

С. А. АНТОНОВИЧ, Р. В. ЗАХАРЧУК-ЧУГАЙ, М. С. СТАНКЕВИЧ

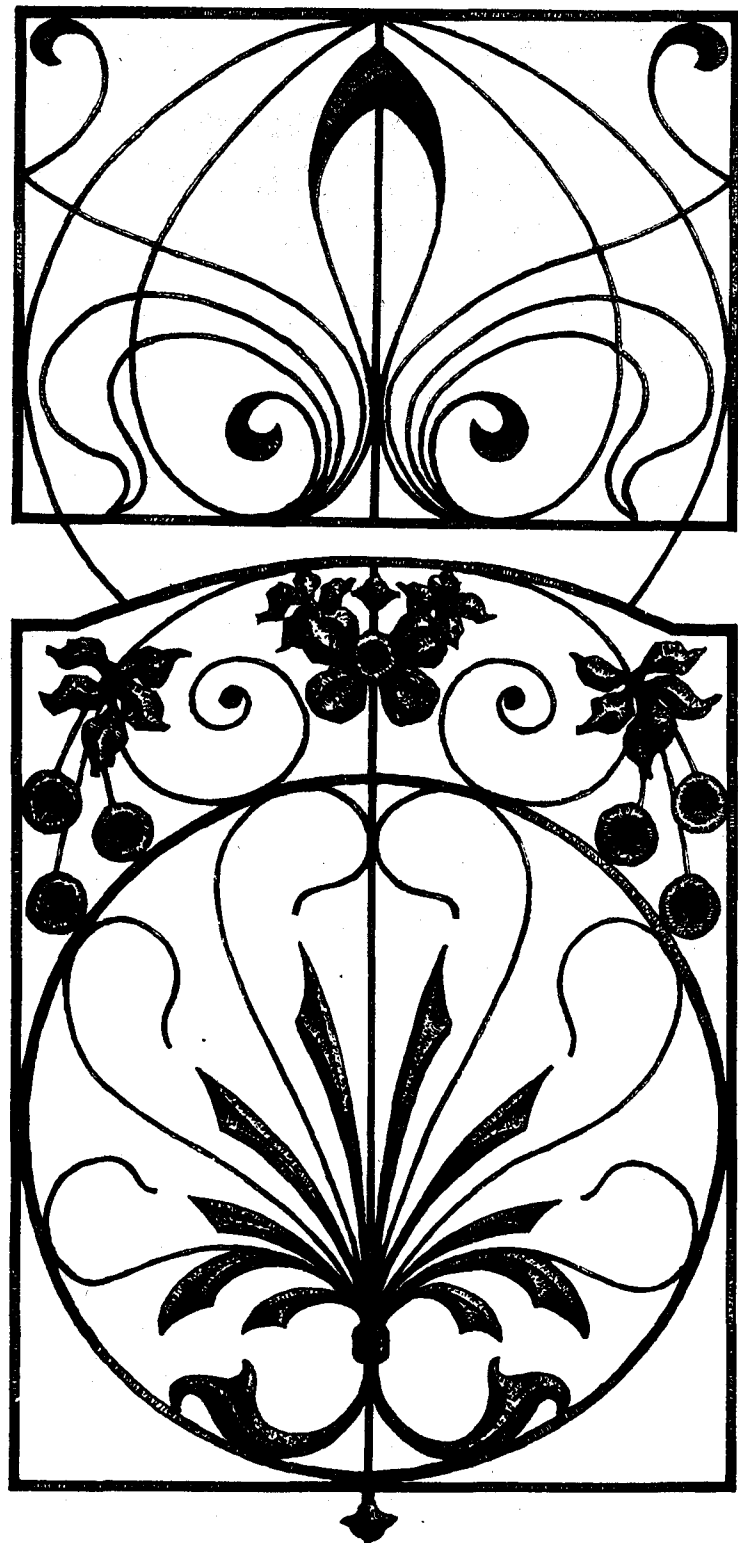
# ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО



Є. А. АНТОНОВИЧ, Р. В. ЗАХАРЧУК-ЧУГАЙ, М. Є. СТАНКЕВИЧ

# ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО

Допущено Міністерством освіти України  
як навчальний посібник для студентів  
педагогічних інститутів



НБ ПНУС



571750

Л Ї В І В  
ВИДАВНИЦТВО «СВІТ»  
1992

Рецензенти: професори *Ю. Г. Гошко* (Львівське відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН України), *Л. С. Фащенко* (Львівський інститут декоративного і прикладного мистецтва), кафедра графіки і декоративно-прикладного мистецтва Криворізького педінституту.

Редакція історико-філологічної літератури  
Редактор Т. О. Головіна

Частина слайдів, використаних в оформленні книги,  
передані видавництву Українським музеєм (м. Нью-Йорк, США)  
у вигляді гуманітарної допомоги

Антонович Б. А., Захарчук-Чугай Р. В.,  
Станкевич М. Є.

А28 Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів:  
Світ, 1993. — 272 с.  
ISBN 5-11-000863-9

У навчальному посібнику розглядаються питання теорії та історії декоративно-прикладного мистецтва України. Аналізуються його основні види (ткацтво, килимарство, вишивка, художнє деревообробництво, кераміка тощо) як своєрідний світ національної краси і духовності. Основні теоретичні аспекти, питання історії та композиції, подані в книзі, дають змогу глибше зрозуміти орнаментально-пластичні народні образи, котрі впливають із глибин людського життя. Це перше видання такого плану, що ґрунтується на нових засадах висвітлення питань художньо-духовної культури українського народу.

Для студентів художньо-графічних факультетів, учнів педагогічних училищ, всіх, хто цікавиться українським декоративно-прикладним мистецтвом.

А 4904000000—013  
225—93 76—91

ББК 85.12я7

ISBN 5-11-000863-9  
БІБЛІОТЕКА  
Івано-Франківського  
педагогічного інституту  
ІНВ. № 51450

## З М І С Т

ПЕРЕДМОВА 6

ЧАСТИНА ПЕРША

ВСТУП ДО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА 8

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО — НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ЧАСТИНА  
МАТЕРІАЛЬНО-ДУХОВНОЇ, ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ НАРОДУ 9

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

МОРФОЛОГІЯ — НАУКА ПРО СИСТЕМУ ВИДІВ 25

Художнє ткацтво 29  
Килимарство 33  
Вишивка 36  
В'язання 43  
Мереживо 44  
Вибійка, розпис 45  
Одяг, прикраси 48  
Художня обробка шкіри 63  
Художня обробка дерева 66  
Художнє плетіння 75  
Художня кераміка 77  
Художнє скло 85  
Художній метал 89  
Художня обробка каменю 94  
Художня обробка кістки та рогу 98  
Витинанки 99  
Писанкарство 102

ЧАСТИНА ДРУГА

З ІСТОРІЇ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО  
МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ 104

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

ХУДОЖНІ ТКАНИНИ, В'ЯЗАННЯ І МЕРЕЖИВО 105

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

ГАПУВАННЯ І ВИШИВКА 133

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

НАРОДНИЙ ОДЯГ 157

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

ХУДОЖНЄ ДЕРЕВООБРОБНИЦТВО ТА ПЛЕТІННЯ

З ПРИРОДНИХ МАТЕРІАЛІВ 175

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ

ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА, СКЛО І МЕТАЛ 195

РОЗДІЛ ШОСТИЙ

ПИСАНКАРСТВО, ВИТИНАНКИ ТА ІГРАШКИ 217

ЧАСТИНА ТРЕТЯ

КОМПОЗИЦІЯ — НАУКА ПРО СИСТЕМУ ЛОГІЧНИХ  
ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ 234

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

ОСНОВИ КОМПОЗИЦІЇ 235

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

СИСТЕМА КОМПОЗИЦІЙНИХ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ 243

ПІСЛЯМОВА 262

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК 265

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ 269

## ПЕРЕДМОВА

Українське народне і професійне декоративно-прикладне мистецтво набуло широкого визнання у нашій країні та за кордоном. У його предковичних образах, зручних утилітарних формах і динамічних мотивах орнаменту містяться символи втаємниченої, чарівної природи, складні перипетії нашої історії, особливості побуту, доброта і щедрість душі українського народу.

Сьогодні декоративно-прикладне мистецтво є важливою складовою частиною системи художньої освіти. Постійно зростає всезагальний інтерес до нього. Відкриваються нові факультети і відділення у вищих і середніх педагогічних та художніх закладах, організуються курси підвищення кваліфікації з питань народного мистецтва і народознавства. Для студентів художньо-графічних факультетів педінститутів введений профільний курс «Декоративно-прикладне мистецтво з практикумом у навчальних майстернях». Звідси виникла необхідність підготовки першого навчального посібника з основ декоративно-прикладного мистецтва, який ґрунтується на типовій програмі вищеназваного курсу для педагогічних інститутів зі спеціальності.

За задумом авторів навчальний посібник має складатися з двох книг: теоретичних основ декоративно-прикладного мистецтва і практикуму в навчальних майстернях.

Структура даної книги — трьохчастинна. У першому розділі першої частини «Вступ до декоративно-прикладного мистецтва» з'ясовуються поняття народної художньої творчості, декоративного мистецтва, а також роль історичних традицій, спадкоємності та новаторства у народному мистецтві.

В окремому розділі розглядається морфологія декоративно-прикладного мистецтва і розгорнута типологія творів.

Нариси з історії видів декоративно-прикладного мистецтва виділені у другу частину. Вони окреслюють найважливіші етапи розвитку того чи іншого виду мистецтва на Україні.

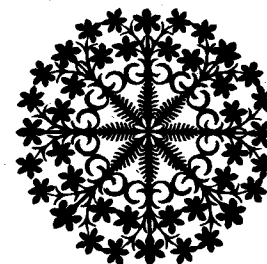
Третя частина — «Композиція — наука про систему логічних закономірностей художньої творчості» — присвячена питанням, яким до цього часу не приді-

лялось належної уваги: історії розвитку композиції та її теоретичним закономірностям у декоративно-прикладному мистецтві. У ній на конкретних прикладах розглядаються композиційні закони, прийоми, засоби виразності та семантичні засоби.

Навчальний посібник буде корисний не тільки студентам художніх та педагогічних вузів (художньо-графічних факультетів), а й усім, чия праця пов'язана з декоративно-прикладним мистецтвом, народним майстрам, умільцям, професійним художникам. Сподіваємось, він допоможе впевнено орієнтуватись серед чималого корпусу теоретичних питань.

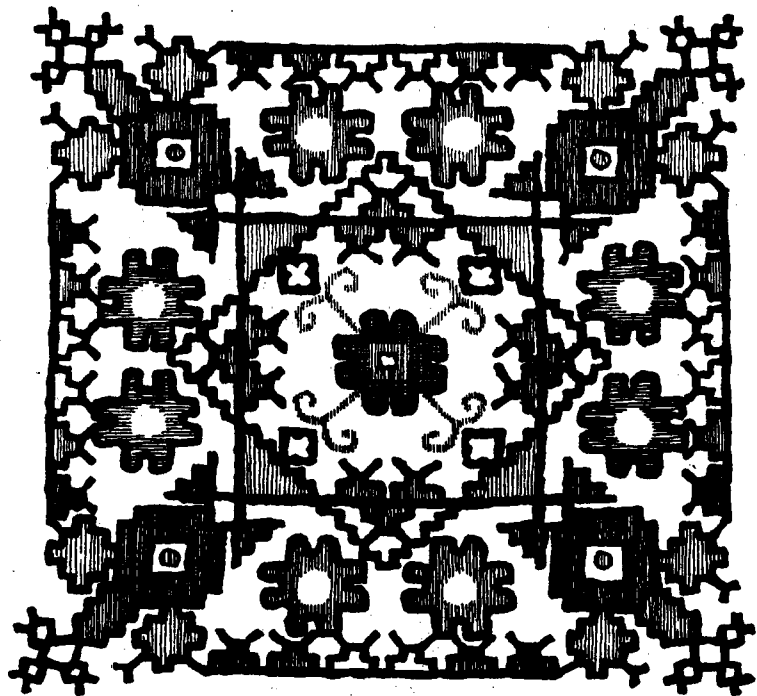
Навчальний посібник створений авторським колективом: старшим викладачем художньо-графічного факультету Івано-Франківського педінституту Є. А. Антоновичем, завідуючою відділом народних художніх промислів Р. В. Захарчук-Чугай та старшим науковим співробітником Львівського відділення інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН України М. Є. Станкевичем. Частину першу написали: розділ 1, розділ 2 (підрозділи 1—7) — Є. А. Антонович і Р. В. Захарчук-Чугай; вступ і підрозділи 8—17 розділу 2 — М. Є. Станкевич; частину другу, розділи 1—3 — Є. А. Антонович і Р. В. Захарчук-Чугай, розділи 4—6 — М. Є. Станкевич; частину третю виконав М. Є. Станкевич; висновки написали Є. А. Антонович і Р. В. Захарчук-Чугай. Предметний покажчик склали Є. А. Антонович і М. Є. Станкевич.

Авторський колектив дякує за цінні поради і допомогу професорові Ю. Г. Гошку, кандидатові мистецтвознавства М. І. Моздиру, науковим співробітникам відділу народних художніх промислів Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН України, а також рецензентам.





## ВСТУП ДО ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА



## НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО — НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА ЧАСТИНА МАТЕРІАЛЬНО-ДУХОВНОЇ, ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ НАРОДУ

Народна творчість — це історична основа, на якій розвивалася і розвивається світова художня культура, одна із форм суспільної свідомості і суспільної діяльності, явище соціально зумовлене. Як і інші форми суспільної свідомості, зокрема, філософія, мораль, релігія, політична і правова ідеологія, народна творчість розвивається під впливом конкретної історичної дійсності. Характер виробничих відносин визначає загальний рівень суспільної свідомості, у тому числі творчої діяльності народу.

Народна творчість включає в себе різні види художньої діяльності народу — поетичну творчість, театральне, музичне, танцювальне, декоративне, образотворче мистецтво, народне будівництво тощо. Народна творчість існує як сукупність численних видів, жанрів, родів. Усі її види об'єднує основне — пізнання та відображення трудової діяльності людства, його історії, побуту тощо, хоча кожен із них має певні особливості функціонального призначення, матеріалу, засобів вираження.

Народна творчість виникла у нелегкому, тривалому процесі колективної трудової діяльності. Пізнання світу, засвоєння дійсності первісною людиною поєднувалося із формуванням її художньо-образного мислення. Праця відіграла величезну роль у походженні мистецтва. Вона дала людині руку, здатну виготовляти знаряддя, а отже, створювати потрібні предмети, надавати їм відповідної форми. Таким чином виникло рубило, яким первісний художник вирізьбив на кам'яній скелі, стінах печери зображення звіра і саме так виробилося його вміння користуватися рубилом та іншими знаряддями. Рука ставала все вільнішою і слухнянішою, її вправність шліфувалась і передавалась від покоління до покоління.

Продуктом праці була й мова, народжена необхідністю спілкування людей в колективних виробничих діях. Розвиток мови сприяв удосконаленню голосових зв'язок, а тоді — мистецтва співу. В праці формувались гнучкість людського тіла та ті риси, які давали змогу мовою танцю відбити складні душевні почуття. У мисливських вправах, вивченні звичок і рухів звірів людина набувала акторських здібностей, що мало важливе значення у театральному мистецтві тощо.

В процесі трудової діяльності людей розвивались естетичні почуття людини, її вухо, очі вчилися бачити та відчувати красу форм, кольорів, звуків і т. ін. Для того, щоб народилося мистецтво, людина повинна була навчитись не тільки вправно

працювати інструментами та з їхньою допомогою відображувати бачене на камені, в глині, відтворювати звуки, але вона повинна була навчитись художньо-образно сприймати дійсність. Але й образне мислення — це ще не мистецтво. Воно стає мистецтвом лише тоді, коли матеріалізується в певних доступних людині засобах — в слові, камені, звуці, жесті і т. ін. Художня творчість була водночас пізнанням світу, образним мисленням і практичною дією.

В архаїчній художній творчості тісно злиті, переплетені різновидні матеріали і засоби — танці і пантоміми, співи і звуки інструментів, розфарбовування тіла і його прикрашення намистами й браслетами, акторські дії і скульптурні маски — усе властиве людині на даному ступені розвитку суспільства. В процесі художньої творчості відбувалися пізнання і відображення, накопичення інформації та передача досвіду, спілкування і виховання молоді.

Мистецтво — поліфункціональне за своєю суттю — було не тільки відображенням і пізнанням життя, а й своєрідною його моделлю. Однак при різних соціальних функціях воно зберігало цілісність, внутрішню єдність. В первісну епоху ще не було стійкого поділу праці, диференціації суспільної свідомості. Єдність, нерозчленованість практичної і духовної діяльності закономірно характеризується художнім синкретизмом\*. Словесні, музичні, хореографічні засоби ще не були самостійними, а перебували в стані взаємозв'язку та взаємопроникнення. Їх виділення, відокремлення — процес в історії художньої творчості порівняно пізній, він виходить за межі первісного мистецтва.

У художньому прогресі людства проходить два зустрічних процеси. Перший іде від первісного синкретизму. Шлях розвитку мистецтва — це постійний процес відокремлення, виділення його видів. Він відбувається безперервно, на різних етапах історії людського суспільства.

Разом з тим є й зворотний процес — синтез мистецтв — органічний взаємозв'язок різних видів мистецтв, що сприяє організації матеріального і духовного середовища людини (архітектурні або ландшафтно-монументальні ансамблі) або створенню якісно нового художнього явища в часі (театральні вистави, вокальні і вокально-інструментальні твори, декоративне мистецтво тощо). Як виділення окремих видів мистецтва, так і їхня взаємодія — надзвичайно важливі фактори на всіх рівнях художнього життя народу.

Виникнувши внаслідок трудової діяльності, мистецтво, нерозривно пов'язане з життям народу, було тільки народним. Демократизм народного мистецтва як особливого засобу пізнання, відображення та творення дійсності, виховання й гуртування людей мав важливе значення для майбутнього розвитку художньої культури.

Із класовим розшаруванням виникло мистецтво панівних класів, змінилися його зв'язки із життям народу. Художня професійна діяльність почала зосереджуватися в руках привілейованої меншості, інтереси якої розходилися з інтересами народу. На різних етапах історичного розвитку мистецтво як соціальне явище зумовлене існуючими класами: рабовласниками, феодалами, капіталістами, воно своєрідно відбиває їхні інтереси.

В умовах соціального і національного гноблення, расової дискримінації народне мистецтво не переривається, воно живе, зазнаючи в певні періоди піднесення та спадів, сміливо втілюючи волелюбні ідеї, оберігаючи набуту спадщину народної культури. У всі епохи народне мистецтво було фундаментом художньої культури.

\* Синкретизм (від грецького слова) — злитість, нероз'єднаність, що характеризує початковий, незрозвинений стан розвитку якогось явища.

Поступово в класовому суспільстві мистецтво розмежовувалося на два русла — народне і професійне, тобто таке, що спирається на спеціальну, систематичну художню освіту. Прогресивне професійне мистецтво завжди правдиво відбиває життя народних мас, їхні ідеї та прагнення.

У різні історичні періоди його досягнення невіддільні від засвоєння гуманного, демократичного змісту народної творчості, її жанрів і форм, багатства образотворчих та орнаментальних мотивів, поетичних образів і мелодій, народжених людською фантазією. Ігнорування життєдайних джерел народної творчості позбавляє професійне мистецтво життєвої правди, призводить до антихудожніх тенденцій.

Трудовий народ — головна рушійна сила історії, творець усіх матеріальних і духовних цінностей. Мистецтво кожної епохи — важливий показник рівня її матеріально-духовного розвитку. Вже на початку історії мистецтва можна виділити дві його групи (родина) — основу дальшого відокремлення видів і жанрів. У першій (так зване мусичне мистецтво) первісна людина використовувала такі засоби, як рух тіла, звук голосу, що зумовило у майбутньому розвиток словесного, музичного, театрального мистецтв тощо. У другій групі (так зване технічне мистецтво) людина вживала природні матеріали: камінь, глину, кістку, дерево, природні барвники і т. ін., необхідні для піднесення галузей декоративно-прикладного мистецтва, живопису, скульптури<sup>1</sup>. Це перший поділ людської художньої діяльності.

Тривалий і складний процес формування окремих видів, родів і жанрів образно уявляється таким чином: мистецтво — могутній стовбур вічно живого дерева, від якого починають відгалужуватись гілки, на них відростають дрібніші пагігні, галузочки з квітами, листям, пуп'янками і т. ін. Наприклад, родами літератури є епос, лірика, драма; жанрами епосу — епопея, повість, роман, нарис, байка; лірики — ода, елегія, сонет, гімн, поема, ліричні вірші тощо.

