаменту, композицій, колориту. Мушу створювати нове, але щоб в усьому була правда — збережені мистецькі традиції”, — таке її кредо. І на це “мушу-вивчення” вона посвятила десятки років.

Аналізуючи творчі роботи з колекції В. Наконечної у музеях, можна стверджувати, що вона зуміла наполегливою працею правдиво передати художню образність вишивок із різних областей України. Вишиті нею жіночі, чоловічі сорочки, рушники, серветки виразно засвідчують два основних напрями творчої праці: дослівне відшивання найскладніших, найтипівіших давніх збережених зразків вишивок окремих районів України і створення нових авторських композицій.

В. Наконечна досконало володіє розмаїтими техніками вишивання, до тонкощів відчуває специфіку вишивальних матеріалів, найхарактерніші орнаментально-колористичні відмінності вишивок окремих етнографічних районів, сіл України. Наприклад, вивчаючи вишивку Полтавщини, особливу увагу приділила з'ясуванню відмінностей такої поширеної в Україні техніки вишивання, як насталування. Полтавські вишивальниці досягли вершин її філігранного технічного виконання. Її народна назва — лиштвa.

Це один із підтипів двосторонньої гладі. Лиштвa відмінна від скісного насталування, адже при її виконанні двобічно настелюються вишивальні стібки по прямій нитці піткання чи основи полотна. Ця техніка належить до відомого в Україні вишивання білими нитками на білому полотні. В. Наконечна вишила лиштвою оригінальні композиції білими і сіруватими нитками, як було колись на Полтавщині (до кінця XIX ст.) — вишивання на домотканому полотні вибіленими і невибіленими, напряденими вручну лляними нитками.

Часто вишиває серветки брунатними або блакитними нитками, що стало характерним у вишивці Полтавщини початку XX ст. Дотримувалась закономірності, що лиштвою на Полтавщині переважно вишивали складні візерунки у поєднанні з вирізуванням, виколюванням.

В. Наконечна вміє дібрати тканини, які нагадують за своєю структурою і кольором вручну ткане тонке полтавське полотно. Знає конструктивні принципи формотворення, крою сорочок уставкових по основі, уставкових по пітканні, безуставкових. Складає візерунки для поликів, підполиччя, всієї площини рукавів до манжет-обшивок, подолів і обшивок на шийних вирізах. Творчий успіх вишивальниці — це вміння виділити масштабне співвідношення домінуючих мотивів — розеток, ромбів, хрещатих хрестів, винограду, деревець і їм підпорядкованих зубців, кривульок тощо.

У творчому доробку В. Наконечної на особливу увагу заслуговують численні полтавські узори, вишиті лиштвою, виколюванням з тканими мотивами, як соловейкові очка. Вона часто в складних узорах поєднує техніки вишивання — лиштву, виколювання, вирізування, протягування, ляхівку. Домагається ажурно-рельєфних акцентів, звучання полтавських узорів.

Вишиті В. Наконечною полтавські сорочки, рушники, серветки — високомистецькі твори, які розкривають вправність технічного виконання і досконалість орнаментально-композиційного їх вирішення.

Цікаві нові візерунки розробила В. Наконечна для вишивання рушників, подушок на основі вивчення художніх особливостей традицій вишивального мистецтва Полісся, Волині, Буковини. Вишиті нею вироби одягового й інтер'єрного призначення вирізняються досконалим знанням розмаїтих технік вишивання, таких як занизування, кучерявий шов, морщинка, ретязь, качалочка, набирування та ін. Стосовно вивчення різних варіантів низинкою, то В. Наконечна з особливою вдячністю і захопленням розповідає про вчительку-наставницю Євдокію Сороханюк.

“Родина Сороханюків, — зазначає Віра Наконечна — то особливі люди, патріоти-українці. Вони родом із с. Жаб'є Івано-Франківської області. В 40-х роках переїхали до США, поселились у Нью-Джерсі. Дмитро Сороханюк зробив ткацький верстат, Євдокія Сороханюк стала ткати, вишивати, виготовляти жіночі прикраси з бісеру і вчити всіх бажаючих. Дмитро зробив цимбали, організував навчання молоді й ансамбль танців “Черемош”. Для всіх учасників ансамблів (хлопців і дівчат) Євдокія і Дмитро виготовили ансамблі одягу з традиційними компонентами і доповнюючими прикрасами. Працьовиті, талановиті від природи люди зуміли зробити багато доброго, плідного в справі збереження і розвитку народного мистецтва України — пісні, танцю, вишивання, ткання, народного моделювання та ін. Для нас родина Сороханюків — мов банк даних про Україну” (З розмови з В. Наконечною).

Євдокія Сороханюк (дівоче Вірстюк) народилась 15 березня 1919 р. у с. Жаб'є, Дмитро Сороханюк — 29 березня 1915 р. в с. Жаб'є.