Багатство змісту творів кожного виду мистецтва не дає змоги проводити класифікацію за якоюсь однією ознакою. Дослідники опрацювали принципи, критерії класифікації мистецтв<sup>2</sup>. При цьому за основу береться морфологічний аналіз, тобто характеристика мистецьких творів за видами.

Вид мистецтва — це певна його галузь, що характеризується тим, які сторони життя і як вона пізнає, відображає. Він виділяється специфікою функціонального призначення, образності, матеріалом, засобами творчості тощо. За цими ознаками (або частиною їх) у межах кожного виду відгалужуються родові, жанрові і типові різновидності. Види мистецтва не ізольовані, доповнюють один одного, широко розкриваючи людське життя. Хоч окремі види мистецтв і мають схильність до об'єднання, навіть злиття, однак важливе значення має розвиток специфічних особливостей кожного з них, бо кожен вид зокрема вносить дещо своє, нове, оригінальне до світової художньої культури.

Народ у своїй художній творчості відображає історичну практику пізнання та освоєння навколишньої дійсності, суспільний лад і побут. Він правдиво оцінює явища життя, втілює життєстверджуючі прагнення й ідеали. У народній творчості виявлений складний світ людських почуттів і переживань, відбиті палка любов до рідної землі, духовні запити, прагнення та мрії людини в краще майбутнє. Розглянемо питання їхнього історичного розвитку і художньої природи.

Поетична творчість — це загальна назва словесного мистецтва, сукупність різних видів і форм усної художньої творчості певного народу. У науці для її визначення поширені такі терміни, як «народна поезія», «усна творчість», «усна поетична творчість», «усна (народна) словесність», «фольклор» тощо. Для неї характерні усний метод творення та усний шлях поширення, масовість побутування, анонімність.

Усна поезія виникла в докласовому суспільстві у зв'язку із суспільно корисною трудовою діяльністю людей. В міру розвитку продуктивних сил, разом зі змінами у житті суспільства відбувалася еволюція методів та засобів відображення життя, поступово формувалось естетичне ставлення до нього. Характер відтворення навколишньої дійсності, художнього освоєння світу людиною, особливості побудови художніх образів пов'язані з існуючими суспільними формаціями.

На ранньому етапі усна поезія розвивалась під впливом міфологічних уявлень. Природа зображувалась в образах фантастичних істот, чудовиськ, доброзичливих або ворожих для людей. У рабовласницький та ранньофеодальний період народна поетична творчість кожного народу характеризувалася своєрідними рисами, які виявилися у героїчному епосі, ліриці, казках тощо. Високого рівня розвитку набуло мистецтво рабовласницької Греції. Чільне місце у світовій художній скарбниці посідають гомерівський епос, єгипетські міфи, епос і міфи Стародавньої Індії. Виникнувши у докласовому суспільстві, міфологічні образи розвинулися в епічній творчості різних народів у рабовласницькому і ранньофеодальному суспільстві (наприклад, ісландські саги, скандинавські едди, в Англії — «Беовульф», у Франції — «Пісня про Роланда», карело-фінські руни «Калевали», якутський епос олонхо тощо).

Українська народнопоетична творчість складалася в процесі формування східнослов'янських народностей — української, російської та білоруської. Основа її розвитку — давньоруська поетична творчість, витoki якої сягають первіснообщинного ладу, уявлень, вірувань, образів та поезії праслов'ян. Усна передача через тисячоліття зберегла давні елементи міфологічних мотивів, обожнювання флори й фауни (обряди водіння куща, тополі, тура, кози, плуга), відзначення зелених свят тощо, міфічні уявлення про різних істот — духів природи (домовиків, лісовиків, русалок, водяників, сліди поклоніння язичницьким богам (Дажбогові, Родові, Ладі, Перунові та ін.), календарних і родинних обрядів, багатирських казкових сюжетів та образів і под. У XIV—XV ст. виникли нові жанри і теми, зумовлені боротьбою проти хансько-татарських, османо-турецьких та польсько-литовських загарбників.

Довго жили образи, пов'язані з міфами древніх слов'ян, в українських героїчних казках, у російських билинах. Безсмертними стали образи Кирила Кожум'яки, Іллі Муромця. Поступово фантастичні образи перестали асоціюватися з міфологічним світосприйняттям. Посилення реалістичних тенденцій позначилося на характері зображення персонажів у творах народної поезії. Позитивні герої борються з соціальним злом, виступають на захист інтересів трудящих, відстоюють Вітчизну від зовнішніх і внутрішніх ворогів.

В умовах боротьби українського народу проти польсько-шляхетської агресії та наступу католицизму наприкінці XVI — на початку XVII ст. у народнопоетичній творчості українців посилюються патріотичні теми й мотиви. Народна творчість середини XVII ст. широко відображала визвольну війну українського народу 1648—1654 рр. Наприкінці XVIII — на початку XIX ст. вона стала одним із джерел розвитку нової української літератури.

Слід підкреслити різноманітність ідейно-емоційного звучання поетичної творчості, такі способи художнього відображення дійсності, як епічний, ліричний, філософський, драматичний, сатиричний тощо. Виникли і розвинулися відповідні жанри і форми — пісенні, прозові, драматичні, філософські, сатирично-гумористичні, дитячий фольклор тощо. На Україні в процесі тривалого розвитку фольклор нагромадив величезні художні цінності, складені з нашарувань різного часу: календарні обряди та обрядові пісні (колядки, щедрівки, веснянки, русальні, косарські, петрівчані, купальські, обжинкові пісні тощо).

Основні жанри поетичної творчості українського народу: думи, історичні пісні, казки, легенди, перекази, пісенна лірика, балади, обрядова поезія і т. ін. У них широко відбилися психологія, вдача, побут, історичні, соціальні, етичні, естетичні та інші погляди й ідеали народу, його колективний життєвий досвід. Особливо цікавий жанр поетичної творчості українського народу — думи. Кобзарі, лірники, казкарі та оповідачі створили і донесли до сьогодення безсмертні образи добра, правди, краси.

Народна поетична творчість є початком мистецтва слова, життєдайним джерелом творчого натхнення для письменників, композиторів, художників.

Народна музика (музичний фольклор) — пісенна та інструментальна народна творчість. Це — вокальні та інструментальні твори (сольні, ансамблеві, хорові й оркестрові), створені на основі художніх традицій, що постійно розвиваються й усно передаються від одних виконавців до інших, від покоління до покоління. Першотворцями народної музики були талановиті, переважно безіменні автори, котрі самі виконували ці твори, а іноді й групи людей. Так, українські коломийки, щедрівки та гаївки створювалися переважно колективно. Музичний твір дістає завершеного вигляду внаслідок творчості кількох поколінь людей.

Кожен народ створює самобутню народну музичну класику — основу національного стилю. Вона відбиває характер народу, його думи і почуття, життя і побут, трудову діяльність і боротьбу. Багатовіковий колективний досвід виробляє у галузі музичної народної творчості прогресивні міжнародні і місцеві традиції, певні естетичні принципи, творчі навички, виконавчі прийоми.

Найпоширеніший жанр народної музики — пісня, органічний синтез музики й поетичного слова. З глибокої давнини вона супроводжує життя народу, широко відображаючи його світосприйняття, мораль, естетичні уподобання тощо. Народні пісні різноманітні за характером і походженням.

У неосяжному океані народної пісенної України важливе місце посідають соціально-побутові (суспільно-побутові) пісні: козацькі, чумацькі, кріпацькі, рекрутські, солдатські, бурлацькі, заробітчанські, робітничі. Вони розвивалися на основі обрядової та позаобрядової традицій, ліричної та епічної пісенності. У цих ліричних творах (на відміну від епічних і ліро-епічних) на перший план виступає ідейно-емоційне ставлення до події, а оповідальний елемент відіграє підпорядковану роль.

Внаслідок особливостей фольклорного побутування у народних піснях спостерігалось нашарування різних тем, переплетення мотивів. Так, популярний мотив боротьби з турецько-татарськими загарбниками у піснях про сторожового козака почав витіснятися у XVIII ст. темою кохання, а пісні про вирадження козака в похід, розлуку з рідними, смерть на полі бою зазнали змін відповідно до нових історичних подій. Виникли рекрутські та солдатські пісні. Пісенна творчість завжди взаємодіяла з іншими жанрами музичного фольклору, передусім думами, заснованими на принципах вільної мелодичної декламації.

Народний музичний геній створив величезну кількість мелодій, виразних і проникливих. У кожного народу мелодії виділяються своєрідною будовою, ладами, ритмами. Зустрічаються різні мелодійні типи: широко наспіваний у ліричних українських, російських, італійських піснях; речитативний в українських думах, російських билинах, весільних латинських піснях; орнаментальний — у деяких видах азербайджанських, арабських, башкирських та інших пісень. У хоровому співі грузинів застосовуються складні колоратурні переходи верхнього голосу. Китайці і корейці в співі майстерно переходять від одного звуку мелодії до іншого. У багатьох східних народів виробилася виняткова манера гортанного співу. Окремі народи розвивають тільки одноголосну музику, в інших користується популярністю багатоголосся —

хорове та інструментальне. На Україні сформувалася самобутня підголосна поліфонія.

У багатьох народів існують традиційні музичні ансамблі: тараф у Молдавії і Румунії, ансамбль зурначів або дудукістів у Вірменії та Азербайджані, сазандарів — Ірані, Азербайджані, своєрідний російський ансамбль (Володимирський), який виконує на різьблених складних багатоголосних творах пісенного і танцювального характеру, тощо. Серед інструментальних ансамблів України виділяється троїста музика. На Україні мелодійна різновидність зумовлена народними інструментами — бандурами, цимбалами, сопілками, скрипками.

У народній музиці витоки ладової організації, гомофонії, поліфонії та ритміки \*. Велику роль у світовій музиці відіграє пентатоніка \*\*, на якій ґрунтується китайська, корейська, татарська, шотландська народна музика. В українському, російському музичному фольклорі зустрічаються пісні, засновані на пентатоніці.

Український народ береже свою пісенну музичну спадщину. Користуються популярністю виступи українського народного хору ім. Г. Г. Верьовки, Капели бандуристів України, Черкаського українського народного хору, Буковинського ансамблю пісні і танцю та ін. У творчій практиці сучасних композиторів-професіоналів поширена обробка народних мелодій для хору, оркестрів симфонічних, народних інструментів. Деякі з них увійшли до скарбниці музичного мистецтва.

Н а р о д н и й т а н е ц ь органічно пов'язаний з народною музикою та іншими видами народної творчості. З давніх давен він був невід'ємною складовою частиною обрядів, землеробських свят тощо. За функціональним призначенням танці поділяються на мисливські, трудові, військові, жартівливі, танці кохання і под.

Значення танцю як засобу художнього відтворення дійсності виявилось вже в первісних мисливських танцях. І досі у північноамериканських індіанців дуже поширені танці бізона, ведмеда; у австралійців — танці кенгуру, ему. Танці майже всіх гірських народів Паміру, Албанії, Чорногорії своєрідно передають кружляння орлів над здобиччю і сутички з ворогами. Давні танці мисливського характеру збереглися у деяких народів колишнього СРСР.

У всіх народів поширені так звані трудові танці, наприклад, «лянок», «бульба» — у Білорусії, «шевчик», «кравчук», «а ми просо сіяли», «дровосік», — на Україні, «млин» — у Литві, «так тчуть сукно» — в Карелії та ін.

До давніх видів танців відносяться військові, які мають на меті залякати ворогів. В африканських військових танцях брали участь до 1000 чол. У танцях древніх греків, римлян, персів танцювальні рухи майстерно поєднувалися з військово-фехтувальними прийомами. Елементи давніх військових танців збереглися у грузинському танці «хорумі», українських танцях «аркан», «гонта» та ін.

З глибокої давнини існують танці кохання. Поступово вони видозмінювались. Особливою поетичністю, гідністю вирізняються українські, російські ліричні танці. Властивий народу гумор відбився в українському гопаку, російських переплясах, білоруському танці «юрочки».

\* Гомофонія (однакове звучання) — тип багатоголосся, в якому один голос виконує мелодію, решта — акомпанемент. Поліфонія — один з найважливіших виражальних засобів музичного мистецтва, багатоголосся, засноване на одночасному сполученні і розвитку кількох рівноправних мелодій (голосів). Ритм — закономірне чергування упорядкованих звукових елементів.

\*\* Пентатоніка — лад із п'яти різних звуків. На основі різних видів пентатоніки утворюється відповідна гармонія. Пентатонічність — одна з характерних рис творчого доробку українського композитора М. Коляди.

Витоки хороводів — у старовинних народних святах та обрядах (завивання берез, запалювання вогнищ, плетіння вінків тощо). Хороводи поширені у всіх слов'янських народів. Поступово, втрачаючи обрядовий зміст, вони почали відображати специфіку духовної культури окремого народу. Поетичною чарівністю виділяються українські ігрища, танці, що відбувалися в ніч на Івана Купала, своєрідні хороводи, веснянки та ін. Зміст, динаміка, ритміка, емоційний лад народних танців нерозривно пов'язані з музикою. Особливо важливу роль відіграє ритм.

Щодо характеру виконання народні танці дуже різноманітні: швидкі, повільні, масові та групові, парні та сольні. Виняткового значення набувають імпровізація виконання, засоби співвідношення музики і рухів. Танці найчастіше супроводжуються грою на народних музичних інструментах. На характер, манеру виконання танців впливає народний костюм.

В постійному, безперервному процесі творчості народна музика, танець видозмінюються, відображаючи зміни в історичному, соціальному, побутовому, культурному житті народу. На основі народного виник професійний бальний танець. Взаємовпливи професійного і народного мистецтва — основа для виникнення нових тенденцій у розвитку класичної народної музики і танцю.

Н а р о д н и й т е а т р, створений самим народом, органічно пов'язаний з усною поетичною творчістю. Елементи драматичної дії, що містилися у трудовій пісні, давніх обрядах і звичаях, ігрищах, поступово відокремилися, розвинулися і стали ґрунтом для виникнення різних видів народного театру. Наприклад, антична трагедія і комедія беруть початок із землеробських свят на честь бога Діоніса в Древній Греції.

Творцем різних форм народного театру були народні маси, але з часом виділилися своєрідні митці театральної справи, зокрема, у Древній Греції — міми, Західній Європі — жонглери, шпільмани та ін., в Київській Русі — скоморохи тощо. В країнах Сходу, передусім в Китаї, Індії користувалися популярністю народні музично-танцювальні і пантомімічні вистави. В епоху середньовіччя у Західній Європі на основі давніх традицій виникли такі види народного театру, як фарс, комедія дель арте та ін., в яких відбулося критичне ставлення народу до феодальної знаті та міської буржуазії, котра тільки зароджувалася. Неабиякий інтерес становлять французькі фарси про адвоката Патлене. Народні реалістичні елементи поступово проникали у середньовічну релігійну драму — містерії, міраклі, мораліте. В Італії на ґрунті традицій фарсу і карнавалу виник театр комедії масок. Майже у всіх країнах світу набули поширення оригінальні вистави театру ляльок, куди все сміливіше проникали соціальні ідеї та критичні мотиви.

Народний театр України, Росії, Білорусії розвивався на основі театральних традицій Древньої Русі. Джерела театру — ігри та обряди, пов'язані з побутом і працею людей. Театр оригінально поєднував у собі календарні й побутові обряди, елементи народних ігрищ, хороводів і традиції скоморохів. До речі, виступи скоморохів відомі з XI ст., зображені на фресках у Софіївському соборі й описані Нестором у «Житті Феодосія, ігумена Печерського».

У XVII—XIX ст. вершиною фольклорного театру в Росії, на Україні стали вистави усних народних драм: «Цар Максиміліан і його непокірливий син Адольф», «Цар Ірод», «Човен», «Маланка» та ін. Чільне місце у театральному мистецтві посів ляльковий театр. На Україні особливою популярністю користувався вертеп. Він зародився у XVII ст., а поширився у XVIII—XIX ст. Це поєднання релігійної різдвяної драми і світської гри, елементів усної народнопоетичної творчості. Перша документальна згадка про вертеп сягає 1667 р. Персонажі — цікаві соціально-побутові типи



у народному одязі — розмовляли соковитою народною мовою. Найпоширеніший з них: Запорожець, Циган, Баба, Дяк, Шинкар та ін. Відомий ще так званий живий вертеп, де у ролях дійових осіб виступали не ляльки, а люди. У тісному зв'язку з російським петрушкою, білоруською батлейкою, польською шопкою світська частина вертепної драми — одне із джерел реалістичної української комедії XIX ст. Поступово формувалися відмінності українського, російського і білоруського театрів. У XVII—XVIII ст. в Росії набули поширення різні види і жанри народної драми.

У 30-х роках XVII ст. зародився новий тип народного театру — аматорський. На противагу кріпацькому і придворно-аристократичному театрам він був загальнодоступним, демократичним. Його репертуар — п'єси шкільного театру, сатиричні комедії, пізніше твори професійних драматургів.

У другій половині XIX—на початку XX ст. на Україні активізувалася діяльність аматорських гуртків. Серед них виділялися гуртки в Київському університеті (1857—1865), у Чернігові — при «Товаристві, плекаючому рідну мову» (1861—1866); у Бобринці та Єлизаветграді (1856—1876), де у виставах брали участь М. Кропивницький та І. Карпенко-Карий, у Сумах — театр М. Бабича (1865—1875), у Чернівцях (1901—1905), у с. Красноліс на Станіславщині — Гуцульський театр, керований Г. Хоткевичем (1910—1912), у Львові — Український людський театр (1910—1914) та ін. На початку XX ст. на Україні діяло близько 1000 аматорських гуртків.

Традиції народного театру зазнали дальшого розвитку у творчості багатьох драматургів, акторів, піднесенні рівня професійного театру і драматургії.

У 20-х роках XX ст. виник новий тип народного театру — самодіяльний. При заводах, фабриках, будинках культури, школах, військових частинах створювалися тисячі драматичних гуртків. Популярним став агітаційний театр («Живі газети», «Сині блузи» тощо).

На Україні народний театр розвивається у формі традиційних вертепів, фольклорних вистав, самодіяльного театру в тісному зв'язку з професійним мистецтвом. Звання народний самодіяльний театр присвоюється кращим колективам художньої самодіяльності.

Народна архітектура (будівництво) — один із важливих видів творчої діяльності народу. Залежно від історико-соціальних і природних умов життя, місцевих будівельних матеріалів, художніх смаків різні народи по-своєму вирішували об'ємно-планувальну структуру будівель, їхню зовнішність (екстер'єр) і внутрішній вигляд — (інтер'єр). Народне будівництво органічно втілює у собі функціональне й конструктивне призначення, художнє втілення.

Народні майстри, будівельники споруджували житло, господарські, виробничі та інші будівлі з дерева, глини, каменю, соломи, очерету тощо. Для України типове трикамерне житло: хата, сіни, комора. На його основі створювалися будівлі зі складним плануванням і додатковими приміщеннями. Найпоширеніший матеріал — дерево. З нього будували житлові (хати), господарські (комори, гражди тощо) споруди. Виняткової уваги заслуговують такі дерев'яні пам'ятки України, як замки на Киселівці в Києві (1548, майстер Служка), в Острі на Чернігівщині (1949, майстер Шутковський), а також башти, частоколи, фортеці, мости, кремлі, городища та ін. Важлива галузь народного будівельного мистецтва — дерев'яна культова архітектура.

Місцеві кліматичні умови, сировина, традиційний досвід позначилися на локальних особливостях будівель. У районах лісостепу, Полісся, де було багато деревини, набули поширення зрубні хати зі стовбурів сосни, дуба та ін.

Саме у зрубній конструкції народних будівель виявляються спільні риси будівельного мистецтва росіян, українців і білорусів, яке сформувалося на основі давньоруської архітектури. Конкретні соціально-економічні умови позначилися на характері будівництва. Навіть у різних регіонах України склалися своєрідні відмінності будівельного мистецтва. Дерев'яні будівлі в Карпатах виділяються різноманітністю архітектурних форм — піддашки на стовпах або арканах, кронштейни, різьблені сволоки тощо. Солом'яне, кам'яне будівництво характерні для південних, придністрових місцевостей України. Народна архітектура окремих південних, лісостепових районів України визначається широким використанням кольорового оздоблення, декоративних настінних розписів тощо.

У 30—40-х роках XX ст. повсюдно почали використовуватися нові будівельні матеріали і конструкції, по-новому розв'язуватися об'ємно-просторові форми. У 50-х роках як в містах, так і селах України завдало шкоди традиційній народній архітектурі будівництво за типовими проектами. У наш час починають відроджуватися кращі традиції народного будівництва.

Кожен названий вид народної творчості має власну історію, художні виражальні засоби: матеріал, мову, способи передачі відомого, знайденого тощо. Передача історичного матеріалу, набутого досвіду, звичаїв — це традиція. У народній художній творчості діє закон діалектичної єдності колективного та індивідуального, традицій і новаторства.

У всезагальній народній культурі важливу роль відіграє декоративне мистецтво — широка галузь мистецтва, яка художньо-естетично формує матеріальне середовище, створене людиною. До нього належать такі види: декоративно-прикладне, монументально-декоративне, оформлювальне, театральне-декораційне тощо.

Декоративно-прикладне мистецтво поділяється на багато видів, які ми розглянемо у наступному розділі.

Монументально-декоративне мистецтво безпосередньо пов'язане з архітектурою. Це декоративні розписи, сграфіто, вітражі, мозаїка, скульптура і т. ін.

Оформлювальне мистецтво — це художнє оформлення міст, сіл, демонстрацій, експозицій виставок, стендів, вітрин тощо.

Між названими видами декоративного мистецтва існують тісні взаємозв'язки та взаємовпливи. З'ясування художньої специфіки кожного з них неможливе без вивчення конкретних періодів історії людства. Найчастіше для визначення суті декоративно-прикладного мистецтва вживається назва — народне мистецтво. Бо декоративно-прикладне мистецтво — це мистецтво широких мас. Воно виникло в процесі трудової діяльності народу і нерозривно пов'язане з його життям і побутом.

Народне декоративно-прикладне мистецтво — одна із форм суспільної свідомості і суспільної діяльності. Воно зародилось у первісному суспільстві, коли людина жила в умовах родового ладу, а засоби для існування добувала примітивними знаряддями. Тоді вся діяльність могла бути тільки колективною. Відсутність складних трудових операцій призводила до того, що всі члени колективу мали одні й ті ж обов'язки, опановували одні й ті ж трудові навички. Розподіл праці проходив таким чином: праця чоловіків (мисливство) і праця жінок (приготування їжі, виготовлення одягу, ведення домашнього господарства). Спільна праця зумовлена спільною власністю на знаряддя праці, землю, продукти колективного виробництва. Майнової нерівності ще не було. Народне мистецтво створювалось у сфері колективного матеріального домашнього виробництва. У ньому відбивалися риси первісної свідомості людини, міфологічний характер спілкування з природою. Знаряддя праці, зброя, одяг, житло

повинні були передусім бути зручними, магічними, щоб ніщо, ніякі ворожі сили не перешкоджали людині жити і працювати.

Пам'ятки кожної конкретної епохи показують, як люди навчилися працювати з природними матеріалами і що з них виготовляти, яку силу надавати їм за допомогою символів-знаків (орнаменту) і що робило звичайні речі побутового призначення творами мистецтва. На всіх етапах історичного розвитку твори народного мистецтва, залишаючись невід'ємною частиною матеріальної культури, водночас є важливою галуззю духовної культури народу. Основи художнього, духовного, естетичного в них невіддільні від утилітарного. Їхня єдність обґрунтовує глибоку життєву правду народного мистецтва.

Починаючи з первіснообщинного суспільства і впродовж наступних віків люди удосконалювали домашнє виробництво речей, які задовольняли побутово-життєві потреби. Поступово шліфувались технічно-художні засоби, які формувались колективним досвідом, передавались із покоління в покоління, перевірялися практикою. Людина навчилася виконувати багато процесів праці, створюючи предметний світ: тканини, посуд, меблі тощо. Величезним здобутком пізнавально-трудої діяльності було те, що людина почала добирати, підготувати й опрацювати потрібну сировину. Дрібне ручне виготовлення готових виробів при відсутності внутрівиробничого поділу праці називається ремеслом. Історичний розвиток ремесел зумовлений зміною соціальної формації. Відповідно до різних історичних етапів суспільного виробництва та розподілу праці ремесла були домашніми, на замовлення і на ринок.

Домашнім ремеслом називається виробництво виробів для задоволення власних потреб господарства, членами якого вони виготовлені. Ці ремесла ще не відокремилися від головних галузей господарської діяльності. Домашнє ремесло — невід'ємна частина натурального господарства — збереглося і в окремих галузях в період капіталізму. Наприклад, займаючись мисливством, скотарством, землеробством, люди допоміжно виготовляли дрібні ремеслені вироби. Поглиблення суспільного поділу праці зумовило появу розвиненіших видів ремесел, вони почали відділятися від основного заняття людей. Таким чином виникли ремесла на замовлення і на ринок.

Ремесло на замовлення — виробництво виробів ремісником, що має власне господарство і працює зі своєю або замовною сировиною. Ремесло на ринок — дрібнотоварне виробництво, коли ремісник сам або через посередників продає вироби на ринках. Ці види ремесла розвивались із розвитком міст, важливих ремісничо-торгівельних центрів. Домашні ремесла називають ще домашньою, а ремесла на ринок — кустарною промисловістю. Усі види ремесел послідовно розвивалися разом із прогресом людського суспільства.

У ремеслах художня робота стає головним видом діяльності майстра, тут скоріше вдосконалюється майстерність, виникають нові, трудомісткі види художньої діяльності, зростає кількість ремісничих спеціальностей та звужується спеціалізація ремісників. Уже в давньосхідних рабовласницьких державах 3—1 тис. до н. е. були ремісники, які працювали на замовлення: ковалі, будівельники, столярі, зброярі, ткалі, золотарі тощо. Виготовлення кераміки, тканин, декоративних виробів із металу, каменю досягло високого рівня в Єгипті, Ассирії, Ірані, Китаї, Індії, в античних рабовласницьких державах Греції і Риму. Уже в цю епоху поряд із речами широкого вжитку виготовлялися предмети розкоші, доступні лише панівній верхівці.

В умовах більш високого рівня розвитку продуктивних сил при феодалізмі ремісники отримали ширші можливості для вдосконалення свого фаху. Виникли нові галузі ремесел, звужувалася спеціалізація ремісників, робилися своєрідні відкриття, винаходи. Китай, Індія, Іран, Японія, країни Середньої і Передньої Азії, Європи славилися

виготовленням художніх предметів побуту (посуд, тканини, килими, холодна і вогнепальна зброя, лицарський обладунок, вози, меблі, ювелірні прикраси, культові предмети тощо). До скарбниці світового мистецтва увійшли китайські та японські лаки, різьблення на дереві, вироби з ниток, китайська порцеляна, індійські тканини і металеві вироби, іранські і туркменські килими та ін.

Високого художнього рівня досягли художні ремесла у східних слов'ян (метал, кераміка, різьблення на дереві тощо). Декоративно-прикладне мистецтво слов'янського населення на території майбутніх російських, українських і білоруських земель — ґрунт, на якому розвинулася самобутня культура Київської Русі. Давньоруські ремісники дотримувалися багатовікових традицій східнослов'янського мистецтва, засвоюючи, творчо осмислюючи найкращі здобутки світового мистецтва. Їхню оригінальну, високохудожню творчість засвідчують збережені пам'ятки, літописні дані та описи іноземців, які за рівнем художнього ремесла ставили Давню Русь на друге місце після Візантії<sup>3</sup>.

У Київській Русі переважали домашні ремесла. Пов'язані із сільським господарством, вони відігравали роль допоміжного заняття. Селяни самі виготовляли різні вироби, полотна, сукна, взуття тощо для власних потреб. Феодали отримували цю продукцію селянського ремесла у вигляді повинностей. У господарствах феодалів також виготовляли вироби. Ремісники працювали і в княжих, боярських та монастирських дворах. Розвиток торгівельно-грошових відносин сприяв кількісному зростанню ремісників, поселенню їх в містах та невеличких містечках. Вже 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. Їхня праця була примусовою. У містах, містечках поселялись ремісники, що виготовляли вироби на замовлення, на ринок. Вони мали кращі умови праці, були кваліфікованішими. Як сільське, так і міське ремесло поєднувалось із землеробством. Зростання міст, розвиток торговельно-виробничих відносин стали тими важливими факторами, котрі активізували процеси відокремлення ремесла від сільського господарства, сприяли поглибленню професійної майстерності ремісників, збільшенню кількості ремісничих спеціальностей.

Розвиток товарного обміну привів до того, що виготовлення виробів на продаж стало основним заняттям окремих ремісників, посилювалися процеси відокремлення ремесла від землеробства. На основі домашніх ремесел виникли ремісничі організації. Натуральне господарство, вузькість внутрішнього ринку, утиски з боку державної адміністрації зумовили необхідність єднання міських ремісників. В XI—XII ст. в містах Західної Європи, а також Київської Русі поступово виникали і поширювалися їхні корпорації — цехи. Вони об'єднували майстрів однієї чи кількох спеціальностей з метою захисту їхніх інтересів від дрібних виробників. Конкретно-історичні умови позначилися на специфіці цехів, що утворювались на Україні. Тут цехова система виробництва поширилась у XIV—XV ст. У Києві існували цехи ковалів, золотарів, кравців, кушнірів, шевців. Відомі різні за профілем цехи у Луцьку, Чернігові та ін. У 1425 р. у Львові діяли 9 цехів (ковалів, шевців, кравців, лимарів, кушнірів), а наприкінці XV ст. — 14 цехів об'єднували ремісників понад 50 професій. Цехове ремесло бурхливо розвивалось у містах, які здобули так зване магдебурзьке право, — у Києві, Львові, Полтаві, Чернігові, Новгороді-Сіверському, Житомирі, Бердичеві, Ніжині, Кременці, Кам'янці-Подільському тощо. Цехові організації відігравали позитивну роль у житті як міських, так і сільських ремесел ранньої епохи феодалізму. Вони сприяли піднесенню художнього рівня виробів, розширенню їх асортименту.

менту. У цехових статутах визначалося, які саме і скільки виробів будуть виробляти; їхні розміри, форми, колір тощо; кількість майстрів і підмайстрів, їхні права; розмір внесків майстрів до спільної каси; кількість робітників та учнів, яких мав право тримати майстер, строки 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 і т. ін. У цехах панівне становище посідали майстри, їм підпорядковувались підмайстри й учні. За виконанням статутів сліdkували обрані на загальних зборах цехових майстрів (братчанах) старшин — цехмістри. Кожен цех мав свої прапори, знаки, грамоти тощо.

Важливо, що при вступі майстрів до цеху ретельно перевіряли їхні знання, вміння зробити «шедевр» — вірець певного виробу. Відбувалися своєрідні іспити-конкурси майстрів. Це, безперечно, сприяло вдосконаленню ремісничої майстерності. У містах працювали позацехові майстри — партачі. Вони жили переважно на передмісті, були обмежені у своїй діяльності, не мали права продавати власні вироби на міському ринку. Це було причиною конкурентних сутичок. Цехові і позацехові майстри зазнавали утисків з боку володарів міст. Глибокі соціальні суперечності посилювали боротьбу проти феодальної системи. Проникнення у ремісниче виробництво нових відносин зумовлене як економічними змінами, так і рівнем розвитку ремесел. Із поглибленням поділу праці від окремих ремісничих професій відгалужувалися нові спеціальності. Так, серед ремісників-текстильників виділилися ткачі, полотнярі, шерстяники, прядильники (ниткарі), сукновали і постригачі сукна, мотузники, канатники тощо; серед деревообробників — бондарі, теслярі, колісники, різьбярі, гонтарі, каретники, кошикарі, ситники і т. ін. Із зростанням попиту на ремісничі вироби з боку міського і сільського населення, ускладненням і диференціацією самого ремесла поглиблювалося майнове розшарування цехових і позацехових ремісників. Більш заможні майстри перетворювалися на дрібних підприємців і скупників. В умовах зародження капіталістичних відносин цехова, замкнена за визначеними обмеженнями організація гальмувала ремісниче виробництво.

Вільніші можливості для діяльності, не такі обмежені, як у цехових майстернях, мали сільські і міські домашні промисли, тобто дрібне ручне товарне виробництво. Воно існувало в умовах натурального господарства, де із наявної сировини виготовляли вироби на продаж. Власниками промислів були представники майже всіх прошарків населення України — міщани, селяни, козаки, купці, шляхта і т. ін. Серед домашніх промислів найбільшого поширення набули текстильні, шевські, кравецькі, кушнірські. Селяни традиційно вирощували у своїх господарствах льон і коноплі, стригли вівці, із наявної сировини виготовляли тканини інтер'єрного й одягового призначення для себе і на продаж.

У XVI—XVII ст. на основі ремесел і домашніх промислів зародилася нова, більш висока форма виробництва — мануфактура. Капіталістичне підприємство ґрунтувалося на ремісничій техніці й поділі праці. Ця стадія розвитку промисловості історично передувала великій машинній індустрії. Процес звуження ремісничих спеціальностей тривав (часто виконувалась тільки одна операція). Дещо полегшувались трудові роботи, удосконалювались інструменти тощо. Шляхи виникнення мануфактур були різними. Дрібні промисли (майстерні) зміцнювались, розширювались, поступово переростали у більш виробничі заклади з поділом праці. Окремі виробники підпорядковувались представникам торгового капіталу, який проникав у всі сфери господарства у зв'язку з розвитком торгово-грошових, капіталістичних відносин. Ці процеси відбувалися в умовах феодалізму, де панувала кріпосницька система. За характе-

ром виробничих відносин на Україні можна виділити три типи кріпосних мануфактур: казенні, вотчинні (поміщицькі) й посесійні. Наприклад, відомими були казенна мануфактура по виробництву шовкових виробів — Катеринославська; посесійні сукняні мануфактури — Глушківська і Ряшківська; поміщицька мануфактура, де вироблялись фарбовані і тонкі сукна, у с. Платкове Стародубського повіту на Чернігівщині та ін. Найпоширенішими були ткацькі мануфактури. Крім ткацьких мануфактур, на Україні у XVII—XVIII ст. користувались визнанням мануфактурні вироби — посуд, скло, шкіряні і под.<sup>4</sup> У XVIII ст. зростає кількість мануфактур, вони розширювали своє виробництво, але повільно впроваджувалися нові техніко-технологічні відкриття. Ручне виробництво творче, приховує у собі тазмниці справжньої краси, критерії якої в народному мистецтві вироблялися віками.

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

Зародження і розвиток мануфактур на Україні відбувалися у XVI—XVIII ст. за кріпацтва. Перша половина XIX ст. — це період розкладу і кризи феодально-кріпосницької системи. У цей час складалися нові, більш прогресивні капіталістичні відносини. Із дальшим розвитком дрібних промислів, кріпосницької мануфактури і товарно-грошових відносин визрівали умови для переходу до капіталістичної мануфактури — фабрики. Виробництво очолив великий капітал, формуючи капіталістичні відносини між його учасниками.

З переходом до наступного, більш прогресивного способу виробництва зростала роздрібненість виробничих операцій, зумовлюючи деградування професійної майстерності, занепад творчої основи в процесі праці. На Україні дрібні промисли набули характеру капіталістичних мануфактур, де на другий план усунулося віками нагромаджене рукотворне мистецтво ремесла. Знижувалася вартість художньої продукції. Перехід від мануфактури до фабрики відкинув з давніх давен набуту ручну вмілість майстра, а за тим технічним переворотом руйнувалися суспільні відносини виробництва. Капіталістична конкуренція підірвала економічний ґрунт традиційних центрів народних промислів, а зменшення попиту на вироби призвело до звуження їхнього виробництва, а подекуди до занепаду.

Таким чином, народне декоративне мистецтво України розвивалось у двох основних формах — домашнє художнє ремесло й організовані художні промисли, пов'язані з ринком. Ці дві форми йшли паралельно, тісно переплітаючись між собою і взаємозбагачуючись, кожна історична епоха вносила свої зміни. Природні багатства України, вигідне географічне і торговельне положення сприяли розвитку домашніх ремесел та організованих художніх промислів. Як уже зазначалося, перехід від мануфактур до капіталістичних фабрик, промислового виробництва у XIX ст. негативно позначився на дальшому розвитку художніх промислів, основа яких — традиційна художня рукотворність.

У різні історичні епохи, залежно від зміни соціальних формацій, зазнавало змін і народне декоративне мистецтво. Однак завжди його визначальними рисами залишалися колективний характер творчості, спадковість багатовікових традицій. Постійно діяв метод навчання: вчитись працювати, як усі майстри, але при цьому зробити вироби краще від інших. Ручний характер праці давав змогу імпровізувати, творити неповторне, мати «свою руку», «власний почерк». Але що б нового не творила

кожна людина, вона завжди залишалась у межах художніх традицій того осередку, де працювала. Художня традиція — це стійка система творення образів, естетичних уявлень, історично сформованих у певному середовищі. Основне у традиціях народного декоративного мистецтва — матеріал, техніка його обробки, характер виготовлення предметів, а також принципи і прийоми втілення образу. Вирішальну роль відіграють художні особливості сюжетних зображень, форми виробів, орнамент, виражені живописними, пластичними або графічними засобами. Залежно від характеру взаємозв'язків ці фактори формують специфічні риси окремих видів мистецтва. В історичному аспекті відбувається постійний процес відновлення і розвитку традицій, але принципи, особливості художньої форми у мистецтві народу зберігаються віками, традиції відбивають ту якість, яку ми називаємо класикою мистецтва.

Відбиваючи колективний світогляд, твори народного декоративного мистецтва позначені особистістю майстра. Колективна та індивідуальна творчість завжди знаходяться у діалектичній єдності, доповнюючи і збагачуючи одна одну. У зв'язку з колективним характером творчості віками кристалізувались творчі технологічні методи ручної праці, які вдосконалювались кожним наступним поколінням. Завдяки цьому багато творів народних майстрів досягли вершин художнього рівня, у них нерозривно поєднуються практичність і декоративність. Майстри робили гарними звичайні речі, якими користувались щоденно: посуд, одяг, рушники, скрині тощо. Ці вироби переконливо засвідчують і той факт, що народні майстри працювали «за законами матеріалу», бо добре знали їхні фізичні — структурні, еластичні властивості.

За своїм змістом, метою, виражальними засобами народне мистецтво не знає національної замкненості, територіальних обмежень. Воно розвивається на ґрунті всезагального народного досвіду, в постійних процесах взаємовпливів, взаємозв'язків між сусідніми народами. За своєю природою народне мистецтво глибоко правдиве. Воно увібрало багатотисячолітній історичний досвід народних мас, глибину художнього задоволення дійсності, що зумовило правдивість образів, захоплюючи силу їхнього художнього узагальнення.

В Україні народну творчість вивчають і збирають різні за профілем наукові установи. Працює мережа спеціальних музеїв, архівів, бібліотек, інститутів, товариств тощо. Так, на Україні функціонує Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН України, його Львівське відділення, Науково-методичний центр народної творчості та культурно-освітньої роботи Міністерства культури України тощо. Дослідження, зосереджені на важливих проблемах народної художньої творчості, яка розглядається передусім як соціально зумовлене явище, одна із форм суспільної свідомості.

Сьогодні декоративне мистецтво — складне, багатогранне художнє явище. Воно розвивається у таких галузях, як народне традиційне (зокрема, народні художні промисли), професійне мистецтво і самодіяльна творчість. Ці галузі багатозмістовні і далеко не тотожні. Між ними існують тісні взаємозв'язки і суттєві розбіжності.

Народне декоративно-прикладне мистецтво живе на основі спадковості традицій і розвивається в історичній послідовності як колективна художня діяльність. Воно має глибинні зв'язки з історичним минулим, ніколи не розриває ланцюжка локальних і загальних законів, які передаються із покоління в покоління, збагачуються новими елементами.

Народні художні промисли — одна з історично зумовлених організаційних форм народного декоративно-прикладного мистецтва, яка являє собою товарне виготовлення художніх виробів при обов'язковому застосуванні творчої ручної праці.

Сучасні народні художні промисли України — підприємства, неоднорідні за своєю організаційно-економічною структурою, типами виробництва. Це об'єднання, фабрики, комбінати, дільниці, цехи, кооперативи, асоціації. Вони підпорядковані Художньому фонду України, міністерствам. Створюються нові підприємства, підпорядковані Укрхудожпрому. У системі Укрхудожпрому є виробничо-художні об'єднання, фабрики художніх виробів та торговельна мережа.