Хата Сороханюків — цінний музей. У ній зберігаються вироби зі шкіри (кептарі, тобівки), вишивки, ткані верети, намітки, килими, головні убори, жіночі прикраси та ін. Окрім цього, тут — своєрідна школа навчання.

В хаті — п'ять різних за конструкцією ткацьких верстатів. Зберігаються надзвичайно цінні в науково-мистецькому аспекті колекції вишивок, ансамблів одягу, писанки тощо. Особливу наукову цінність мають ансамблі жіночого, чоловічого, дитячого одягу з різних районів України. У такій “різнофункціональній майстерні” можна навчитись ткати, вишивати, шити, плести ґердани, виготовляти кептарі, розписувати писанки.

Віра Наконечна перейняла в Євдокії Сороханюк науку низинкового вишивання. Працюючи над виготовленням ансамблів народного одягу, глибше пізнавала художні засоби мистецтва народного моделювання: конструювання, пошиття, вишиття, аплікування, мереження тощо. Розпочала виготовляти традиційні компоненти гуцульського одягу — кептарі. В. Наконечна знову прийшла до Євдокії Сороханюк, аби вона відкрила свої секрети виготовлення кептарів, як важливих компонентів декоративних акцентів у ансамблях гуцульського одягу. Адже так, як Сороханюк, можливо, тільки дехто з майстрів України знає цю справу. В. Наконечна пересвідчилася у цьому, побувавши у Косові.

Порівнюючи знання Євдокії Сороханюк, її творчість з іншими відомими людьми, котрі працюють у галузі народного декоративного мистецтва, В. Наконечна зазначає: це — талант, даний Богом. Така думка підтверджується і тим, що родину Сороханюків за їх творчу діяльність нагородив уряд США. Це перша висока відзнака — визнання діяльності родини українців у збереженні традиційної мистецької культури.

В. Наконечна, подібно до своїх наставників, невтомно працювала, щоби відтворити вироби, зроблені в давнину — вишиті, виткані, виплетені. Тому майже щорічно з 1992 р., незважаючи на перешкоди, В. Наконечна приїжджає в Україну, знайомиться з майстрами, людьми, які мають збірки народного мистецтва, науковцями, художниками, професіоналами, що працюють у напрямі розвитку традиційного народного мистецтва, його ролі, місця в контексті сучасної світової культури.

Оволодівши системою знань у галузі художнього ткацтва західних областей України, В. Наконечна мала мету — навчитись ткати полтавські плахти. Вона отримала дозвіл працювати у майстерні кафедри художнього текстилю Львівської академії мистецтв (керівник її навчання, практичної роботи — доцент кафедри художнього текстилю Зеновія Шульга). В. Наконечна виткала фрагменти плахтових тканин на основі орнаментальної мови, колориту Полтавщини та Київщини, впродовж 15 днів зранку до вечора ткала, старалась рівномірно навчитись ткацьким човником і руками перебирати нитки основи, щоб рельєфніше виділяти в кліточках такі мотиви, як “зорі”, “рачки”, “гречичку” та ін.

“Іду в США і везу із собою систему знань, що отримала в Україні. Буду ґрунтовніше розповідати світові про високу культуру рідного народу. Я громадянка США, але я не є американкою. Я — українка”.

У червні 1999 р. В. Наконечна знову приїхала в Україну, щоби детальніше вивчити техніку ліжникового ткання, вивчала збережені ліжники, давні й сучасні, у музеях Львова, Коломиї, Косова, Івано-Франківська. Зустрічалася з народними майстрами, взяла участь у роботі Всеукраїнської науково-прак-

тичної конференції “Мистецька і дизайнерська освіта в Україні та шляхи її інтеграції у європейський простір: досвід, проблеми, перспективи”. Виступила з доповіддю “Зацікавлення українським народним мистецтвом у США”, поділилась досвідом навчально-педагогічної роботи (Організатори — Міністерство освіти України, Прикарпатський університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківський міськвиконком, Коломийський індустріально-педагогічний технікум, Національний заповідник “Давній Галич”, центр “Генеза”).

В. Наконечна працює викладачем курсу української народної вишивки в Студійному осередку Української культури Філадельфії. Люди різних національностей цікавляться українським народним мистецтвом. Вчать вишивати, розписувати писанки, плести, слухають лекції з історії, культури українського народу. Робота продовжується. І в цьому українським митцям у діаспорі допомагає як розумний переконливий девіз-талісман — народне мистецтво українського народу, зокрема українська вишивка, її орнаментальне багатство. А орнамент — це літопис України, її історія, образна картина, яка розкриває безмежні таланти народу, його духовність.