Професійне декоративне мистецтво — результат творчості людей із спеціальною художньою освітою. Їх готують середні спеціальні і вищі навчальні художні заклади України, університети тощо. У справі піднесення рівня художньої освіти на Україні важливу роль відіграють Київський художній інститут, Львівський інститут прикладного та декоративного мистецтва, львівське училище ім. І. Труша, Харківський художньо-промисловий інститут, Український художньо-промисловий інститут, Український поліграфічний інститут (м. Львів), Київський філіал Всесоюзного науково-дослідного інституту художнього конструювання, Київські творчовиробничі майстерні художнього проектування Художнього фонду України, філіал Всесоюзного науково-дослідного інституту художнього конструювання у Харкові, ряд середніх спеціальних навчальних закладів. Вони готують художників-професіоналів різної спеціалізації.

Самодіяльна художня творчість — непрофесійна творчість широких народних мас. Творчість, а не традиційне народне мистецтво. Вона набула особливого поширення, розвитку і визнання в нашій країні за останні п'ятдесят—сімдесят років. Люди, різні за фахом, соціальним походженням, малюють і різьблять, плетуть, роблять макраме тощо. Часто вони — члени тих чи інших самодіяльних колективів, студій, гуртків і т. ін. Художня самодіяльність відрізняється від народного і професійного декоративно-прикладного мистецтва. Самодіяльні умільці працюють не за законами традиційної творчості, а в силу своїх обдарувань, власного світосприйняття. Вони дещо наслідують професіоналів, але не володіють професійними знаннями. Самоосвіта, ерудиція, рівень особистого обдарування і бачення навколишнього світу — важливі питання самодіяльної творчості.

Художня самодіяльність — важливий фактор розвитку соціальної активності трудящих, залучення найширших народних мас до безпосередньої участі в художній творчості. Керівництво самодіяльною творчістю здійснюють республіканські і міські науково-методичні центри. Їм надають допомогу мистецтвознавці, музейні працівники, художники.

При вивченні складних процесів сучасного декоративно-прикладного мистецтва обґрунтоване виділення таких його напрямів, як народне традиційне, професійне мистецтво і самодіяльна творчість. Наприклад, на кожній виставці образно виділяються художнім рівнем твори, авторами яких є народні майстри чи професіонали-художники або ж самодіяльні умільці. Це різні твори за своєю суттю, різні за рівнем професійної підготовки їх автори, неоднакові критерії їх оцінок тощо. А в загальному, між цими напрямками існують тісні взаємозв'язки і проходять цікаві процеси взаємозбагачення. На творчість народних майстрів впливають своїми новаторськими пошуками художники-професіонали, а в свою чергу самодіяльні умільці часто здобувають професійну освіту. В той же час вершини мистецького злету досягають художники-професіонали, які працюють на основі народних художніх традицій.

Розглядаючи сучасне декоративно-прикладне мистецтво, ми оцінюємо і його місце у людській діяльності, житті. Останнім часом в українській науковій літературі активізувалась увага до висвітлення питань духовної культури. Декоративно-прикладне мистецтво безпосередньо входить у сферу матеріальної і духовної культури



народу. У цьому плані становлять інтерес думки дослідників про аспекти умовного розмежування матеріальної і духовної культури, спеціальне виділення художньої культури на тій основі, що в останній відбувається процес злиття матеріальної, реальної форми і духовного змісту. Килими, кераміка, одяг, тканини, вишивка і т. ін. є результатом як духовної, так і практичної діяльності людей. Вони матеріально виражені і несуть інформацію про композицію, орнамент, колорит тощо, яка зберігається в колективній пам'яті людей. Декоративно-прикладне мистецтво охоплює і сферу знань, естетичні погляди, смаки, звичаєво-обрядові аспекти, етичні переконання тощо. Це одна із частин народної художньої культури.

Сьогодні декоративно-прикладне мистецтво розглядається як важлива художня цінність, що виконує численні функції — пізнавальну, комунікаційну, естетичну та ін.

Життя підтверджує, що декоративно-прикладне мистецтво збагачується новими аспектами філософсько-естетичного звучання, його змістовна краса потрібна людині, в наш час зростає його художньо-культурна цінність.

<sup>1</sup> Каган М. Морфология искусства. Л., 1972. С. 187, 189.

<sup>2</sup> Маймин Е. А. Виды искусства. Эстетика — наука о прекрасном. М., 1981. С. 124; Герман М. М., Скатуринов В. К. Основные принципы классификации видов искусств. М., 1982. С. 107.

<sup>3</sup> Див. за: Тищенко О. Р. Декоративно-прикладне мистецтво східних слов'ян і давньоруської народності. К., 1985. С. 45.

<sup>4</sup> Історія народного господарства Української РСР: У 3 т., 4 кн. К., 1983. Т. 1. С. 154, 197.

<sup>5</sup> Там же. С. 197—200.

## РОЗДІЛ ДРУГИЙ

### МОРФОЛОГІЯ — НАУКА ПРО СИСТЕМУ ВИДІВ

Декоративно-прикладне мистецтво — предметно-духовний світ людини — включає в себе численні види художньої практики. Це плетіння і ткання, розпис і вишивка, різьблення і виточування тощо. Одні види — кераміка, обробка кістки і каменю, плетіння — виникли на зорі людської цивілізації, інші — молоді: мереживо, гобелен, вироби з бісеру, витинанки з паперу. Їм заздалека налічується кілька століть. Правда, до середини XIX ст. ні народне мистецтво, ні художнє ремесло не визнавалися за рівноцінні галузі мистецтва, такі, як музика, театр чи живопис. Ще й досі слово «ремісник» за звичкою має негативний, зневажливий відтінок на противагу творчому підходу до праці. Зрозуміло, що й художнє ремесло донедавна вважалося роботою нижчого гатунку порівняно з «класичними» видами мистецтва. Отож Г. Гегель у «Системі окремих мистецтв» хоч і розпочинав лекції з архітектури, однак серед високих мистецтв не знаходив місця для декоративно-прикладного. Термін «декоративно-прикладний», яким ми сьогодні вільно користуємося, утвердився лише у 70-х роках цього століття. Раніше у вітчизняній і зарубіжній літературі вживалися поняття: «прикладне мистецтво», «декоративне мистецтво», «функціональне мистецтво», «виробниче мистецтво» та ін.

З другої половини XIX ст. етнографи, історики мистецтва та мистецтвознавці все більшого значення надають вивченню народних художніх промислів і професійних ремесел, складовим галузям декоративно-прикладного мистецтва. У центрі уваги стають проблеми специфіки і морфологічної класифікації декоративно-прикладного мистецтва. У 1860 р. німецький архітектор і теоретик мистецтва Г. Земпер запропонував поділити твори художніх ремесел на чотири групи за природно-технологічними властивостями матеріалів: гнучкі і міцні на розрив; м'які, пластичні (легко моделюють форму і добре зберігають її); гнучкі й еластичні; дуже тверді й міцні. Звідси він вивів чотири види декоративно-прикладного мистецтва: текстильний, керамічний, тектонічний і стереотомічний. Під тектонічним видом теоретик мав на увазі художню обробку дерева, а під стереотомічним — каменю. «Стереотомія, — писав Г. Земпер, — мистецтво творення форми шляхом обробки твердих матеріалів»<sup>1</sup>. Зауваживши загальну подібність тканих, плетених і шкіряних виробів у «текстильному» мистецтві, Г. Земпер надумано формалізував класифікацію художніх виробів з каменю, дерева і металу, виходячи з їхньої твердості. Однак не кожний камінь твердий від твердих порід деревини. Так, щойно добутий пісковик легше піддається обробці,

ніж, наприклад, дуб або клен. Класифікація видів за Г. Земпером не дістала поширення. Зрештою, вона відіграла певну роль в акцентуванні уваги на важливість і характер матеріалів.

Німецький історик мистецтва Я. Фельке 1883 р. розробив структуру видів декоративно-прикладного мистецтва за матеріалом і технікою, концепцію якої було прийнято в європейському мистецтвознавстві.

Вітчизняні вчені досить довго не знаходили спільних принципів морфології мистецтва. Так, О. І. Некрасов спочатку поділив народне мистецтво на архітектуру, скульптуру, живопис і лише тоді до скульптури відніс кераміку, вироби з каменю і дерева, меблі, іграшки тощо, до живопису — ткани вироби, вибірку, вишивку, мереживо і т. ін. М. С. Каган у 60-х роках, незадовільно оцінюючи морфологічну структуру за матеріалами і техніками, запропонував так звану функціональну концепцію, насамперед визначаючи як види одяг, посуд, меблі, зброю, засоби транспорту та ін.

Сьогодні морфологія декоративно-прикладного мистецтва ґрунтується на різних принципах класифікації: за матеріалом — камінь, дерево, метал, скло та ін.; за технологічними особливостями — ткацтво, вишивка, плетіння, в'язання, розпис тощо; рідше за функціональними ознаками — меблі, посуд, прикраси, одяг, іграшки. У декоративно-прикладному мистецтві застосовується близько 20 матеріалів та ще більше різновидів. Крім цього, існує понад 100 головних технік і технологій художньої обробки. Усе це дає вагомий підстави стверджувати, що художні ремесла і промисли є найбільшою і найбагатшою галуззю художньої творчості. Для її повноцінного морфологічного аналізу ніяк не обійтися без диференціації на види, роди і жанри.

Декоративне мистецтво (естетичне освоєння життєвого середовища) складається із монументально-декоративного, театраль-декоративного, оформлювального, декоративно-прикладного та художнього конструювання. Як бачимо, сусідами, крім декоративних видів, є також види архітектури і види образотворчого мистецтва. Вони певною мірою визначають межі декоративно-прикладного мистецтва. З одного боку, в його прикладній галузі виступають об'ємно-площинні принципи побудови форми, аналогічно художньому конструюванню й архітектурі, а з другого — у декоративній області мають місце зображальні принципи. У тематичних, фігуративних творах вони близькі до образотворчих видів. У зазначених межах може міститися широкий спектр проміжних форм, що вказує на аналітичний поділ: *прикладні—декоративно-прикладні—декоративні*. Цей поділ наочно показує міру утилітарних та декоративно-виражальних якостей у творі мистецтва. Його можна виразити числовим співвідношенням: прикладні — 3 : 1, декоративно-прикладні — 2 : 2, декоративні — 1 : 3. Перше число — умовний показник утилітарності, другий — декоративно-виражальних якостей.

До прикладної галузі декоративно-прикладного мистецтва відносимо ужиткові твори об'ємно-просторової форми, виготовлені з переважно твердих і тривких матеріалів, в яких доцільність і виразність конструкції поєднані з декором: дерево, камінь, кістка і ріг. Їх обробляють технікою різьблення, точення та ін.

Кераміка, скло, метал відзначаються міцністю, а на відміну від попередніх матеріалів вони ще й тугоплавкі, пластичні. Художні вироби з них виготовляють технікою лиття, формування, виточування.

Завершується прикладна галузь творами зі шкіри, лози, рогами, солом, тканими і в'язаними з волокнистих рослин (льон, коноплі) та вовни, модельованими предметами зі шкіри і тканини. Наприкінці першорядне значення матеріалу замінюється технікою виготовлення. Звідси цілком логічно виводимо концепцію морфології

декоративно-прикладного мистецтва: в одному випадку вид суміщається із застосуванням матеріалу — вид-матеріал, у другому відбувається трансформація у вид-техніку. Чому ж у поняття виду декоративно-прикладного мистецтва не вдалося закласти єдиного принципу? Бо жоден з них не є до кінця збірним для інших. Так, у першому випадку вид-матеріал є збірним для багатьох технік його обробки, у другому, навпаки, вид-техніка є збіркою для кількох матеріалів поспіль.

Декоративна галузь декоративно-прикладного мистецтва має значну перевагу художніх засад оздоблення над утилітарними і складається із видів-технік. Для зручності останні групуємо за домінуючими виражальними ознаками.

Поліхромна група: ткацтво, килимарство, вишивка, батік, вибірка, бісер, писанкарство, емалі, розпис (дерево, кераміка, скло та ін.).

Монохромна група: інкрустація, випалювання, чернь, гравіювання.

Пластична група: різьблення, тиснення, карбування, пластика малих форм.

Ажурно-силуетна група: кування і слюсарство, просічний метал, скань, мереживо, витинанки, ажурно-силуетна пластика.

Зауважимо, що між групами немає чіткої межі. Тому твір-інкрустація, твір-вибірка можуть мати не лише монохромні, а й поліхромні особливості, твір-різьблення — монохромні, пластичні й ажурні, вишивка трапляється монохромна (біла по білому) й ажурна (мережка, вирізування, виколювання), а витинанки — барвисті і неажурні. У загальній масі таких творів з відхиленням не так багато і вони не спростовують вище наведеного групування видів.

Між прикладною і декоративною галузями є проміжна — декоративно-прикладна, що поєднує в собі ужиткові і функціональні якості об'ємно-просторової конструкції та художню експресію відповідного декору. Вона підпорядковується аналогічним морфологічним концепціям.

Таким чином, декоративно-прикладне мистецтво з його багатством матеріалів, конструктивно-формотворчих і декоруючих технік, помножених на функціональні типи побутових предметів, утворює надзвичайно розгалужену морфологічну систему, для аналізу якої необхідно насамперед скористатися низкою розроблених естетичних категорій: вид, рід, жанр, твір.

Види декоративно-прикладного мистецтва — головна структурна одиниця морфології. Це — художнє деревообробництво, художня обробка каменю, художня обробка кістки й рогу, художня кераміка, художнє скло, художній метал, художня обробка шкіри, художнє плетіння, в'язання, художнє ткацтво, килимарство, вишивка, розпис, батік, писанкарство, фотофільмодрук, вибірка, випалювання, гравіювання, різьблення, карбування, художнє ковальство, скань, просічний метал, витинанки, мереживо, виготовлення виробів з бісеру, емалі, а також меблів, посуду, хатніх прикрас, іграшок, одягу, ювелірних виробів тощо. Усі вони відносяться до декоративно-прикладного мистецтва, як частина до цілого, мають відповідні спільні риси і своєрідні ознаки. Кожен з видів унікальний за специфікою матеріалів і технологічним процесом обробки, за художньо-композиційними закономірностями структури образів.

Одні види широко функціонують у сфері побуту і загалом у візуальній культурі, наприклад, художній метал, дерево, кераміка, ткацтво. Інші, такі, як мереживо, батік, вироби з бісеру, писанки, навпаки, мають порівняно вузьке функціональне середовище. Звідси морфологічна структура у першому випадку поширена, а в другому — звужена (або цілком відсутня). Поширення відбувається методом введення додаткових, проміжних диференційних одиниць — підвид, підгрупа тощо. Так, підвиди в кераміці ґрунтуються на якісних характеристиках матеріалів (майоліка, фаянс, фарфор, кам'яна маса, шамот) та технологіях виготовлення; підвиди в обробці дере-

ва — це техніки його обробки (різьбярство, столярство, токарство, бондарство). Інколи вони становлять значні самостійні галузі художньої творчості із своєрідними засобами декоративної виразності.

Рід — наступна сходинка класифікації, торкається найзагальніших особливостей та ознак виробів, їхніх функціональних відмін. Рід — категорія, що виникла у літературознавстві, але нині успішно застосовується і в інших видах мистецтва, набуваючи загально-естетичного значення. Як свідчить практика, один майстер, наприклад столяр, не може з однаковим умінням виготовляти меблі, транспортні засоби, музичні інструменти, іграшки тощо. Тому відбувається вузька спеціалізація за родами художньої творчості. Отож, у декоративно-прикладному мистецтві родові відміни найкраще виражені у видах-матеріалах з найбільшою структурою виробів: деревообробництво, метал, кераміка, скло, обробка шкіри, плетіння. Родові форми мають тут узагальнений функціональний характер виробів, наприклад, меблі, посуд, знаряддя праці, культові предмети, іграшки, прикраси та ін. (обробка дерева); посуд, начиння, зброя, культові предмети, прикраси тощо (метал); посуд, іграшки, прикраси і под. (кераміка). Однакові родові форми, що різняться матеріалами, інколи об'єднуються дослідниками для зручності аналізу і викладу теми у нові види декоративно-прикладного мистецтва функціонального спрямування — посуд, іграшки, прикраси, меблі і т. ін.

Поняття жанр склалось у морфології більшості видів мистецтва. У морфології декоративно-прикладного мистецтва також є необхідність введення аналогічної категорії для визначення менших внутрішніх структурних одиниць функціональної форми предметів та їхнього призначення. Але вираз «жанр вази, дзбанка, миски чи горнятка» звучить якось вигадливо і неприродно. Тому доцільно означувати твори відповідною функціональною типологічною групою, а в разі необхідності — і підгрупою.

Типологічна група — це порівняно стале поєднання однотипних предметів, де тип виступає як абстрактний узагальнений зразок предметів. Наповнення типу локальними та індивідуальними особливостями перетворює його в конкретний твір. Порівняно із видами декоративно-прикладного мистецтва і родами творів, типологічні групи є класифікаційною категорією третього порядку. Якщо в образотворчих видах мистецтва жанрова структура творів ґрунтується на тематичних принципах, то у декоративно-прикладних типологічні групи мають конструктивно-функціональну концепцію. Отже, вони розкривають певну функціональну композиційну спільність групи предметів (творів). Кожна така типологічна група творів декоративно-прикладного мистецтва вирізняється сукупністю деяких зовнішніх, формотворчих ознак, що сприяють її розпізнанню. Наприклад, у деревообробництві рід посуду має 12 типологічних груп: миски, ложки, сільнички, чаші, баклагги та ін. Так, до групи мисок входять такі типи: великі миси «яндови», середні й малі миски, у яких діаметр дна не перевищує половини верхнього діаметра вінця, береги похилі, але невисокі. Сюди ж слід віднести тарілки і тарілочки, які можна кваліфікувати як плоскі миски. Група ложок об'єднує кілька типів предметів — ложки великі й малі, черпаки тощо. Вони мають однакову будову, складаються з невеликої місткості для наповнення їжею та ручки різної довжини.

Деякі типологічні групи мають спільні міжвидові і міжпідвидові засади внаслідок однакових функціональних особливостей. Наприклад, ваза існує не тільки в камені, дереві, металі, склі, а й у керамічних підвидах — майоліці, фаянсі, фарфорі, шамоті та кам'яній масі. Наступна класифікація враховує поділ виробів на типологічні підгрупи (декоративна ваза загалом; ваза на підлогу, ваза на полицю; вази для квітів і т. ін.).

Типологічна група — форма історично мінлива, її динаміка залежить від соціальних змін. У сфері типології форм відчутні реальні тенденції до об'єднання і роз'єднання окремих типологічних груп, підгруп і типів. Із змінами традиційного народного побуту наприкінці XIX—на початку XX ст. поступово занепали професійні художні ремесла, народні промисли, із творчого процесу вибули десятки функціональних груп і типів виробів: порохівниці, кресала, ярма, дерев'яний посуд, дукачі, гердани тощо. У наш час є випадки відродження давніх типологічних груп, виникають нові: мінігобелени, серветки, накидки на телевизор, хлібниці (дерев'яна коробка для зберігання хліба), цукерниці, кашпо тощо. Таким чином, кожна історична епоха має свою типологію груп, і навпаки, типологія груп виробів є своєрідним дзеркалом епохи.

Художній твір (виріб) — становить останню, четверту сходинку морфологічної структури декоративно-прикладного мистецтва. Це особливий соціально-культурний предмет, який відбиває художньо-духовну концепцію та має утилітарну цінність. Якщо художня концепція відсутня або деформована, такий твір не належить до мистецтва. О. Б. Салтиков писав: «Будь-яка річ, ідеально сконструйована з точки зору практичного застосування, ще не є художньою. Твором мистецтва вона стає тоді, коли набуває виразності більш глибокої, ніж просто виявлення свого функціонального призначення. Виразність є необхідною умовою художності»<sup>4</sup>.

Твори декоративно-прикладного мистецтва перебувають під впливом духовної наповненості часу. Цей фактор діє у прямій залежності до величини проміжку часу, що віддаляє нас від моменту його створення. Іншими словами, чим більший вік твору, тим його духовна наповненість сильніше збуджує наші естетичні почуття. Можна навести чимало прикладів, коли предмет-твір, знайдений археологами, мало чим відрізняється від теперішнього виробу, та століття непомітно переважають шальки терезів на користь того предмета, котрий дійшов до нас із глибин віків.

Морфологія видів мистецтва і типологія творів — це своєрідні основи розуміння декоративно-прикладного мистецтва, ключ до сприйняття його засад та природи.

## ХУДОЖНЄ ТКАЦТВО

Художнє ткацтво — це ручне або машинне виготовлення тканин на ткацькому верстаті. Ткацьке виробництво об'єднує підготовку сировини, прядіння ниток, виготовлення з них тканин і заключну обробку: вибілювання, фарбування, ворсування, вибивання тощо.

*Сировина й обладнання.* Сировина для тканин: рослинна (льон, коноплі, бавовна), тваринна (вовна, кокони шовкопряда), хімічна (штучні, синтетичні волокна) та металеві нитки — сухозлітка тощо. Якість сировини, прядіння ниток (ручне, машинне; тонких, грубших, рівних, меланжевого типу, зсуханих, скручених) позначається на структурі тканин. Упродовж віків нагромаджені досвід тонкого розуміння матеріалу, знання всіх етапів обробки волокон, ниток, вміння підготувати і передбачити художні ефекти майбутньої тканини. Важливу роль відіграє добре володіння технологічними процесами.

Нитки готували на основу і піткання. Нитки основи шліфували, а піткання часто зволожували, запарювали тощо. Наприклад, на Гуцульщині вовну двічі намочували у гарячій воді з лугом, щоб виткане з неї сукно під час валяння у ступах не збиалося. Часто на основу використовували грубші нитки, а на піткання — тонші, зсукані тощо.

Нитки основи намотували на вал верстатів, а піткання — в клубки, шпулі, бобіни, пасма. Різним переплетенням на ткацьких верстатах з двох систем ниток основи й поробку виготовляли тканини певної щільності і ширини (залежно від розмірів верстатів). Верстати для ручного ткацтва бувають двох типів: з вертикальним і горизонтальним розміщенням основи.

Вертикальний ткацький верстат (кросна) являє собою прямокутну вертикальну раму. До її верхньої жердки прикріплювали нитки основи і, щоб їх натягнути, внизу прив'язували глиняні або кам'яні грузила, пізніше засновували нитки на нижню раму — вал. Вертикальні верстати простої конструкції відомі з часів неоліту (за 5—6 тис. до н. е.). Ускладнена конструкція — кросна — збереглася до наших днів.

Горизонтальні верстати відомі з X—XIII ст. Найголовніші частини: два навої (на верхній намотується основа, а на нижній — готові тканини); підніжки, ремізки, човник, за допомогою яких робиться переплетення ниток основи і піткання; ляда з бердом, що регулюють рівномірне розміщення ниток основи і прибивають нитки піткання. Ширина берда — 60—80 см. Горизонтальні верстати мають локальні відміни щодо форми деталей, розміру, оформлення різьбленням тощо.

На Україні поширені і нескладні прилади, на яких виготовляли різні малі за розмірами вироби: ткацькі дощечки, кросенця і вилочки для плетіння поясів, очіпок; верстати для плетіння рукавиць тощо.

Машинне ткацтво почалося наприкінці XVIII ст., коли були створені механічні ткацькі верстати. Залежно від типу зібвотворювального механізму їх поділяють на ексцентрикові (найпростіші переплетення ниток), кареткові (складні переплетення) і жакардові (тканини з дуже складним малюнком). У ткацькому виробництві безперервно відбувається автоматизація виробничих процесів, застосовуються безчовникові багатозівні верстати.

Підприємства легкої промисловості виробляють тканини, лляні, бавовняні, вовняні, шовкові, неткані матеріали, трикотажні, текстильно-галантерейні та інші.

Художні тканини (ручноткані або виготовлені за допомогою машини) — найпоширеніший вид декоративно-прикладного мистецтва. Характеризуються якісним матеріалом, майстерністю технічного виконання, високим рівнем орнаментально-композиційного, колористичного вирішення.

Тканини поділяються на лляні, конопляні, вовняні, шовкові, лавсанові та ін.; мішані (льоноконопляні, з конопляною або лляною основою, з вовняним пітканням, льонолавсанові) тощо.

**Техніки.** Основні техніки ручного ткацтва: просте полотняне, саржеве (чиновате), перебірне і закладне.

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

Саржева техніка узорного ткацтва (чиноваті) виконується за допомогою 3-24 підніжок. Залежно від послідовності перебирання підніжок і відповідного піднімання ремізок для утворення зіву, щоб пропускати нитки піткання (різне плетіння двох систем ниток: основа і піткання), утворюються дрібнорапортні узорні. Це ламані, зигзагоподібні стрічки, «кіски», ряди зубчиків, ромбів, ромбових фігур, зірочок. Чиноваті полотна цікаві за своєю структурою, вони тугіші, еластичніші, в них орнаментальні мотиви дещо рельєфніше виступають над основою, виділяються світлотіньовими переливами. Різновидність чиноватих тканин створюють мішані нитки: на основу ко-

нопляні; а поробок лляні; на основу невивілені, піткання-вивілені чи кольорові тощо. Для узорного піткання використовуються кращі сорти ниток, часто зсукані. Декоративний ефект у таких тканинах збагачується ритмічністю чергування легко виступаючих кольорових скісних стрічок на однобарвному тлі.

Перебірна техніка ткацтва виконується складним способом плетіння ниток основи і піткання за допомогою підніжок, ремізок та додатковим підніманням ниток основи, утворення зіву із застосуванням дощечок, прутиків. Таке ткацтво називається «під дошку», «дві дошки», «перетик» тощо. Залежно від того, чи нитка піткання проходить по всій ширині тканини, чи тільки на місцях утворення узору, перебірна техніка поділяється на дві основні групи: суцільний перебір і перетик з вибором. Є різні локальні варіанти перебору. Найбільш поширене поєднання технік простого плетіння й узорного перебірного. У них чергуються гладкоткані й узорні смуги.

Закладне (килимове) ткацтво здійснюється плетінням двох систем ниток: основи (переважно лляних або бавовняних природного кольору) і пофарбованих у різні кольори або природного кольору вовняних ниток піткання. При цьому нитки основи переплітаються кольоровими нитками піткання не по всій ширині виробу, а відповідні частини задуманого узору на фоні тканини. Є різні способи виконання килимowego ткацтва: «на вічка», «на межеву нитку», «на пряму нитку» тощо.

Окремі тканини виготовлялись поєднанням технік простого полотняного, саржевого, закладного плетіння ниток. Техніки ворсового, петельчатого плетіння характерні для виготовлення килимових виробів та бойківського верхнього плечового одягу — гунь.

Залежно від практичного застосування тканини обиралися й техніка її виготовлення.

За функціональним призначенням виділяються тканини одягового та інтер'єрного призначення.

**Типологія тканих виробів одягового призначення.** Полотно — важлива типологічна група тканин переважно одягового призначення. Народні ткалі України виробили численні варіанти технічно-технологічних засобів для отримання декоративних ефектів полотен. Їхній художній рівень залежить від якості сировини, її первинної обробки, способів прядіння, зсукування тощо, від добору технік ткацтва, кінцевого опрацювання, вирівнювання, вибілювання, фарбування, рясування і т. ін.

У дослідженнях матеріально-художньої культури українського народу особлива увага звернена на виготовлення полотен, їх поширення на всій території України, дана оцінка різних типів. Селянським ткалям було відомо понад 20 видів полотна<sup>5</sup>.

За матеріалом виділяються підтипи полотен: лляні, конопляні (з ниток домашнього прядіння веретеном або прядкою, коловоротом); бурунчукові (з тонких лляних ниток фабричного виготовлення); бавовняні, «бомбакові», «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 плоскіні — «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 з тонких волокон), згрібне (з волокон нижчої якості, грубших ниток); клочане (з найгрубших волокон, валу).

Полотна розрізняються за кількістю заснованих в пасма ниток для основи. Наприклад, десять пасем — вузькі і грубі полотна, так звані «тринадцятка», «шістнадцятка», «вісімнадцятка» — тонші, високоякісні, широкі полотна.



Мішані полотна виготовляли з ниток, напрядених з поєднаних в певних пропорціях волокон льону і конопель, з ниток на основу лляних, а на піткання — конопляних (або на піткання — бамбак, металеві срібні, золоті тощо).

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

Сукна — типологічна група тканин одягового призначення. Матеріал: волокна овечої вовни. Прядуться нитки з вовни веретеном і за допомогою ніжного машинного пристрою — прядки, коловородка. Техніка ткання: просте полотняне і багаторемізне чиновате.

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

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

Різні типи сукна потрібні для пошиття нагрудного поясного та верхнього плечового, 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 тощо. Вироблена цілісна система художнього рішення 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.

Художньою образністю виділяються тканини, з яких шили торби, бесаги, тайстри, дзьобенки. Це заснівчасто-клітчасті чорно-білі і багатоклітчасті тканини, які в різних районах Карпат і Закарпаття мають локальні ознаки. У них гармонійно поєднані фізичні, технологічні властивості та орнаментально-композиційні розв'язання, таким чином утворюється єдина цілісність — мистецький твір.

*Типологія виробів інтер'єрного призначення.* Функціональна роль тканин інтер'єрного призначення визначає характер їхніх художніх особливостей. Виконуючи утилітарно-практичну функцію, вони виступають важливими декоративно-символічними творами в системі синтезу інтер'єру.

Покривала (локальні назви: верети, постілки, плахти) — поширений тип тканин для застелення ліжок, вкривання тощо. Матеріал: льон, коноплі, вовна, бавовна. Основа переважно лляна або конопляна, а піткання — вовняні, бавовняні нитки. Техніка ткання: просте полотняне переплетення, багаторемізне узорне ткання та перебірне, часто з допомогою дошки.

За характером орнаментування виділяються покривала поперечно-смугасті — «пасисті», картаті — «в клітку» та узорноткані — «писані». Колір покривал — білий, біло-чорний. Поширені поліхромні тканини. У пасистих ряднах, веретах акцент зроблений на ширині кольорових смуг, ритміці повторень, характері обрамування, заповнення нитками. Художня образність картатих верет залежить від кольорових смуг, ниток в основі та відповідної ширини смуг, які протягуються човником перпендикулярно основі. В узорних тканинах є різні варіанти компоу-

вання геометричних мотивів, розеток, ромбів, павучків. Виділяються заснівчасті покривала — з каймою при двох широких кінцях або з одного — підзори.

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

Скатертини — тип інтер'єрних тканин, призначених для накривання столів, скринь. Матеріал: льон, коноплі, бавовна, вовна, сухозлітки тощо. Техніка: просте полотняне переплетення, багаторемізне узорне, перебірне ажурне, килимове тощо.

Давні скатертини — однопліччні, часто шириною 50—80 см, довжиною до 2—3 м. З кінця XIX ст. зазнали поширення обруси з двох пліч (часто змережані), зарублені та з тороками.

За характером орнаментування виділяються: 1) скатертини із суцільним узорним фоном «в кіски», «зубчики», «круги», «тарілки»; 2) скатертини, на вузьких краях яких виткані або вишиті широкі смуги, а на центральній площині позмінно виткані вузькі і ширші кольорові (переважно червоні) стрічки. Наприкінці XIX ст. стали модними скатертини квадратної форми, на кінцях чотирьох боків яких розміщена орнаментальна кайма і в'язані торочки або пришите ручнов'язане чи фабричного виготовлення мереживо.

Рушники — тип тканин інтер'єрного, обрядового призначення. Матеріал: льон, коноплі, бавовна, вовна, гарус, заполоч, сухозлітки, шовк. Техніка: просте полотняне, перебірне, багаторемізне узорне килимове ткання, мереживо. За призначенням рушники поділяються на хатні («кілкові», «на сволоки», «на жердки», на ікони — «божники», «зав'ески»), весільні — для молодих; «плечові» — для обв'язування сватів; подарункові — на «подарунки». Тому й розміри рушників коливалися. Наприклад, закарпатські рушники «на жердки» невеликі (45×65 см); а житомирські «зав'ески», чернігівські перебірні рушники довжиною до 6 м.

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; кролевецькі рушники Сумщини тощо.

Кожен із типів тканин одягового та інтер'єрного призначення має численні локальні особливості, специфіку художньо-орнаментального вирішення.

## КИЛИМАРСТВО

Килимарство — виготовлення килимів, а також килимових виробів (гобеленів, доріжок, килимових покриттів) ручним або машинним способом. Важливе значення мають добір якісної сировини (волокон), відповідна підготовка пряжі, прядіння ниток, їх фарбування, техніка ткання, принципи орнаментально-композиційного розв'язання і кінцева обробка виробів: зарублення, в'язання тороків, вирівнювання, вичісування.

*Технологічні особливості.* Основна сировина для килимових виробів: вовна, льон, коноплі, бавовна; штучні волокна: лавсан, штапель, найлон. Їх виготовляють на вертикальному або горизонтальному килимарських верстатах.

Є різні техніки ручного ткання килимових виробів, що впливає передусім на зовнішній вигляд поверхні. Залежно від техніки виконання виділяються килимові вироби з гладкою поверхнею і двобічним орнаментом, тобто безворсові, з рельєфно виступаючими над основою нитками — ворсові, комбіновані і 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) тощо. Воно здійснюється переплетенням двох систем ниток: основи (переважно лляних або бавовняних природного кольору) і 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 буває суцільним, щільним і розрідженим, ажурним. У ньому сполучення фону з орнаментом має прямолінійні контури — «на пряму нитку». Для того, щоб килим був зі скісно спрямованими зубчастими мотивами, кольорову нитку підткання перевивають не строго 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 радумані 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 йде в різних напрямках, згідно з контурами візерунків, що окреслюються вільними заокругленими площинами як мазки на живописному полотні. Такою технікою виткані класичні українські «квіткові» килими.

Крім безворсових одношарових двобічних килимів на Україні здавна виготовляли ворсові килимові вироби. Це багат шарова тканина з основою полотняного переплетення ниток і ворсових, що виступають над нею. Використовуються три системи ниток: основи, підткання та ворсової нитки. Переплетенням ниток основи і підткання утворюють каркасне полотно. Ворсові кольорові нитки різної довжини спеціальними вузлами щільно прив'язують до ниток основи, прибивають нитки підткання, окреслюючи відповідний малюнок або об'ємно-рельєфні акценти. Є різні варіанти в'язання вузлів: густих, туго збитих; розріджених; зрізання ворсу над основою, його розпушення тощо.

На Україні найдавніші ворсові килими відомі з XVI ст. — коци з Харківщини, Київщини, Чернігівщини. У 60-х роках XX ст. виготовлення ворсових килимів поширилося у ткацьких артілях: на фабриках в усіх областях України.

До ворсових виробів належить унікальний вид художніх тканин — ліжники (локальні назви: джерги, коци, наліжники, присідки тощо). Це грубі вовняні вироби з рельєфною поверхнею, двостороннім ворсом довжиною 5—7 см. Техніка їхнього виготовлення: просте полотняне переплетення. Виготовляються спеціальні нитки для

поробку — легко, нерівномірно скручені пучки вовни діаметром до 1 см. Це сприяє розпушенню порошкової нитки, утворенню двостороннього ворсу на поверхні тканини. Щоб ліжник мав довгий ворс, менше скачувався, вовну для поробку брали кращої якості, з довгими твердими волокнами. На основу підготовляли міцні, дещо тонші вовняні нитки. Наприкінці XIX — на початку XX ст. для основи почали використовувати міцніші конопляні, лляні і бавовняні нитки. Карпатські ліжники спеціально звалюють у валилі. Під дією води ліжники, подібно до сукна, щільно збиваються, а на поверхні утворюється ворс. На Полтавщині, Чернігівщині, Київщині, Херсонщині ліжники дещо тонші за своєю структурою, їх не звалюють у воді, вони мають коротші ворсові нитки. Техніка полотняного переплетення в них тугіша, щільніша порівняно з карпатськими ліжниками.

Окрему, оригінальну групу утворюють так звані петельчасті тканини. В них основа тчеться полотняним переплетенням. Ткалі роблять човником два ходи ниток підткання і прибивають їх. За третім ходом вводять додаткові, грубіші кольорові нитки візерункового підткання, їх пропускають вільно, не прибивають до основи. За задуманим візерунком в певних місцях витягують петлі до 2—8 мм над рівнем основи і прибивають до полотнища двома ходами човникової основної нитки підткання. Чергування рядків ґрунтового і візерункового підткання утворює на гладкому, льщовому, витканому полотняним переплетенням тлі рельєфний петельчастий орнамент. На Волинському Поліссі поширені петельчасті килими із зображенням птахів, вазонів, квітів, а на Буковині типовим є розетковий, ромбовий орнаменти.

На Україні популярні килимові вироби, виткані комбінованою технікою: полотняним переплетенням, закладним ворсовим тканням, круглянням тощо. Наприклад, у відомому килимі XVIII ст. з гербом П. Полуботка візерунок витканий ворсом, а поле — двобічним килимовим перебором. Часто в поперечно-смугастих килимах окремі орнаментальні смуги виткані технікою закладного ткання, «у вічка». Техніки виконання килимових виробів — важливий критерій їхньої класифікації.

Окрему групу утворюють гобелени (килими) — картини (шпалери), що виготовляються технікою виборного ручного ткання, тобто тчуться окремими ділянками. На Україні давні гобелени мали назви дивани, опони, шпалери, коберці, перистромати, тапетії. Термін *гобелен* французького походження (від назви майстерні Гобеленів XV ст.) і вже у XIX ст. вживався на Україні (щодо вітчизняних виробів). Гобелени виготовляли дрібним кольоровим виборним ручним тканням. Матеріал: тонкі вовняні, шовкові, бавовняні, металеві золоті і срібні нитки тощо. У середині XX ст. урізноманітнюються техніки ткання гобеленів. Вводиться плетіння, в'язання шнурів, аплікація, ажур і т. ін. Поруч з традиційними матеріалами використовуються синтетичні волокна, шкіра, металеві платівки.

За характером художньо-образного змісту гобелени 70—80-х років XX ст. можна поділити на монументально-декоративні, декоративні, гобелени малих форм і гобеленну мініатюру.

Крім ручного ткацтва використовується і машинний спосіб виготовлення килимів, килимових доріжок, покривал тощо. На двополотенному верстаті з машиною Жаккарда за годину виготовляють близько 6 м<sup>2</sup> ворсового полотна. На спеціальних аксмінстерських верстатах ворсова поверхня утворюється за допомогою комплексу трубок на снувальних валиках.

Виготовлення килимів механізованими килимоткацькими верстатами — це вже галузь художньої промисловості.

Після ткання килимові вироби очищають, зм'якшують каркас, надають ворсовій поверхні полиску.

У різних техніках виконання килимових виробів народні майстри досягли високої майстерності, вміли передбачити художні ефекти виробів.

**Типологія.** За функціональним призначенням виділяються килими: настінні, настільні, залавники, полавники, декоративні доріжки, накидки на крісла тощо. Залежно від функціональної ролі вирішуються і їхній орнамент, композиція, колорит. Зміст орнаментальних мотивів, характер зображення — важлива основа поділу килимів за окремими групами: з геометричним, рослинним, геометризвано-рослинним орнаментом; сюжетно-тематичні. Домінуючі мотиви орнаменту: ромби, 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 і вазонна. Важливу роль в орнаментально-композиційній будові килимів відіграють кайма, обрамування, торочки тощо.

Поліфункціональність українських народних килимових виробів, ліжників, гобеленів, техніка їхнього виготовлення, орнамент і колорит — взаємообґрунтовуючі фактори, які створюють ґрунт унікального виду мистецтва, важливе художнє надбання українського народу.

## ВИШИВКА

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. Немає меж розмаїттю їхніх художньо-виражальних засобів.

У розробці класифікації (ділення за певними спільними ознаками) і типології (ділення на групи, що відбивають суттєві відмінності) вишивки дослідники йшли за виразними основними ознаками: матеріал і техніка, орнамент, композиція, колорит, функціонально-практичне призначення.

**Матеріали** зумовлюють художній рівень твору. Згідно з призначенням вишивальні матеріали поділяються 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, сураж, муслін, плис, шовк, шкіра та ін.; 2) матеріал, котрим вишивають: нитки ручно-прядені лляні, конопляні, вовняні; нитки фабричного виготовлення — 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 ручнопряденим 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 виго-

товлення — 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 «ДМС», 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 і 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 і хімічними барвниками.

Часто для вишивання одного візерунку використовували і лляні вибілені нитки («білі», «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 тощо. Вишивання різними за якістю й структурою шовковими, вовняними, металевими нитками посилювало рельєфність візерунків, їх об'ємно-просторове звучання.

За матеріалом вишивки поділяються на основні типи: лляна, вовною, шовком, золотом (сріблом). Загальнопоширене в усіх районах України поєднання матеріалів лежить в основі поділу вишивок на окремі підтипи: золото-шовкова, вовняно-памутова тощо.