Відомий дослідник історії культури України професор І. Огієнко писав: “У який бік життя не поглянемо, скрізь побачимо, як оригінально, своєрідно складав свою культуру народ український. Скрізь, в усьому поклав цей народ свою ознаку, ознаку багатой культури й яскравої талановитості... Віки ми йшли під важким тягарем неволі, часто стомлені падали на тернистім шляху, проте ніколи не спиналися в своїй культурній роботі, а все прямували вперед і вперед...”. Українці бережно вирощували на нелегкій культурній ниві величне Дерево життя, розгалужисте, з квітучими віттями, чарівними силами, що зігриває душі своїх творців, сягаючи всіх територій, де живуть українці” [34, с. 5].

Безперечно, що українська народна вишивка в історичному аспекті розвитку зазнавала періодів піднесення і спаду, зокрема у роки воєнних лихоліть, голодоморів, насильного виселення із рідних земель. Але вона жила, засвідчувала рівень життя нації, виступала як феномен її незнищенності. Давня українська традиція — вишивками прикрашати храми, церкви, хоругви, стяги, з якими йшли в бій з ворогами, оселі, де жили, одяг, який одягали на свята, весілля тощо. Вона наділена потаємними магічними силами-ознаками, й українці свято бережуть її.

Запитання для самоконтролю

1. Яке значення мають приватні збірки для збереження та популяризації українського народного декоративного мистецтва?
2. Розкажіть про дослідницько-наукову діяльність М. Стахів.
3. Що Ви знаєте про творчість І. Кашубинської?
4. Яка роль В. Росінської у розвитку традиційної народної вишивки?
5. Розкажіть про збірки М. Куценко, Л. Бурачинської, О. Загородньої-Ткачук, Л. Зелик та І. Банах-Твердохліб.
6. Що Ви знаєте про діяльність і творчість Л. Волинець, І. Григорович, В. Наконечної?

Список використаної літератури

1. *Автобіографія* Ірини Банах-Твердохліб // *Творчість Ірини Банах-Твердохліб*. — Торонто; Канада. — 1987.
2. *Архів* Музею церкви-пам'ятника св. Андрія Первозваного. — Фонд вишивки.
3. *Архів* Української вільної академії наук (Нью-Йорк). — оп. 3—2.
4. *Близнюк У.* Скарби... Український музей в Банд-Бруку // Юнак. — 1975. — № 2.
5. *85-ліття* Лідії Бурачинської — почесної голови СУА // *Наше життя*. — 1987. — грудень.
6. *Вселенський* Патріарх Варфоломій. Проповідь // *Успенська вежа*. — 1997. — № 12.
7. *Волинець Л.* Вишивані рушники // *Українські рушники*. — Нью-Йорк, 1981.
8. *Волинець Л.* Вступ // *Збереження спадщини. Село Угринів на Сокальщині. Український музей*. — Нью-Йорк, 1977.
9. *Волинець Л.* Народна сорочка // *Українське народне мистецтво*. — 1990.
10. *Волинець Л.* Незмінні Карпати. Живучі традиції гуцулів. — Нью-Йорк, 1995.
11. *Волинець Л.* Українські музеї в Америці: Виступ на семінарі. — Свідник, 1996.
12. *Волинець Л.* Українські музеї в Америці // *Презентація культур національних меншин у Словаччині*. — Свідник, 1996.
13. *Волинець Л.* Український музей у Нью-Йорку // *Свобода (Нью-Йорк)*. — 1992. — квітень.
14. *Волинець Л.* Українські рушники в народнім мистецтві та в обрядах // *Українські рушники*. — Нью-Йорк, 1981.
15. *Гончар О.* Час для єдності // *Український православний календар*. — Баунд-Брук, 1991.
16. *Данко О.* До власного дому // *Український музей*. — Нью-Йорк, 1995.
17. *Дражевська Л.* Пам'яті Ізидори Косач-Борисової // *Віра*. — 1980. — № 2.
18. *Загородня-Трачук О.* Узори, повернуті в Україну. — Л., 1996.
19. *Збереження спадщини. Село Угринів на Сокальщині // Український музей*. — Нью-Йорк, 1997.
20. *З нами Бог!* // *Українське православне слово*. — 1954. — № 7.
21. *Зелик Л.* Яйце // *Пише писанки бабуня, пише мама, пишу я*. — К., 1992.
22. *Каталог виставки*. — Нью-Йорк, 1995.
23. *Каталог. Українська православна церква в США*. — Баунд Брук, 2001.
24. *Кашубинська І.* Збереження спадщини села Угринів на Сокальщині // *Український музей*. — Нью-Йорк, 1997.
25. *Кравчук П.* Українці в Канаді. — К., 1981.