**Техніка.** Українська народна вишивка славиться багатством технічного виконання. Безперечно, слово вишивка походить від слова шити. На думку дослідників, давня назва вишивки — «шити», «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 «прокол», «шов по формі», «шов в ялиночку», «шов в прикріп». Техніка гаптування «в прокол» полягає в тому, що металевою ниткою проколюється основа тканини і на лицьовому боці стеляться стібки. Різноманітність густоти і напрямку їхнього розташування створюють привабливу неоднорідність структур окремих елементів, мотивів та форм.

Технікою «шов по формі» (скісними стібками застелювались заокруглення, хвилясті обрамування) та технікою «шов в ялиночку» — поверхневим нанесенням зустрічно скісних стібків зображувались галузки, вузькі стрічки.

Техніка «в прикріп» полягала в тому, що металеві нитки щільно накладали одна біля одної на тканину і пришивали до основи тканини шовковими нитками. Такою ж технікою виконувалася вишивка перламутром, коралами, бісером, шкіряними стрічками, вовняними шнурами тощо. У XVII ст. була поширена техніка «в прикріп» по м'якій підстильці, коли під металеві нитки підстелювали м'які лляні, шовкові, а також техніка «уприкріп» по твердій підстильці, коли під металеві нитки підкладали

картон. В українському сюжетному гаптуванні ці техніки можна побачити на плащаницях, ризах, покровах, завісах 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 та в народній творчості.

Результати аналізу датованих вишивок XVII—XIX ст., виконаних ручнопращеними лляними, вовняними нитками, заплоччю тощо, дає 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 Вінничині і т. ін.

Не менш різноманітні на території України і техніки одностороннього вишивання, тобто нанесення вишивальних стібків з 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 один раз — з виворотного, а другий — з лицевого боку. Внаслідок цього на виворотній стороні тканини утворюється візерунок зворотний, тобто негативний тому, що є на лицевій стороні. Відома поперечна, поздовжня, із замочками, «розквітчена» низинка.

Українські вишивальниці постійно збагачували, розробляли нові техніки поверхневого вишивання з лицевого боку. До них належать: поверхниці, 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. Крім 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 зеркальної симетрії. Дослідники стверджують, що за техніками вишивання на Україні розрізняються близько 100 типів вишивок.

Від техніки вишивання значною мірою залежить характер трактування орнаментальних мотивів, їх композиційне, колористичне рішення, структурно-пластичні акценти. У розробці 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 дає змогу стверджувати, що у цій галузі всебічно розкрилося колористичне обдарування народних майстринь. Виділяється одноколірна, двоколірна, багатоколірна 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 вишивка переважно поділяється на геометричну, рослинну, зооморфну, орнітоморфну та антропоморфну. Найпоширеніші мотиви у традиційному геометричному орнаменті вишивок — прямі, скісні, ламані й зубчасті лінії, зигзаги, меандри, плетінки, ромби, квадрати, трикутники, розетки, хрести, зубці. Слід підкреслити різноманітність геометричних візерунків, гармонію і взаємозв'язок усіх елементів, чітку ритмічність ліній, окреслень.

Рослинний орнамент характеризується розмаїттям зображень квітів, листя, квіткових гіллок, дерев тощо. Зооморфні (птахи, орли, півники, зозульки) й антропоморфні (зображення людини) мотиви здебільшого геометризovanі, підпорядковані домінуючим рослинним або геометричним мотивам. Сюжетна вишивка більш поширена 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 рішенні (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, «вазонна» композиції. Децю меншого застосування набула розеткова і шахова системи розміщення вишитих орнаментальних мотивів.

Вишивка відбиває живописну, графічну й орнаментально-композиційну культуру народу. Разом з тим вона є результатом як матеріально-практичної, так і духовної діяльності людей. У ній міститься інформація про орнамент, композицію, колорит, вона охоплює і сферу 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 комунікаційну функцію — зорову передачу інформації від покоління до покоління, від митця до митця. Слід виділити також святково-знакову, символічну функцію вишивки, передусім вишивку хоругв, знамен.

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 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) характеризується оригінальною композицією. Стрічки вишивали рядами пишних квітів, складних геометричних мотивів або ламаною чи хвилястою гнучкою лінією, у вигинах якої розташовані квіти, а на виступах — листочки, пуп'янки.

Перемітки-обруси вишивали широкими смугами геометричних та геометризовано-рослинних мотивів по краях та в налобній частині. Матеріал: заплоч, 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: заплоч, шовк.

У чоловічих капелюхах вишивали горизонтальну стрічку між крисами і чоломком. Часто пришивали об'ємно-виступаючі кольорові стрічки, «черв'ячки», китиці і т. ін.

Шапки-магерки вишивали гарусом, заплоччю 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 в 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, що її носить. Сорочка наближала 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. Так, на вузьких обшивках чоловічих сорочок (рубцях при шії, стоячих комірах) стрічкове розташування вишивки за всією довжиною, а на відкладених комірах часто вишиті тільки передні краї і переважає центрична, розетково-галузева композиція. На передній підці сорочок вишивали пазухи: 1) вертикальні суцільні смуги, вишиті обабіч близько розрізу пазухи; 2) дві паралельні вертикальні стрічки, вишиті на відстані 2—3 см від зарубленого розрізу пазухи; 3) 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 уздовж розрізу пазухи. Дуже рідко у жіночих сорочках на передній підці в нагрудній частині вишивали крім пазухи дві горизонтальні смуги — від розрізу аж до рукавів. Такі сорочки зустрічаються 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 поділяються на такі основні групи: 1) вишита верхня частина — уставки (полики) і манжет; 2) вишиті тільки уставки; 3) вишивка розміщена на всій їх площині.

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

Уставки барвистими стрічками горизонтально пересікають вертикальну площину рукавів нижче підоліч, виразно виділяючись в 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. Зустрічаються манжети, вишиті тільки на краях. Урізноманітне 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. Зустрічаються 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 — мережили вертикальними смугами на полах, при нагрудному розрізі на проймах і горизонтальними — знизу полів, спинки і рукавів. Виділяється вишивка-стебнівка у нагрудній частині рукавів центральних областей України. Своєрідна вишивка гуцульських безрукавок — кеπτарів. Їхні поли вишиті складними стрічками, а в кутах полів при бокових швах, на спинці розташовані розеткові або центрально-променисті композиції. Часто на спині кеπτарів між вирізами пройми — зооморфні та 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, деревце тощо.

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

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

Кожному видіві 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, знизу запасок. Відрізняється вишивка жіночого, чоловічого, дитячого одягу, а також весільного, для щоденної праці, на свято і на смерть.

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 та 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 поганських 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 поганських убрусів, а полотно відігравало роль іконної дошки, на нього наносили священні поганські зображення, які передували іконам<sup>6</sup>.

Рушники, вишиті різними нитками (шовк, білі, памуть, золоті, срібні, бісер тощо), 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 і т. 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 і под. Переважають доцентричне розташування дерев життя, квіткових вазонів та стрічковий уклад мотивів в поперечні смуги. Рідше зустрічаються рушники з орнаментальною смугою при одній широкій стороні.

Скатертини вишивали на центральній площині і каймі з чотирьох боків, тільки 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 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 листви — підзори. Це полотнища (2 м × 40 см), 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 центральна-кругова композиція — переважно по центральній частині верхньої площини наволочки. На Закарпатті поширені два принципи вишивок: рядове з двох сторін наволочки і один звеличений ромб-розетка по верхній центральній площині.

Вишивки на тканинах інтер'єрного й обрядового призначення відрізняються продуманою конструктивністю. Візерунки переважно в усталеному порядку: на центральній площині, по краях, з боків, 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 спадали на ліжках, жердці, столах, стінах, посилювали їх звучання в інтер'єрі хат, культових приміщень.

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.

*Технологічні особливості.* Матеріал: нитки ручнопрядені лляні, конопляні, вовняні, фабричного виготовлення (шовкові, бавовняні, вовняні, металеві, синтетичні тощо). В'язання здійснюється гачком (дерев'яним або металевим), спицями і спеціальними машинами — в'язальними або трикотажними. Залежно від засобів, за допомогою яких виготовляються вироби, в'язання поділяється на два типи: ручне (гачком або спицями) і машинне.

Народні майстри розробили численні варіанти технічного виконання плетених виробів. Ручне в'язання гачком здійснюється такими найпоширенішими техніками, як ланцюжок, стовпчики, зубці. Ручне в'язання спицями характеризується розмаїттям технічного виконання. Виділяються такі техніки, як панчішне в'язання, «в кіску», «в круги», «резинка» і т. ін.

Полотна і вироби, які виготовляють в'язанням на трикотажних машинах, називають трикотажем. Трикотажні машини бувають напівавтоматичні й автоматичні; для вив'язування полотна і готових виробів. Крім промислових трикотажних машин випускають ручні, вони широко використовуються в домашніх умовах.

Основні техніки машинного в'язання: поперечно-в'язальна і поздовжньо-в'язальна. При першій одна нитка послідовно вигинається в петлі одного ряду, котрий з'єднує поля з попереднім рядом, утворюючи полотно. Друга полягає у створенні петельного ряду системою паралельних ниток (основи); петлі однієї нитки розташовуються не в одному ряді, а переходять із ряду в ряд.

За кольором виділяються сирові, вибілені, строкатов'язані вироби. У трикотажному виробництві полотна часто піддають ворсуванню (начісне полотно), стрижуть (полотно типу велюр) тощо.

Народні майстри, художники-професіонали, трикотажники постійно вдосконалюють технічні засоби створення полотен, які характеризуються оригінальним орнаментально-композиційним, колористичним рішенням.

*Типологія в'язаних виробів.* За функціональною роллю виділяються ручно- і машиннов'язані вироби одягового та інтер'єрного призначення. Перші переважно використовуються для виготовлення одягу. Це безрукавки, головні убори, панчохи, шарпетки, рукавиці тощо. Трикотажні вироби: білизняний та верхній одяг, панчішно-шарпеткові та рукавичні вироби, головні убори, купони для суконь, блуз, курток.

Гардинно-тюлеві вироби, рідше скатерті вив'язують переважно на підприємствах трикотажної промисловості. Асортимент ручних і машинних виробів постійно збільшується, оновлюється.

З 60-х років ХХ ст. на Україні зазнало поширення макраме — тематичні, орнаментально-декоративні композиції, виготовлені вручну з різноманітних еластичних матеріалів: ниток, шпагатів, шнурків.

## МЕРЕЖИВО

Мереживо — один із популярних видів народного декоративного мистецтва; ажурні, сітчасті, декоративні вироби з лляних, шовкових, бавовняних, металевих та інших ниток. Мереживо виготовляється для оздоблення одягу, прикрашення тканин інтер'єрного призначення.

За технікою виконання мереживо поділяється на ручне й машинне.

Ручне мереживо виконується за допомогою голки і гачка. Плетіння мережива на коклюшках на Україні майже не поширене (за винятком Закарпаття, та й то зрідка). Популярне на Україні мереження за допомогою голки виконується на тканинах полотняного переплетення. Для мережки необхідно витягти певну кількість горизонтальних ниток, а вертикальні зібрати голкою в пучки і обметати нитками, окреслюючи певні орнаментальні мотиви: стовпчики, прутики, павучки, віконця тощо.

Залежно від техніки мережки поділяються на: одинарний прутик, подвійний прутик, схрещений прутик, черв'ячок, одинарний стовпчик, подвійний стовпчик, гречка, вісяночка, лучка, одинарна, подвійна та багаторядова ляхівка з настилом, прутик з настилом, прутик через чисницю, через чисницю без прутика, шабак, затяганка, безчисна квадратикова тощо. Ці мережки виконуються у стрічках висотою до 0,2 мм і в смугах до 60—70 см. Такими мережаними смугами оздоблювали кінці рушників на Сумщині, Дніпропетровщині, Полтавщині. У кожній області поширені ті чи інші види мережок. Наприклад, шабак часто використовувався для декорування одягу на Чернігівщині, Східному Поділлі, а мережка з настилом — на Сумщині й Полтавщині. Змережування, ажурне зшивання окремих деталей застосовується в тканинах одягового та інтер'єрного призначення. Найбільш популярним на Україні є змережування черв'ячком, городками, зубцями, плахтовим швом, прутиком та шабаком, павучками, чернігівське змережування, подільська розшивка тощо.

Мереживо гачком набуло розвитку на Україні з XIX ст. Виділяється мереживо з геометричними і рослинними мотивами.

Машинне мереживо за способом виготовлення поділяється на три групи: плетене (на машинах з жаккардовим апаратом); в'язане (на в'язально-мереживних машинах) і ткане (утворюється за рахунок ажурних переплетень). Цікаві вироби машинного мережива випускає Коломийська гардинна фабрика.

**Типологія виробів.** За функціональним призначенням розрізняють суцільні мережані вироби (наприклад, стрічки, хустки, гардини) і мережані прикраси одягового та інтер'єрного призначення.

Мережані смуги — на рушниках — важливе художнє явище в українському народному мистецтві — розміщені вузькими стрічками або великими смугами (висота від 30 до 150 см). Настилом на мережаних смугах часто вишивають орнаментальні мотиви: квіти, дерева життя.

Мереживо на скатертях 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 із заздалегідь виплєтених квадратів або рельєфних розеток, які потім з'єднували.

З одного рогу на волочок часто вшивали мережані прошви. Складні орнаментальні візерунки вив'язували гачком переважно з рельєфно-виступаючими елементами.

Народні майстри і художники-професіонали цікаво використовують декоративні особливості мережива — ажурного, проглядово-ефектного в прикрашенні одягових та інтер'єрних тканин.

## ВИБІЙКА, РОЗПИС

**Вибійка, розпис** (вибиванка, 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 обґрунтовується різними техніками вибивання узорів, періодами виготовлення та побутування в окремих регіонах України.

Майстрів, які прикрашали тканини різними візерунками, відповідно їх фарбували, у XV ст. в центральних областях України називали вибієвниками, а в західних — друкарями (полотен), малярами, димкарями тощо.

Основні матеріали для вибієвок — тканини (лляні, бавовняні, шовкові, вовняні), вибивні дошки й фарби.

Важливе значення мають якість підготовленого полотна, орнамент вибивних дощок, колір барвників. Полотна для вибієвок 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. До першої належать дошки прямокутної форми з одним великим візерунком або кількома дрібнішими, що рівномірно повторюються, — рапорти. Такими дошками працювали в кілька прийомів: спочатку вибивали одну частину полотна, потім другу і т. д. Наступна група — це дошки, які своєю шириною і довжиною відповідають розмірам полотна. За один прийом виготовляли вибієвки відповідного призначення. Третя група — квадратні дошки для вибивання орнаменту на хустинах.

Орнамент вибієвок залежав від двох типів різьблених дощок. Перший — з вибраним тлом, другий — з вибраним орнаментом.

Фарби для вибієвок виготовляли передусім з природних барвників, наприклад, чорного кольору — із сажі хвойних дерев, червоного — з комахок червцю; синього — із суміші індиго і свинцевого білила, коричневого — із суміші охри і 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, служили для нанесення фарби на дошку; дерев'яний валок для притискування полотна до дошки; камінь для розтирання фарби; горщиків для варіння оліфи й фарб і т. ін. Від якості підготовлених матеріалів — тканин, вибивних дощок, фарб, допоміжних знарядь — залежав художній ефект вибієвок.

За техніками виготовлення виділяються вибієвки верхнього вибивання; з надруками (ясна фарба на темному тлі); кубового (резервного) вибивання.

Техніка зверхнього вибивання найбільш поширена на Україні. Полотно розстелюють і закріплюють на спеціальному столі з м'яким підстеленням. Підготовлену фарбу наносять на вирізьблену дошку і кладуть її на полотно. Зверху дошку прибивають, щоб фарба краще відбилася на тканині. Після нанесення орнаменту дошки знімали й просушували тканину. Щоб отримати дво-триколову вибірку, використовували окрему дошку для кожного кольору. Спочатку на полотно наносили один колір, просушували його, а потім, по черзі, інші кольори. 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 вибівної дошки не фарбою, а спеціально підготовленим розчином вапна, воску. Після цього тканину фарбували у великих бочках (кубах). Фон тканин фарбувався, а орнамент, вкритий вапном (воском), залишався нефарбованим. Потім тканину вимочували («відквашували») у розчинах, знімали вапно, віск, висушували й вигладжували. Таким чином одержували вибірки із 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 геометризаних мотивів переважають «звізди», «сосонки», «грибочки», «дороги», а з рослинних — «галузки», «ружі», «огірки», «маки» тощо. Вироблені чіткі системи розташування орнаментальних мотивів у відповідних композиціях. У фондах музеїв найчастіше зустрічаються вибірки XVIII—XIX ст. із стрічковими, сітчастими, концентричними, букетними композиціями.

Стрічкові композиції утворені передусім із дрібних орнаментальних мотивів — «кружелець», «сосонки», 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 вибірки із сітчастими композиціями, в яких орнаментальні мотиви вписувалися в прямокутник або діагональну сітку. Є різні варіанти нахилу сіток і розміщення мотивів — у межах кожного віконця, місцях перехрещення ліній тощо.

Концентричні композиції використовувалися переважно у вибітках хустин.

За кольоровим вирішенням вибірки поділяються на двоколірні та багатоколірні.

**Типологія виробів.** За функціональним призначенням виділяються вибірки одягового та інтер'єрного призначення.

Вибійка одягових тканин — найоб'ємніша типологічна група виробів. Це вибічані спідниці — димки, мальованки, друкавиці; кабати — плечовий одяг з розміщенням вибічасного орнаменту на полах або всій площині: рукавах, спинках; чоловічі штани — переважно із стрічковими геометричними мотивами; хустини. Вибійка хустин посідала чільне місце. Часто на центральній площині хустини розташовували кругові, складні променисті композиції, які обрамовувалися каймою. В кожній хустині були дві різні композиції: 1) концентрична або сітчаста на центральному полі; 2) стрічкова по каймі. На центральному полі хустин в шаховому порядку розміщували дрібні квіточки, ягідки, «турецькі листочки», «огірки» тощо, а на широкій

каймі — великі квіти і листя, що за формою і характером виконання 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 і добре врівноважені пропорції квітів. Контур квітів легко окреслений червоним кольором, листочки — зеленим, а гілочки — коричневим. М'яка тонація кольорів створює відповідний ритм. Колір не порушує, а оживляє орнаментальні мотиви.

Вибійка інтер'єрних тканин об'єднує різні вироби: скатертини, рушники, покривала. Здавна виготовляли колтрини — лляні або бавовняні полотна для оббивання стін. У скатертинах орнамент переважно на каймі, рідше посередині в ряд вибиті круги, розетки. У центральних областях України, передусім на Полтавщині, як унікальне художнє явище виділяються вибічані рушники.

Візерунки у суцільно заповнених краях можуть розташовуватися у стрічковому горизонтальному плані або мотиви — вертикально спрямовуватися до центру (дерева життя). Орнаментальні мотиви можуть також оздоблювати кайму з чотирьох боків.

Кольорове рішення вибірок інтер'єрних тканин передбачає переважно поєднання одноколірних орнаментальних мотивів (синіх, коричневих, червоних) з білим тлом. Орнамент завжди логічно узгоджується із тлом.

**Розпис тканин**, важливий вид їхнього художнього оформлення. Основне джерело його розвитку — художні традиції вибірок. Однак важливу роль відіграє індивідуальна творчість художників-текстильників. Дещо обмежені необхідністю реалізувати малюнок у розмірах повторюваного рапорту метрової тканини, вони відчули певну свободу в ручному розписі, стали створювати цікаві вироби часто унікального характеру. Поступово вдосконалюючи технічні й колористичні прийоми ручного розпису, текстильники відкривали все нові художні можливості.

Різні способи ручного розпису текстильних виробів (тканих і нетканих матеріалів, трикотажу, повсті, текстильно-галантерейних предметів тощо) поширилися на території України на початку XX ст. Мистецтво розпису тканин розвивається і в наші дні.

Матеріал для розпису тканин поділяється на дві групи: основа, на якій виконується розпис, і матеріал, котрим декорується тканина: фарба, писальця, сітки, рами, пензлі і т. ін.

Техніки ручного розпису: холодний батік, гарячий батік, 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 *батік*.