26. *Куценко М.* Українські вишивки. — Мельбурн, 1977.
27. *Лазерник С., Леценко Л., Макар Ю.* Зарубіжні українці. — К., 1991.
28. *Лоза М.* Шановній землячці в альбом // *Творчість Ірини Банах-Твердохліб*. — Торонто; Канада, 1987.
29. *Маркус Д.* Слово... // *Наше життя*. — 1987. — № 11.
30. *Медвідський В.* Писанка як традиційний вияв української культури в Канаді // *Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя*. — Л., 1991.
31. *Мощенко К.* Український будинок Григорія Галагана // *До нарисів народного мистецтва*. — Мюнхен, 1992.
32. *Музей українського мистецтва (Нью-Йорк). Фондові збірки*. — інв. № 72537, 725379, 77534, 80531, 805321.
33. *Музей церкви-пам'ятника св. Андрія Первозваного (Баунд-Брук)*. — інв. № XXVI-8.
34. *Огієнко І.* Українська культура. — Вінніпег, 1970.
35. *Остапчук О. В.* Згадки // *Українське православне слово (Баунд-Брук)*. — 1970. — березень.
36. *Програма збірок і діяльності Музею українського мистецтва і бібліотеки в Америці*. — Архів бібліотеки (м. Стенфорд).
37. *Скарб* понад скарби // *Українське православне слово*. — 1966. — № 1.
38. *Скрипник Т.* Музей пам'яті Патріарха Мстислава // *Віра*. — 2001. — № 3.
39. *Скуратівський В.* Берегиня з глибини століть // *Пише писанки бабуня, пише мама, пишу я*. — К., 1992.
40. *Старосольська У.* Сл. п. Ольга Загородня-Трачук // *Наше життя*. — 1999. — № 3. — березень.
41. *Стахів М.* З історії вишивки. Хустини і хустинки // *Український народний одяг*. — Торонто; Філадельфія, 1982.
42. *Стебельський В.* Ірина Банах-Твердохліб та її мистецька творчість / *Творчість Ірини Банах-Твердохліб*. — Торонто; Канада, 1987.
43. *Степовик Д.* Церква і культура в Україні та в українській діаспорі: історія і сучасність // *Україна в сучасному світі*. — К., 1990.
44. *Стерчан П.* Професор Валеріян Горбачевський // *Свобода*. — 1975. — 7 березня.
45. *Український голос (США)*. — 1970. — листопад.
46. *Український музей*. — Нью-Йорк, 1995.
47. *Цегельська І.* Класична колекція вишивок Марії Куценко // *Віра*. — 1994. — № 3.
48. *Черінь Г.* Собори душ своїх бережить // *Віра*. — 1922. — № 2.
49. *Шуст М.* Звіт директора // *Український музей*. — Нью-Йорк, 1995.

ПІСЛЯМОВА

Українське народне декоративне мистецтво — унікальне явище національної культури. Воно завжди правдиво показувало світові життя нації, її духовне багатство, рівень культури, творчі сили і здібності, енергію, виступало як феномен незнищенності. Вивчення народного декоративного мистецтва закономірно входить у коло проблем національної культури. У житті українського народу — праці, побуті, моралі, психології — народне декоративне мистецтво виступає як унікальне явище, що засвідчує невмирущі, життєствердні сили. Різні лихоліття, війни, розрухи, голодомор, колективізація, індустріалізація, політика “неперспективних сіл”, катастрофа на Чорнобильській АЕС згубно позначались на його долі. Конкретні історико-соціальні чинники зумовлювали періоди спадів і піднесення народної творчості. Однак ніколи не підтверджувалася думка стосовно відмирання народного мистецтва, загибелі традицій. Поки існує земля, а людина працює на ній, доти житиме народне мистецтво. Завжди взаємозумовлені поняття: Земля — Природа — Людина — Мистецтво.

Поглиблене вивчення українського народного декоративного мистецтва як складової частини національної культури — одне з важливих питань народознавчої науки останніх часів. У цьому аспекті цікаві думки дослідників про виділення народного декоративного мистецтва як явища матеріальної та духовної культури. Всі види декоративного мистецтва — вишиванки, тканини, килими, вироби з дерева, металу, глини тощо матеріально виражені й несуть інформацію про матеріал, формотворення, орнамент, композицію, колорит, які були і є в колективній пам’яті людей. Декоративне мистецтво охоплює і сферу знань, естетичні погляди, звичаєві, обрядові, етичні, моральні, релігійні аспекти та ін. Це одна з частин народної духовної культури.

Українське народне декоративне мистецтво розглядається як важлива художньо-декоративна цінність, що виконує численні функції: пізнавальну, естетичну, комунікаційну, виховну тощо. У цьому сенсі важливе усвідомлення народної естетики, яка має традиції й особливості. На жаль, ми багато чого не знаємо про народні художні вподобання, ідеали, поняття краси, моральної чистоти. Інколи важко зрозуміти стійкі системи багатокольорового розпису, абстрактність форм дитячих забавок тощо. Звідси — важливість поліфункціонального дослідження народного мистецтва, мислення людей, їхнього світосприйняття, фантазування, опоетизування і творення.

Народне декоративне мистецтво — це багатий, справедливий, гармонійний світ, що доніс до нас національні риси орнаментальної, графічної, живопис-

ної, пластичної, композиційної культури. У них відбиті віковічні надбання, художній геній української нації.

При аналізі кожного виду народного мистецтва, окремих ремесел, промислів ми намагаємося показати, що ніколи не переривалась традиційна художня пам’ять. У всьому відчутна глибина, вірність традиціям. Художній генокод органічно передавався у спадок, постійно збагачуючись новими елементами, тонкими нюансами композиційно-колеристичного вирішення в межах вироблених канонів у окремих осередках України. В усіх видах народного мистецтва найпоширеніші орнаментальні мотиви: ромби, зірки-сонця, “дерево життя”, богиня Берегиня. Це улюблені мотиви, живописно трактовані; часто навіть і в графічному зображенні передана лірична мелодійність. Особливо популярний мотив “дерева життя”, богині Берегині у рушниках Чернігівщини, Київщини, Полтавщини, Харківщини, Поділля. Щоправда, він мав різні народні назви: берізка, дуб, калина, куш та ін. Музейні пам’ятки дають змогу простежити, як композиційне розв’язання цього мотиву зазнавало поетапних змін стосовно додаткових елементів, колориту тощо. Але в основі залишилися традиційні принципи композиційної будови: з основи (Землі) виростає центральний стовбур як символ міцності й сили, а обабіч нього — додаткові галузки фантастичних квітів, птахів, часто півників тощо. Це дерево велике і міцне, і висота його сягає до неба... Віття його гарні, плід його великий, а в ньому — пожива для всіх. Під ним знаходили собі тінь польова звірина, а на його галуззях мешкали птахи небесні...

Проблема сучасного стану українського народного декоративного мистецтва охоплює два основних аспекти: стан і його доля в наш час та роль художньої традиції у професійній культурі. Сьогодні сфера активного життя окремих видів народного мистецтва все більше розширюється у зв’язку з процесами національного відродження і вимагає детального дослідження.

Тому ми не могли оминати народне декоративне мистецтво Українського Полісся в аспекті оцінки його як складової частини національної культури українського народу, як не могли не висвітлити окремі питання стосовно збереження, розвитку і популяризації українського народного мистецтва українською діаспорою.

Вивчення народного мистецтва, яке вирізняється високими естетичними перевагами, активно впливає на формування особистості майбутнього педагога, сприяє становленню його фахової майстерності, дає змогу випускникам художньо-графічних факультетів педінститутів України активно впливати на розвиток художньо-образного мислення учнів загальноосвітніх шкіл, залучати їх до активної творчої праці, активізувати єдиний процес естетичного і трудового виховання.

Працюючи над книгою, автори усвідомлювали, що не всі питання знайшли вичерпне висвітлення. Основна мета — вперше у такій структурі зібраного матеріалу — допомогти студентам у вивченні народно-декоративного мистецтва, глибинного, важливого явища народної матеріально-духовної художньої культури українського народу, вічно живої та життєствердної.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є.* Декоративно-прикладне мистецтво. — Л., 1993.
- Археологія та історія України.* — К., 1992.
- Археологія Української РСР: У 3 т.* — К., 1971. — Т. 1.
- Баран В. Д., Козак Д. Н., Терпиловський Р. В.* Походження слов'ян. — К., 1991.
- Бережняк В.* З лексики східнополіських гончарів // Полісся: мова, культура, історія. — К., 1996.
- Березанська С. С., Максимов Є. В.* Археологічні культури й питання етнічної історії // Київське Полісся. — К., 1989.
- Біляшівський Е.* Українські писанки. — К., 1968.
- Булгакова Л.* Традиційний жіночий одяг першої половини ХХ ст. // Полісся України: Матеріали іст.-етнограф. дослідження. — Л., 1999. — Вип. 2.
- Булгакова-Ситник Л.* Тенденції до змін у традиційному одязі Полісся у першій чверті ХХ ст. // Полісся України: Матеріали іст.-етнограф. дослідження. — Л., 2003. — Вип. 3.
- Відейко М.* Трипільська цивілізація. — К., 2003.
- Вінтоняк Д.* Ткацтво в домашніх умовах. — Л., 1997.
- Гатальська Н., Івашків Г.* Поетика волинського вбрання (науково-художня реконструкція). — Луцьк, 2005.
- Гвоздевич С.* Вироби з дерева у щоденному побуті поліщуків // Минуле і сучасне Волині й Полісся. — Луцьк, 2007.
- Гончаренко Т.* Царина родини Вересів // Народне мистецтво. — 2004. — № 1—2.
- Грушевський М.* Ілюстрована історія України. — К., 1990.
- Гургула Г.* Народне мистецтво західних областей України. — К., 1966.
- Данилюк А.* Внутрішній образ традиційно поліської хати // Минуле і сучасне Волині й Полісся: народне мистецтво і духовність. — Луцьк, 2005.
- Дацун Петро.* Плетіння // Довідник художніх народних промислів УРСР. — К., 1985.
- Декоративно-ужитковий словник: У 2 т. /* Наук. кер. Я. П. Запаско. — Л., 2000.
- Дмитренко А.* Полісся як історико-етнографічний регіон України: локалізація, межі районування // Минуле і сучасне Волині й Полісся: край на межі тисячоліть. — Луцьк, 2002.