**Х о л о д н и й б а т і к** — ручний розпис тканин. Наперед заготовляють резервуючу суміш (парафін з гумовим клеєм, каніфоль з бензином тощо); шаблон — контур візерунка; раму, на яку натягується тканина; скляні трубочки; пензлі; тампони для розпису і под. Спочатку візерунок контурно наноситься на кальку. Щоб контурні лінії було добре видно, їх обводять тушшю. Калька підкладається під тканину, але зворотню стороною, щоб не забруднити її. Тоді скляною трубочкою або пензликом з кальки резервуючою сумішшю наноситься контур на тканину. Утворюються геометричні, замкнуті форми рослинного орнаменту. Резервуюча суміш використовується не тільки для обмеження фарби, котра розтікається по тканині, але 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.

**Г а р я ч и й б а т і к** — ручний розпис тканин. Калька підкладається під тканину, з неї на тканину олівцем переводяться контури візерунка. Потім калька відкладається і починається розпис гарячою резервуючою сумішшю (парафін, вазелін, віск). Після цього тканину занурюють у кольорову фарбу або наводять її за допомогою пензлів, ліжок, різних пристроїв тощо. Як тільки кольорова фарба, нанесена на тканину, висихає, знімають резервуючу суміш. Розроблені численні варіанти розпису тканин, досягнення різних декоративних ефектів.

**В і л ь н и й р о з п и с.** Здійснюється без попереднього нанесення на тканину резервуючої суміші. Спочатку художник готує ескіз, потім легкими штрихами м'яким олівцем наносить на тканину основні контури. Таким чином, розпис тканини нагадує акварельний малюнок на папері. Кольорова фарба наноситься різними за величиною пензлями, тампонами тощо. Вільний розпис, виконаний на сухій або вогкій тканині, часто доповнюють графічними деталями.

**Ф о т о ф і л ь м о д р у к** — техніка орнаментування тканин. Малюнок на тканину наноситься за допомогою матриць — дерев'яних або металевих рам із туго натягнутим на них шовковим або капроновим ситом. На сито фотоспособом нанесений 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.

Уздовж матриці її протирають крізь прозорі місця сита на тканину. Існують різні способи нанесення орнаменту технікою фотофільмодруку: прямий друк на нефарбованій тканині; витравний друк по фарбованій тканині із застосуванням витравляючої речовини (ренгаліту), що знебарвлює фарбу на тканині, тощо. Техніка фотофільмодруку дає змогу репродукування з фотографічною точністю різних орнаментальних форм, велику свободу у використанні різних кольорів, забезпечує їх чистоту, соковитість звучання.

Розписні тканини, різні за орнаментом, технікою виконання, кольоровим рішенням, поділяються на типологічні групи за функціональним призначенням. В окрему групу об'єднують розписні тканини інтер'єрного призначення: декоративні панно, портъери, скатертини, рушники і под. Розписні тканини одягового призначення (хустини, краватки, вироби з ручним розписом) — це високомистецькі художні твори.

## ОДЯГ, ПРИКРАСИ

Одяг захищає людину від холоду, дощу, сонця, вітру тощо. Крім складових частин, що прикривають плечову, поясну частину людського тіла, одяг включає також головні убори, взуття, рукавиці, панчохи, шкарпетки та ін. Конкретні географічні, кліматич-



1



2



3



4



5

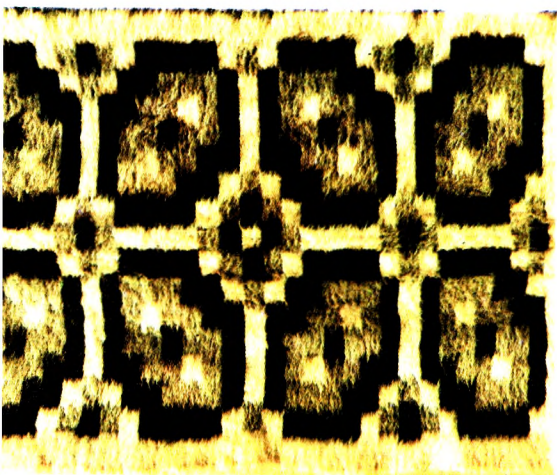


6

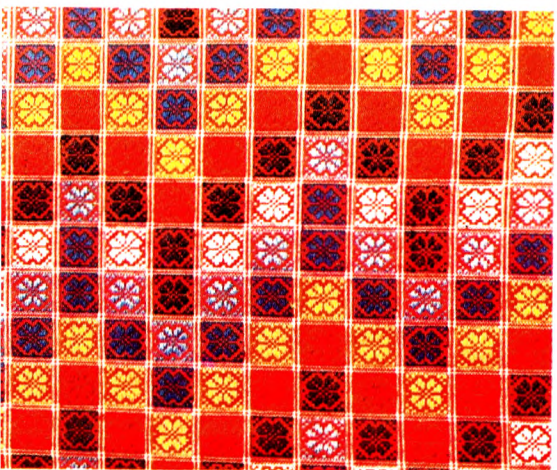




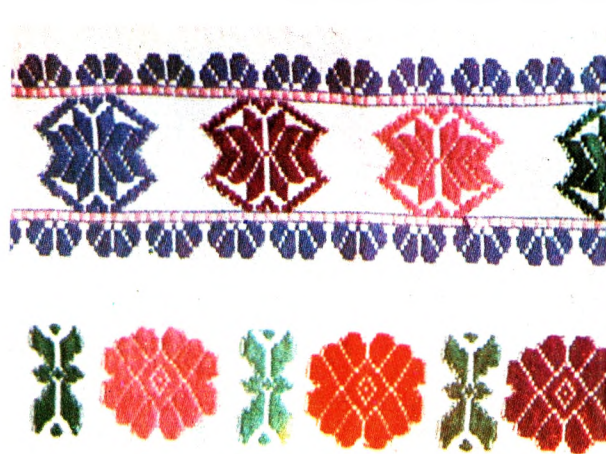
7



9



12



8



10



11



13

ні, історичні, соціально-економічні обставини, суспільні відносини, етнічна приналежність, рівень культури тощо визначають характер одягу, його спільні і відмінні риси.

З часів палеоліту людина навчилася виготовляти найпростіший одяг із шкір звірів, в епоху неоліту — з лляних, конопляних, вовняних доморобних тканин. Первісні типи одягу: плечовий — накидка (переважно шкура); поясний — настегнові пов'язки. Із цих двох типів одягу поступово розвинулися різноманітні форми кроєного і шитого одягу: плечовий — сорочки, плащі, каптани; поясний — штани, пояси, запаски, обгортки.

Одяг постійно змінювався, зникали деякі його частини і виникали нові. Він відбивав громадське й родинне становище людини, характер її праці, диференціювався на чоловічий, жіночий (дівочий і заміжніх жінок), дитячий, а також буденний, святковий, обрядовий тощо.

На території України вже у 1 тис. до н. е. чоловіки скифо-сарматських племен носили сорочки, хутряні й ткані шапки, каптани, чоботи, а жінки — широкі сорочки, плащеподібний верхній одяг.

Зростання продуктивних сил, поглиблення поділу праці, класове розшарування виразно позначилися на одязі. Показником соціальної диференціації передусім був матеріал. Для заможних верств населення одяг виготовляли переважно з привозних коштовних тканин: шовку, китайки, парчі, оксамиту тощо.

За часів Київської Русі князівське вбрання, пошите з дорогих матеріалів, було довгополим, вільним, прикрашалось вишивкою, коштовним камінням. Шапки обрамляли дорогим хутром. Взуття — червоні сап'янові чоботи. Одяг простого народу: натільний — сорочка із лляного, конопляного домотканого полотна; верхній плащ — корзно, опанча, виткані з доморобної вовняної тканини; кожухи з овчини; личаки, постолі, чоботи. Використовувалися прикраси й інші доповнюючі предмети: сумки, пояси. Основні типи давньоруського одягу збереглися, упродовж віків зазнаючи певних змін. Поєднання різних частин одягу і доповнюючих його предметів, художньо узгоджених між собою в єдиному стилі, називається **к о с т ю м о м**. Він включає в себе і зачіску, і манеру триматися, жести, грим тощо. Костюм, відбиваючи зв'язки з історичними стилями, піддається короткотерміновим змінам моди.

Стійкі традиційні основи, які часто сягають глибокої давнини, зберігає народний одяг (передусім селянський), відображаючи загальнонаціональні й етнічні, локальні риси. У ньому відбиті сфера знань, виробничий досвід, художні смаки, естетичні погляди, а також обрядові аспекти, етнічні переконання. Народний одяг містить інформацію про людину, соціальне середовище, культуру певної епохи, виконуючи комунікативну функцію.

В одязі поєднуються різні види мистецтва: тканини, вишивка, аплікація, вирізування, мережання і т. ін. Важливими художніми засобами одягу є фактура, колір, орнамент (матеріалу і доповнень — сумок, поясів тощо). Найхарактернішими для одягу України є три основні форми: трапецієвидна, овальна і пряма. При створенні одягу використовуються принципи симетрії й асиметрії, нюансу або контрасту, ритму, масштабності і динамічності поєднання всіх частин у цілісну композицію.

**Типологія виробів.** Для вивчення одягу як явища матеріально-духовної культури, ансамблевого виду декоративно-прикладного мистецтва важливе значення мають принципи його наукової класифікації (ділення на групи за певними спільними ознаками) і типології (ділення на групи, що відбиває суттєві розбіжності). У розробці класифікації і типології одягу дослідники йшли за окремими ознаками: матеріал, стать, вік, крій. Одяг поділяється на типологічні групи за функціональним призна-



ченням: 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 вперше розроблені В. Білецькою.

К. І. Матейко ґрунтовно розробила типові комплекси одягу окремих етнографічних регіонів: Полісся, Середнє Подніпров'я, Південь, Поділля, Карпати й Прикарпаття. У кожному з них одяг має відмінні риси, які найбільш яскраво виявлені в крої, силуеті, методах поєднання окремих частин у цілісний комплекс, засобах прикраснення вишивкою, мережкою, аплікацією і т. ін.

Н а т і л ь н и й о д я г. Найдавніший тип шитого одягу — сорочка. Існують загальнослов'янські терміни для означення жіночої та чоловічої сорочок: рубаха, кошуля, опліччя тощо. 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 і под.

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

Тунікоподібні чоловічі і жіночі сорочки кроїли з одного перегнутого на плечах полотна. Обидві частини (передня і задня поли) були рівними. По центру перегнутого полотна на плечах вирізали горловину без коміра, з простою обшивкою навколо шиї і робили розріз на грудях по середині передньої поли — пазуху. Це станок сорочок. До перегнутого полотна, нагорі станка з обох боків (по підканню) 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 комірцем тощо.

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

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

За довжиною суцільних чи підрізних полотнищ полів сорочки поділяються 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 із станком; величині і формі уставок, ластовиць і рукавів; характері прибирування верхньої частини рукавів і горловини; крої коміра, рукавів тощо. Сорочки розрізняють за місцем розміщення розрізу (пазухи): посередині станка, з боку, іноді і на спині; за способом її застібання: зав'язування через петельки, на гудзики, брошки тощо. За формою коміра сорочки поділяються на підгрупи: із вузькими обшивками, дрібно збіраною горловиною на нитку, із стоячим коміром, з викладним великим коміром, без коміра (з круглим чотирикутним або овальним

човниковим вирізом) і т. ін. За кроєм рукавів: з прямими широкими рукавами, зібраними при зап'ясті на нитку, з манжетами — «чохлами», рюрешками і под.

\*Чоловічі сорочки, як і жіночі, поділяються за кроєм на два основних типи: уставкові і безуставкові. Різновидність підтипів створює крій рукавів, коміра, довжина 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. В них вишивка розташована вздовж пазухи, на комірі, по низу прямих, незбірних широких рукавів.

У сорочках з уставками вишивка на поликах, комірі, манжетах. Підгрупи уставкових сорочок створюють так звані стрілкові, вистіжкові. На плечах накладні смуги — стрілиці. Такі сорочки набули поширення наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. на Полтавщині, Дніпропетровщині. З 20-х років в артілях, на фабриках почали виготовляти чоловічі сорочки — «чумачки» і «гуцулки».

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

За характером декорування сорочки поділяються на вишиті, мережані та ін.; за матеріалом мережання — вишиті шовком, золотими, срібними, металевими нитками, бісером і под., за колористичним трактуванням — вишиті (мережані) білими: білими, сірими й охристими; чорними; червоними і чорними; червоними і синіми; різнокольоровими нитками.

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

До поясного одягу належать ті його частини, які прикривають людину нижче пояса. Поєднання плечового, натільного і поясного одягу передбачає гармонійне співвідношення форм, матеріалу, засобів цілісного художнього вирішення.

Ч о л о в і ч и й п о я с н и й о д я г — штани (гачі, гатє, гаши, ногавиці, холошні, порти, портяниці, spodні та ін.). Матеріал: лляні, конопляні полотна, сукно, шкіра, тканини фабричного виготовлення: синя, червона китайка, сірий черкасин, казимет.

Для літа штани шили з тонких доморобних полотен, фабричних тканин, для зими — із грубих лляних, вовняних тканин, сукна, шкіри. За кроєм виділяються два типи: з вузькими і широкими штанинами. В період Київської Русі штани складались із двох частин: нижньої, що облягала ноги до п'ят, і верхньої, що прилягала до талії за допомогою пояса (шворки). Здавна на Україні були поширені широкі і вузькі штани.

Спосіб поєднання, зшиття двох штанин, вставлення клина в поясний частині, тобто формування дна, обґрунтовує виділення окремих підтипів: 1) з ромбовидним дном (штанини поєднані між собою за допомогою виштої прямокутної вставки-клина, складеної за діагоналлю); 2) із прямокутним дном (штанини із прямокутною вставкою, складеною пополювині); 3) з малим трикутним дном (зі вставленими ззаду невеликими трикутними клинцями); 4) 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 вибіячаного доморобного полотна, з матнею і «до очкура». Короткі штанини, прямокутні вставки утворюють глибоке дно.

Оформлення штанив зверху при поясі дає змогу виділити такі підгрупи: штани з вузьким рубцем, в який протягували мотузку; з вузьким паском «до очкура»; із виши-

тим поясом, що застібався на гудзики; з пасом, котрий застібався металевими пряжками.

За кольором найбільш характерні наступні 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).

Виходячи із засобів декорування, теж можна визначити окремі підгрупи, зокрема, штани з вибіяченим орнаментом (білі штани, рясовані у дрібні поперечні складочки типу гофре), поширені на Західному Поділлі і 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 в усіх 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 типи жіночого поясного одягу — незшита одноплатова і двоплатова запаски, незшита обгортка, плахта. Вони мають численні локальні відмінності.

Двоплатова запаска — два зарублених, незшитих полотнища. Одне, вужче наперед талії, сягає від пояса нижче колін (запаска-попередниця); друге, ширше і довше — на задню частину (запаска-позадниця). Зверху до запасок прикріплені торочки (очкурі) для зав'язування навколо талії так, щоб 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, Поділлі, а одноплатові попередниці — на Волині, Поділлі, Поліссі та ін. Матеріал: вовняні, лляні, конопляні полотна, сукно, парча, шовк, металеві нитки. Техніка ручного ткацтва: просте полотняне переплетення, чиновате, перебірне, килимове ткацтво. Щоденні й святкові запаски різняться матеріалом, технікою ткацтва, кольором. Так, на Лівобережжі, Подніпров'ї, Півдні України на будень шили запаски з грубих полотнищ, чорні й сині, а на свята — релені й червоні, з крашених тканин вовняних ниток. На Полтавщині, Чернігівщині святкові попередниці прикрашали знизу широкими багатоколірними тканими або вишитими орнаментальними смугами. У західних районах поширені запаски, ткані перебором в поперечні і поздовжні кольорові стрічки. На волинських запасках виткані багатоколірні 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. В Карпатах, на Буковині для запасок характерне густе розміщення поперечних багатоколірних стрічок. У них різні відтінки узгоджені так, щоб виділити кольорові акценти. За кольором запаски поділяються на ясно-червоні (яворівські), темно-коричневі (верховинські), яскраво-жовті (космацькі). Цікаву підгрупу утворюють гуцульські й буковинські багатоколірні запаски, переткані бєталєвими нитками золотистого й сріблястого відтінків. На Гуцульщині запаски з двох полотнищ називали поперечками, парівками. З трьох боків вони обшиті плетеною кіскою (снурком), зверху прив'язуються до талії шнурками (баюрами, байорами, околячками). Поперечкою обгортають стан і підперезуються пасочком.

На зміну домотканим двоплатовим запаскам прийшли одноплатові, а також фартухи (плати), які носили з пізнішими формами поясного одягу. Виділимо 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, плетінням, обшиттям, дрібним рясуванням, оздоблювали фабричними кольоровими тасьмами і т. ін.

Обгоротка — 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), околячка (Гуцульщина) та ін. Матеріал: вовняні доморобні тканини, сукно, фабричні тканини. Техніка ткацтва: просте полотняне переплетення, чиновате візерункове багаторемізне ткацтво. За способом носіння виділяють підтипи: 1) дергою з тонкого чорного сукна обгортали стан і не одягали до неї запаски, підгрупа дерги — вузьке полотнище, яке одягали ззаду, а спереду — фартух (Лівобережжя); 2) обгорткою з доморобної вовняної тканини обгортали стан з лівого боку, нижні кінці (один або два) підтикали під пас; до неї запаски не одягали; 3) обгорткою обгортали стан так, що кінці сходились спереду посередині, до неї також не одягали запаски (Поділля); 4) обгорткою обгортали стан таким чином, щоб поли заходили ліворуч; спереду одягали запаску (Подністров'я).

За кольором полотнищ обгортки поділяють на дві групи: з чорним і червоним тлом. Залежно від орнаментування полотнищ 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 трьохдільним полотнищем: дві крайні орнаментовані по підтанню кольоровими стрічками, а середня — безузорна. При одяганні орнаментальні смуги вертикально розміщені на передніх полах. Їх цікаву підгрупу утворюють буковинські обгортки: на крайніх попередницях виткані, пізніше вишиті складні орнаментальні, геометричні (стилізовано рослинні) багатоколірні мотиви. Буковинською фотією (з тонкої вовняної фабричної тканини чорного кольору) стан обгортали 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 як би перехідний етап до зшитого одягу.

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

Напівзшити плахту виготовляли з двох полотнищ довжиною до 2 м, які зшивали на половину або на дві треті довжини. Потім плахту перегинали 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 ткацтва добирали якісні, дорогі матеріали: вовняні кольорові нитки, гарус, шовк, бавовну. Техніка: човникове візерункове, заснівчасте ткацтво, перебір «під дошку», вишивання, обмітання, в'язання китиць.

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

Спідниці виготовляли з окремих полотнищ (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, пізніше — збоку. Спідниці поширилися в усіх регіонах України наприкінці XVIII ст., мали місцеві назви й особливості художнього конструювання, кольорового, орнаментального оздоблення, поєднання з іншими компонентами одягу. Їхні 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 і зверху на дрібних складочках (Бойківщина).

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

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

Андарак — спідниця з доморобних вовняних тканин, переважно червоного кольору, дрібно рясовані типу 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 вибілчанним орнаментом: в поздовжні стрічки, сітчастого плану, довільного розташування рослинних, геометричних мотивів. Біла або горизонтальна орнаментальна смуга на подолі підкреслювали композиційну цілісність. За назвами орнаментальних мотивів такі спідниці називали: «на грибочки», «на галузання», «на барвінок», «зірката» і под.

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

На грудний одяг об'єднує ті його частини, які одягаються поверх сорочки, прикривають верхню частину статури, сягаючи талії або колін, суттєво впливаючи на загальну конструкцію, силует вбрання. Виникнення й розвиток нагрудного одягу пов'язані з кліматичними умовами, особливостями побуту, господарською та культурною діяльністю людей. На Україні поширені два основних типи нагрудного одягу, котрі мають локальні назви: без рукавів — кірсетки, камізельки, кептарі, лейбики, бунди, катанки тощо; з рукавами — кофти, сачки, кабати. За матеріалом нагрудний одяг поділяється на полотняний, сукняний, хутровий, комбінований з декількох матеріалів; з фабричних тканин: сатину, плису, оксамиту і т. ін. 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 в чоловіків в основному подібні. Відмінності створюють фабричні матеріали і принципи декорування.

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

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

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 (сатин, плис), на Київщині, Сумщині, Чернігівщині, Полтавщині. Безрукавки з завищеною талією і складками — кірсетки єдвабні, ситцеві, сатинові, оббиті плисом (Київщина, Полтавщина, Сумщина). Безрукавки з 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 виділяються безрукавки, вистрочені машинним швом в орнаментальні мотиви на плисевих обшивках у нагрудній і нижній частині передніх піл (Середнє Подніпров'я, Лівобережжя, Південь України); вишиті багатоколірними нитками на полах і проймах, при поясі і знизу на спині (західні області України); з 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) тощо. 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 й декорування.