- Запаско Я.* Українське народне килимарство. — К., 1973.
- Захарчук-Чугай Р.* Народне декоративне мистецтво // Полісся України: Матеріали іст.-етнограф. дослідження. — Л., 2003. — Вип. 3.
- Захарчук-Чугай Р. В.* Українська народна вишивка: західні області УРСР. — К., 1988.
- Ідзьо В.* Українська діаспора в Росії. Українсько-російські взаємовідносини: Історія, наука, релігія. — Л., 2002.
- Кара-Васильєва Т.* Обробка дерева та плетіння // Холмщина і Підляшся. — К., 1997.
- Київське Полісся* (етнолінгвістичне дослідження). — К., 1989.
- Кравчук М.* Шумлять жита... // Народне мистецтво. — 2005. — № 1—2.
- Кравчук П.* Українці в Канаді. — К., 1981.
- Кубицька Н.* Майстри гончарного ремесла с. Рокити Старовижівського р-ну // Минуле у сучасне Волині й Полісся: Народна культура — шлях до себе. — Луцьк, 2003.
- Кулинич-Стахурська О.* Мистецтво української вишивки. — Л., 2007.
- Кульська-Кравченко Н.* Техніка в'язання крючком. — К., 1997.
- Лазерник С., Миченко Л., Макар Ю.* Зарубіжні українці. — К., 1991.
- Лацук Ю.* Народне мистецтво Українського Полісся. — Л., 1992.
- Макарчук С. А.* Етнічна історія України. — К., 2008.
- Марія Приймаченко.* Альбом. — К., 1989.
- Матейко К. І.* Український народний одяг. — К., 1977.
- Медвідський Б.* Писанка як традиційний вияв української культури в Канаді // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя. — Л., 1991.
- Минуле і сучасне Волині й Полісся: "Роде наш красний...":* Зб. наук. праць. — Луцьк, 2007.
- Мистецтво Київської Русі.* — К., 1989.
- Модзир М. І.* Українська народна дерев'яна скульптура. — К., 1980.
- Найден О.* Панно — "вазон-сонячник життя Марії Приймаченко" // Народне мистецтво. — 2003. — № 1—2.
- Народні художні промисли УРСР: Довідник.* — К., 1986.
- Никорак О.* Українська народна тканина. — Л., 2004.
- Охріменко Г.* Символіка архаїчної кераміки Полісся: етніка, традиції, культура. — Луцьк, 1997.
- Павлюк С.* Етногенез українців: Спроба теоретичної конструкції. — Л., 2006.
- Печенюк Т.* Виставка мистецтва одного села. — К., 2003.
- Полісся України: Матеріали іст.-етнограф. дослідження.* — Л., 1996. — Вип. 1. Київське Полісся, 1994.
- Полісся України: Матеріали іст.-етнограф. дослідження.* — Л., 1999. — Вип. 2. Овруччина, 1995.
- Полісся України: Матеріали іст.-етнограф. дослідження.* — Л., 2003. — Вип. 3. У межиріччі Ужа і Тетерева.
- Поліссьзнавство.* Наукові фольклорно-етнологічні та мистецтвознавчі студії. — Рівне, 2006.

- Пожоджук Д.* Міжнародний фестиваль-етноevolюція “Великдень у Космачі” // Гуцульський край. — 2007. — № 55. — 30 грудня
- Ромащук Зінаїда.* Життя і творчість Йосипа Ромащука (1909—2001) // Минуле і сучасне Волині й Полісся: Народне мистецтво і духовність. — Луцьк, 2005.
- Свойнтяк І.* Гуцульські вишивки Карпат: Мистецтво орнаменту. — Івано-Франківськ, 2005.
- Сидорович С.* Художня тканина західних областей УРСР. — К., 1979.
- Словник українського сакрального мистецтва /* Наук. ред. М. Станкевич. — Л., 2006.
- Станкевич М. Є.* Морфологія — система видів // Автентичність мистецтва. — Л., 2004.
- Стельмашук Г.* Давне вбрання на Волині. — Луцьк, 2006.
- Степовик Д.* Церква і культура в Україні та в українській діаспорі: історія і сучасність // Україна в сучасному світі. — К., 1990.
- Таранущенко С. А.* Килими // Історія українського мистецтва: У 6 т. — К., 1968. — Т. 3.
- Тищенко О. Р.* Декоративно-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності. — К., 1983.
- Толочко П. П.* Передмова // Історія української культури: У 5 т. — К., 2001. — Т. 1.
- Українець А.* Рівненське Полісся. До питання фіксації пам'яток традиційної народної культури // Минуле і сучасне Волині й Полісся: Край на межі тисячоліть. — Луцьк, 2002.
- Український килим.* Генеза, іконографія, стилістика: Тези і резюме доп. на Міжнарод. наук.-практ. конф. — К., 1998.
- Фіголь М.* Мистецтво стародавнього Галича. — К., 1997.
- Хвойко В.* До питання про слов'ян // Космос древньої України. — К., 1992.
- Хвойко В.* Каменний век Середнього Поднепрров'я: У 2 т. — М., 1991. — Т. 1.
- Цибульова Г., Гаврилова Г.* Ручне вишивання. — К., 1982.
- Шевченко Є.* Оберіг народної душі // Український вишитий рушник. — К., 2005.

ДОДАТОК

Українські музеї в діаспорі

Цінні пам'ятки українського мистецтва зберігаються у найпрестижніших музеях світу, зокрема у Державному історичному музеї (м. Москва), в Ермітажі, музеї етнографії народів Росії (м. Санкт-Петербург), у музеях Білорусі, Польщі, Угорщини, Словаччини, Австрії, Німеччини, Франції, Італії та ін. На жаль, багато із українських музеїв у зарубіжному світі, їхні збірки маловідомі дослідникам народного мистецтва в Україні.

У нашому виданні подано більше матеріалів про українське народне декоративне мистецтво тих країн, які ми мали змогу досліджувати.

Найбільше українських музеїв діє в США, Канаді. Висловлюємо глибоку вдячність за допомогу у вивченні народного мистецтва в українських музеях в США: Владикам Мстиславові, Константину, Антонію, Лостену, священикам — А. Селепині, Ю. Сівко, О. Істочину, О. Наконечному, І. Фатенко, професору Ю. Криволапу, директорам музеїв, їх працівникам, громадським діячам — М. Шуст, І. Цегельській, Л. Волинець, О. Оглобину, П. Одарченко, Л. Шевченко, Х. Певній, В. Вишневському, Г. Петренко, О. Радиш, Ю. Шевельову, Д. Бойко, І. Рожанківській, О. Гной, А. Сворака, Наталії та Івану Даниленкам, Т. Булат, Г. Єфремовій, В. Наконечній, Денису й Мирославі Стахів, Ірині та Кирилові Григорович, К. Гончарів, А. Худій, Г. Павловській, А. Переймі, Т. Осадці, О. Бражник, А. Фурманець, О. Загородній-Трачук, І. Кашубинській, І. Дзерович, О. Белименко, М. Недошитко, М. Медвідь, В. Ортинській, О. Селепині, В. Кузьмич, Н. Гончаренко, А. Трохищенко, Л. Дражевській, В. Скопец, Г. Світличній, К. Гуцул, Г. Кульчицькій, О. Коровицькій, У. Старосольській, В. Безсонів, О. Колодій, Р. Хейлик, О. Лобачевській, Є. Сороханюк, Т. Оніл, І. Чабан, Т. Скрипці та багатьом українцям США.

Важливі відомості про українські музеї, галереї, окремі колекції, постійно діючі виставки українського мистецтва у світі (головно при українських церквах, окремих приміщеннях українських громад, у вищих навчальних закладах, школах) зібрані референтами Світової федерації українських жіночих організацій (СФУЖО).

Українські музеї у світі — унікальні осередки збереження, розвитку мистецької спадщини, пропаганди творчих досягнень українського народу.

Назви українських музеїв за матеріалами інформативного довідника СФУЖО

| Країна | Українські музеї |
|-----------|---|
| 1 | 2 |
| Австралія | Музей Українського мистецтва при соборі ап. Петра і Павла в Мельбурні Пластовий музей-архів Музей Свято-Миколаївської української православної церкви Збірки українського народного мистецтва Союзу українок Австралії та в колекції З. Вовк |

Закінчення табл.

| 1 | 2 |
|------------|---|
| Австрія | Етнографічний музей у Кіттзее |
| Бразилія | Український музей Жіночої організації при ХОС-і Музей тисячоліття — Пам'ятник Тараса Шевченка |
| Канада | Осередок української культури й освіти (м. Вінніпег) Український музей у Канаді. Мас відділи в Едмонтоні, Вінніпезі, Калгарі, Торонто. Музей Ліги українських католицьких жінок Канади (м. Едмонтон) Музей "Україна" (Саскатуні, Саскачеван) Музей отців василіан (Альберта) Музей Ліги українських католицьких жінок Канади Торонтської єпархії Українсько-канадський архів-музей (Едмонтон, Альберта) Канадсько-українська мистецька фундація (Торонто, Онтаріо) Музей Т. Шевченка в Торонто Колекція С. Савчук (Торонто, Онтаріо) Музей народного мистецтва (Онтаріо) |
| Англія | Заповідник-музей о. Маркіяна Пашкевича при Свято-Покровському храмі в Галіфаксі Музей українського народного мистецтва імені А. Горської |
| Франція | Українська бібліотека імені Симона Петлори (м. Париж) |
| Польща | Музей імені Богдана Нестора Лепкого (м. Краків) |
| Словаччина | Державний музей українсько-руської культури (м. Свитник) |
| США | Український музей у Нью-Йорку Український Музей і бібліотека в м. Стемфорд Музей церкви-пам'ятника св. Андрія Первозванного Української православної церкви в США (Баунд-Брук) Український національний музей у Чикаго Український музей-архів у Клівленді (Огайо) Український народний архів, музей і бібліотека в Детройті Український Лемківський музей (м. Стемфорд) Галерея Мошинських (м. Денвер, Колорадо) Український Інститут модерного мистецтва (м. Чикаго) Українська галерея "ЕКО" (Варрен) Студійний осередок української культури (Дженкінстаун) Осередок української спадщини "Мозаїка" (м. Рочестер) Осередок спадщини при церкві св. арх. Михаїла (м. Нью-Гейвен) Українська національна кімната-клас ч. 341 (університет Пітсбург, Пенсильванія) Центр українського мистецтва (м. Лос-Анжелес) |

Навчальне видання

ЗАХАРЧУК-ЧУГАЙ Раїса Володимирівна,
АНТОНОВИЧ Євген Антонович

УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО

Навчальний посібник

Підп. до друку 07.12.2011. Формат 70×100 1/16.
Папір офс. Гарнітура SchoolBookСТТ. Друк офс.
Ум. друк. арк. 30,31. Обл.-вид. арк. 29,71.
Заг. наклад 1000 пр. Зам. 12-393.

Видавництво "Знання",
01030, м. Київ, вул. Стрілецька, 28.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3596 від 05.10.2009.
Тел.: (044) 234-80-43, 234-23-36
E-mail: sales@znannia.com.ua
http://www.znannia.com.ua

Віддруковано на ПАТ "Білоцерківська книжкова фабрика",
09117, м. Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4.
Свідоцтво серія ДК № 4063 від 11.05.2011р.
Впроваджена система управління якістю
згідно з міжнародним стандартом DIN EN ISO 9001:2000

УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО



Автори книги — відомі дослідники українського декоративного мистецтва, педагоги з досвідом праці на ниві мистецької освіти.

Раїса Захарчук-Чугай — доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник Інституту народознавства НАН України.

Євген Антонович — засновник і перший завідувач кафедри графічного дизайну і реклами, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Член Спілки дизайнерів, Спілки рекламистів і Національної спілки майстрів народного мистецтва України, член підкомісії з дизайну Науково-методичної ради Міністерства освіти і науки, молоді та спорту України.

**Чи знаєте Ви історію українського народного декоративного мистецтва?
Звідки пішли його витoki і в чому виявляється його самобутність?
Які особливості розвитку українського народного мистецтва в зарубіжжі?
На ці та інші запитання дасть відповідь запропонований навчальний посібник.
Окрім цього, в ньому проаналізовано основні вироби народного
декоративного мистецтва (художні тканини,
килими, одяг, вишивка, в'язання
тощо) як невід'ємної складової
частини національної духовно-мистецької
культури українського народу.
Виділено розділ про народне
декоративне мистецтво Українського Полісся,
одного з найунікальніших регіонів слов'янського світу.
Подано відомості про народне мистецтво українців
у ближньому та далекому зарубіжжі.**

Для студентів і викладачів мистецьких, педагогічних, гуманітарних факультетів ВНЗ, учнів художніх педагогічних училищ, професійно-технічних навчальних закладів художнього профілю. Видання може бути корисне для викладачів і учнів коледжів, ліцеїв, гімназій, шкіл, керівників мистецьких студій і гуртків, музейних працівників, організаторів туристичної діяльності, а також усіх, хто цікавиться українським народним декоративним мистецтвом.



Знання

ISBN 978-617-07-0049-0



9 786170 700490 >