Нагрудний одяг з рукавами — куртки, кабати, юпки, кофти і т. ін. Матеріал, крій у багатьох випадках подібний до безрукавних одягів.

Куртки виготовляли з білого, сірого доморобного сукна, короткі прямоспинні, розширені клинами (вишивали 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 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. Поширені у районах Середнього Подніпров'я, на Полтавщині. Кофти, круглі кохточки з фабричних чорних тканин з дуже розширеними полами (типу кльош) носили переважно в Подніпров'ї, на Півдні України. З кінця XIX ст. набули поширення короткі і нижче талії напівприлягаючі одяжини типу піджаків з фабричних матеріалів: сачки, спінжаки, кабати, безрукавні жилети тощо.

Народним генієм розроблені численні варіанти моделювання, декорування нагрудного одягу.

Верхній одяг об'єднує різний за матеріалом і формою одяг, який носили поверх натільного, нагрудного чоловіки, жінки і діти передусім в 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 розширених, приталених, з підрізними таліями. Найдавніший — прямоспинний плащовидний одяг — поділяється на два підтипи: без рукавів (накидкоподібний); з рукавами (іноді фальшивими).

Безрукавний прямий верхній одяг зберіг найархаїчніші риси щодо крою, способів ношення. Його ніби накидали на плечі, як давньоруську накидку корзно. Найдавніші збережені в Карпатах типи такого одягу — це 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, а зверху при шії зав'язувалися вовняними шнурами чи ланцюжками через пряжки чепраги.

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

Гуня — плечовий, прямоспинний одяг з рукавами, часто носили наопашки. Її виготовляли із спеціально витканої вовняної грубої тканини з довгим ворсом на лицевому боці: після кожних трьох ниток поробку впліталися 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, волосаня. Прямі довгі рукави вишиті по пітканню. Такі гуні й досі збереглися на Закарпатті.

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

Розширений верхній одяг з рукавами шили з одного або двох перегнутих в 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 (кобка, бородинця, затулок, відлога), яким накривали голову. Такий одяг мав різні локальні варіанти і відповідні назви: сірак (Лівобережжя), кобеняк (Волинь), копеняк (Полісся) та ін.

Давні риси прямоспинного тунікоподібного крою зберіг верхній одяг з 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 по два клинці, під проймами — ластовиці.

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

В усіх регіонах України поширений підтип верхнього одягу, приталений з підрізною спинкою в талії, де збиралися складки, вставлялися клини — так звані крила, вуси тощо. Це свити із доморобних тканин (семряги, чугайни, 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. Уся поверхня юпки прикрашалася 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 зустрічалися у районах Середнього Подніпров'я. Вони різні за системою декорування, конструювання.

Важлива типологічна група зимового хутрового одягу — довгополі кожухи і короткі кожухи. Їх виготовляли з овечих шкір хутром всередину. Шкіри 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 типу кльош, з великим відкладним коміром). З другої половини XIX ст. кожухи стали покривати зверху фабричним сукном, іншими тугими тканинами (комір, права пола, манжети обгортались хутром). Це так звані покриті кожухи, кожуханки, хутрянки, шушуни тощо. На Подністров'ї покриті кожухи називали байбараками. Художня цінність кожухів — у декоруванні, аплікації, вишиванні, обшитті хутром, кольоровими шнурами і т. ін.

Формування і розвиток верхнього одягу на 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 тощо. Їх плели, крутили, ткали з нитяних матеріалів, вирізували зі шкіри, рідше відливали з металу, карбували і под. За технікою виготовлення із ниток виділяються два типи поясів (локальні назви: крайки, окрайки, байорки, пасики, поясини, тканиці, танки і т. ін.): плетені «в сітку», «кіску» і ткані перебором, килимовою технікою, чиноваттю в поперечні і поздовжні вузькі стрічки, суцільно заповнені ромбами, зубчиками та 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 і рідше — чорні.

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

Червоні, сині, зелені паски шириною до 25 см виготовляли з тонких фабричних вовняних ниток технікою простого і візерункового ткання «у вічка», «кіска».

Слуцькі пояси ткали з шовкових, металевих срібних і золотих ниток у середині XVIII ст. на мануфактурах Слуцька, Бучача, Бродів, Станіслава та ін. Багатоколірні з двостороннім орнаментом, вони часто поділені по вертикалі так, щоб на обох боках був різаний колір та орнамент.

Нитяні пасинки усіх типів завершуються торочками: вільно опущеними, в'язаними, з китицями видовженої форми і круглої — з бомбонами.

Підтипи шкіряних пасів: вузькі очкурі — пояси з пряжками шириною до 4—5 см; вузькі пасочки (Подніпров'я, Лівобережжя), широкі череси (до 35 см), з тисненим орнаментом, викладені каплями, «писаною бляхою, металевими гудзиками та пряжками (Карпати).



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

Головні убори — складна типологічна група виробів, призначена для покриття, прикрашення голови. При цьому важливу роль відіграє зачіска.

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 в 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 (дрібушки). Вплітали поплітки (кольорові стрічки, вовняні шнурочки), нанизані на нитку черепашки, прикраси з бісеру, пір'я, наліплювали фольгу тощо.

Жінки носили довге волосся, не заплітаючи його, а тільки 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 тощо).

Чоловічі зачіски — довге волосся, що спадало на плечі і 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 макішки залишали широке, в долоню пасмо довгого волосся, чубок-оселедець. Інколи над чолом залишали кругле пасмо, яке підросло, і його закладали за вухо або заплітали в косицю. Найтипівіша зачіска — підстригання волосся у формі півкруга 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 тощо). Типологізація головних уборів відбувається за такими основними ознаками: стать, вік, матеріал, крій, конструкція, способи носіння і декорування, функціональне призначення, а також буденні, святкові, обрядові і т. ін.

Чоловічі головні убори за матеріалом поділяються на сукняні, хутрові, повстяні й солом'яні, а за формою: циліндричні, конічні, півсферичні.

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, із спадаючим на потилицю вершком (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 та 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, Мала клепани, 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 плоским дном, широкими боками, легко піднесеними берегами з боків, оздоблений золотистим галуном, мосяжною бляхою (басаман) або різнокольоровими шнурами (байорками, черв'ячками). 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 виділяються 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 вони поділяються на підгрупи: рівні, з зубцями й кісочками. Виплетені солом'яні стрічки зшивали, відповідно формуючи дно, боки, береги. Зшиті кіски в полотнах капелюхів виступали рельєфними ядами: зубцями, дугами, посилюючи гармонійну єдність природного кольору і текстурних форм.

Жіночі головні убори характеризуються розмаїттям форм, прикрас, способів носіння. Найдавніша типологічна група — це прямокутні полотнища — плати, якими порізному 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 (вишитим) орнаментом. Техніка ткання: перебір — закладне, чиновате, заборами, вишивання стебнівкою, гладдю, низинкою. Орнаментовані кольорові кінці наміток називаються переміточними заборами. Вони відігравали важливу роль у різних формах завою. При вінкоподібній формі убору голови довгою наміткою орнаментовані частини виступали на кінцях, над чолом. Способи завивання голови 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 над чолом (Прикарпаття), часом один кінець намітки спускався на шкіну, а інший — на груди (Південь України) або ж намітку зав'язували над чолом. Крім вишивання, декорування, мережання її декорували стеклярусом — склендячка (Чернігівщина), бісером, металевими пластинами, нитками (Буковина).

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 узором (ширина смуги — 10—12 см). Неорнаментована центральна частина бавниці, закладена у гли-

бокі складки під декоровану смугу і зашита або зав'язана стрічками, творила стоячий обручик — вінець. За формою бавниця — різновидність давнього вінкоподібного круга для пов'язування обруса, оскільки вона служила 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 тільки в поєднанні з іншими прадавніми компонентами (кибалка, очіпок, стрічка, плат).

Кибалка (гибалка, химля, хомевка) — круг, виготовлений з ліщини, паперу, солом, обмотаний зверху полотном. Їх накладали на голову і замотували волосся валоком.

Очіпок — легке, м'яке, плоске покриття голови круглої, човникоподібної і 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: з домотканих 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, прикрашені білими й червоними нитками (Прикарпаття). Становлять інтерес очіпки, верх яких робили із 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 із 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 завою голови прямокутними обрусами, платами, півками.

Хустки генетично пов'язані з намітками і належать до давнього типу рушникового головного убору. Хустку зав'язували на очіпок, бавницю, просто на волосся. Найдавніші хустини — плати прямокутної форми (60×80 см). З XVIII ст. набули поширення квадратні хустини. За матеріалом їх можна поділити на такі підтипи: з доморобних льняних, конопляних, вовняних полотен; з фабричних тканин. Плати мають еволюційно розвинені групи: спочатку ткані, орнаментовані в поперечні (Карпати) або клітчасті заснувачі (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 (по всій території України); 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 шию 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 (молочичок), коли три кінці пускались 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 тощо, були поширені на всій території України з різними локальними відмінностями і назвами (наприклад, застіжка, політичка, змичка, гарасівка та ін.). Особливо популярними на Україні були дівочі вінки, наділені емоційними акцентами декоративного звучання.

Вінки 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 багат шарове розміщення кольорових квітів, галузок, дротинок з пацьорками, пір'їн тощо. Народними майстринями розроблені різновидні прийоми виготовлення вінків із численними підгрупами, варіантами прив'язування стрічок. Зокрема, карабулі — вінки із 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 вузичі. Стрічки спадали на спину нижче талії (Черкащина).

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

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

Личаки виплітали з липового, в'язового лика, берестяної лози. Підшви виплітали хрестовидним 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 затягуючи 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, різки яких загнуті наверх; постоли із пасочком на зап'ятці і з пряжками; ходаки — неморщені, чорні лемківські керпці.

Черевики — тип шкіряного постолоподібного взуття — зазнали поширення у XIX ст. Вони складнішої форми, з розрізаними халявами, що закривають ступню і нижню частину ноги, стягуються зав'язками — шнурівками. Матеріал: шкіра, сап'ян, оксамит тощо. За формою розрізняють черевики з високими закладними халявами, високими підборами. Черевики прикрашали орнаментальним вирізуванням на халявах, вишиванням, хутром і под.

Чоботи — давня типологічна група шкіряного взуття — поширені в усіх регіонах України. Їх шили із коров'ячої, свинячої шкіри, кольорового сап'яну і т. ін. За кроем 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, чорнобріві (низ чорний, халяви жовті), зелені (зелениці), червоні (червониці), жовті (жовтинці). Святкові чоботи, передусім сап'янці, прикрашали гаптуванням, вирізуванням, вибиванням, каплями, цвяшками. Варіантність форм створюють висота черевця 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 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, постолі, ходаки, чоботи та інше взуття одягали на ноги, обвиті сухими травами, соломою, 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 орнаментами (смугами) у зубці, драбинки, вічка тощо (Гуцульщина). З кінця XIX ст. давні архаїчні форми взуття ручного пошиву, плетіння зазнають змін, поширюються вироби фабрично-заводського виготовлення. Взуття — важливий утилітарний і художній компонент костюмних ансамблів, що організовує композиційну цілісність.

Високий художній рівень усіх елементів, компонентів в єдиному, гармонійно узгодженому комплексі досягається якістю матеріалів, численними варіантами технологічного, конструктивного рішення. У складних комплексах одягу важливу роль відіграють художнє оформлення (вишивання, мереження, аплікація, розпис, вирізування, обшивання хутром тощо), доповнення (сумки, ціпки, порохівниці і под.), прикраси (діадеми, сережки, каблучки, намиста і т. ін.).

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

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

Намисто (добре, справжнє, мудре, щирі коралі) виготовляли нанизуванням виточених, вирізаних натуральних коралових бусинок з дірочками на нитки. Їх нарізали у формі маленьких, дрібних рурочок (січені коралі), овалів, бочечок. Центральні намистинки на низках часто заокруглювали срібним кільцем, а на Лівобережжі між ними вставляли срібні бочковидні намистинки — «рифі», «квасольки». Низки від однієї — до тридцяти трьох зв'язували позаду. Найкоротші прилягали до шиї, а найдовші півругом сягали нижче грудей.

На 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 поділяються на три підтипи: 1) п'ять і більше монет поєднували між собою у вигляді намиста; 2) одну велику монету прикріплювали до металевго браслета-банта, орнаментованого камінням; 3) монета поєднувалася із хрестами, невеликими іконками.

Згарди — прикраси типу 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 і видовжені бісеринки нанизували на одну нитку, утворюючи намисто. Гerdани також виготовляли із бісеру, але технікою плетіння, тkania, скру-

чування. За формою виділяють підтипи герданів: вузька шийна, нагрудна стрічка; широкий багатоколірний комір, що падає 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 і под.

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, прикріплювали до одягу (нашивки, металеві платівки, гудзики, кольорові тасьми, пряжки для пасочків тощо), вони характеризуються єдністю функціонального й художньо-обрядового вирішення.

## ХУДОЖНЯ ОБРОБКА ШКІРИ

Художня обробка шкіри — вид декоративно-прикладного мистецтва, що специфічними прийомами формотворення й оздоблення утворює чимало естетично досконалих побутових речей: місткостей, взуття, одягу тощо. У первісні епохи шкіру розглядали лише під кутом її практичної придатності. Згодом зрозуміли художню вартість шкіри, а шляхом експериментування виявили та вдосконалили техніки її обробки. Так, у середньовіччі шкіра стала матеріалом для художньої творчості, пов'язувалася з багатьма ремеслами: чинбарством (первісна обробка сировини), шевством, лимарством (виготовлення предметів упряжі), кушнірством (пошиття шкіряного одягу), палітурництвом (виготовлення шкіряних обкладинок) та ін.

Основним матеріалом є натуральна шкіра, а з XX ст. — штучна. Десятки різноманітних гатунків шкіри вирізняються фізико-технологічними й естетичними якостями.

Натуральну шкіру дістають шляхом механічної й хімічної обробки шкір тварин. Вона стійка й міцна щодо стискування, розтягування, стирання, гнучка й еластична, має добре виражену фактуру, рівномірно фарбується, податлива до зшивання, вишивання, тиснення, інкрустації, аплікації, плетіння тощо. Натуральну шкіру класифікують за видами сировини, технологією дублення й опорядження.

Сириця — вичинена, але недублена шкіра виробляється зі шкір великої рогатої худоби (ВРХ) і свиней, міцна й пластична. Її переважно використовують для лимарно-сідельних виробів.

Пергамент (від назви м. Пергама в Малій Азії) — вичинена, але недублена тонка шкіра, вироблена зі шкір ВРХ, буйволів та свиней з наступним сушінням. До поширення паперу пергамент використовувався для писання та виготовлення палітурок.

Шевро (від фр. chevreau — козеня) — тонка, м'яка, щільна шкіра, вичинена і дублена хромовими солями зі шкір молодих кіз або козенят. Має своєрідний, гарний візерунок (мерею) у вигляді малесеньких комірочок. Один з найкращих матеріалів для виготовлення художніх виробів.

Шеврет (від фр. chevrete — кізочка) — заміник шевро — виробляють зі шкір овець хромовим дубленням. З нього виготовляють художні вироби, галантерею тощо.



Сап'ян (від перс. *saxtyan* (*saxt* — міцний) — тонка, м'яка шкіра найрізноманітніших кольорів — продукується із козячих (рідше овечих, телячих, лошаких) шкір шляхом дублення рослинними екстрактами. Використовується для святкового взуття, пасків, обтягування меблів, футлярів, палітурок.

Замша (від фр. *chamois* — сарна) — м'яка, гнучка, бархатиста шкіра, має на лицевій поверхні густий, низький, блискучий ворс, виготовляють жировим дубленням зі шкір сарн, лосів, диких кіз, овець або телят. Має чудовий зовнішній вигляд.

Велюр (від лат. *villus* — вовна, ворса) — тонка шкіра зі штучно нанесеним із внутрішнього боку ворсом (під замшу). З цією метою використовували дрібнозернисті абразивні матеріали. Виготовляють із пошкоджених (на лицевій стороні) шкір овець, телят, кіз тощо.

Юхт (від перс. *juft* — пара) — м'яка, тонка шкіра, вироблена комбінованим дубленням зі шкір ВРХ, коней і свиней. Опоряджують з лицевої поверхні, інколи наносять тисненням штучну мерею на прасувально-мерейних машинах. Виготовляють верх окремих видів взуття, галантерейні та лимарні вироби.

Підкладкову шкіру виробляють з вибраканих дублених напівфабрикатів тонких шкір. Virізняється малою щільністю структури й абсорбційними властивостями.

*Штучну шкіру* одержують при хімічній і механічній переробці натуральної або синтетичної сировини. Інколи вона служить заміником натуральної шкіри у деталях художніх виробів (каркаси, прокладки, вставки і т. ін.).

*Техніки.* Форма і конструкція художніх виробів зі шкіри залежить від прийомів крою, шиття, склеювання частин та заклепування металевих деталей. Нині художники застосовують понад десять декоруючих технік, що дають широкий діапазон засобів (пластичних, ажурних, тональних, колористичних тощо).

Шиття — найважливіша техніка виготовлення художніх виробів зі шкіри. Шви виконуються кольоровими або однотонними з тлом нитками (накладні, «шиті в рубець» і под.) і вузькими стрічками шкіри.

Аплікація — давня, традиційна техніка прикрашування шкіряних виробів, полягає у накладуванні на поверхню предметів вирізаних клаптиків шкіри (сап'яну), сукна, металевих платівок, барвистих вовняних шнурків, шкіряних гудзиків, тороків, китиць. Особливою оригінальністю візерунків відзначаються гуцульські кептарі, оздоблені шкіряними витинанками.

Вишивання — найпоширеніша техніка оформлення шкіряних виробів кольоровими вовняними або шовковими нитками (стебнівка, гладь, хрестик тощо), відзначається мажорним колоритом рельєфно накладених орнаментів.

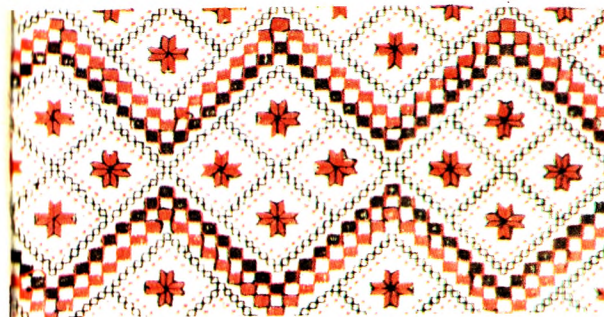
Набивання металу — традиційна техніка декорування і скріплення деталей шкіряних виробів заклепками (капелями), маленькими металевими гудзичками (бобриками), великими, плоскими металевими кружечками (бовтицями) і под. Іноді з них формували своєрідні стрічкові, розетові або сітчасті композиції.

Тиснення — характерні сучасні техніки прикрашування шкіряних виробів. Розрізняють холодне тиснення прес-формою (кліше), контурне (від руки) та гаряче (розігрітою металевою формою). Таким чином утворюються тоновані візерунки.

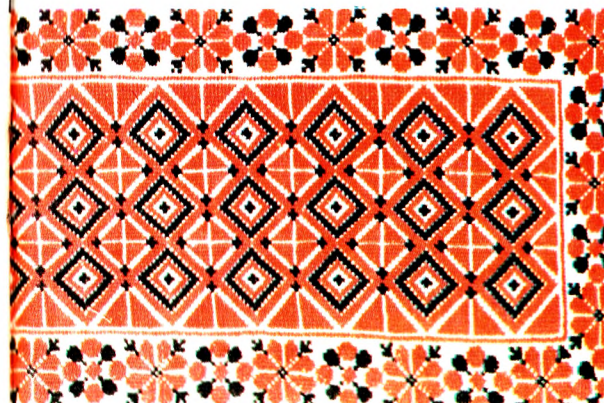
Ажурне вирізування — техніка вибивання прорізнних геометричних елементів орнаменту металевими пробійниками у вигляді кружечків, трикутників, «листочків» і под., з наступним підкладуванням кольорової шкіри.

Плетіння — фактурно-декоративне прикрашування шкіряних виробів. Виконується з вузьких кольорових пасочків скісно-хрестиковим способом.

Різьблення — порівняно рідковживана, сучасна техніка декорування шкіряних виробів. Виконується прийомами контурного гравіювання.



14



16



18



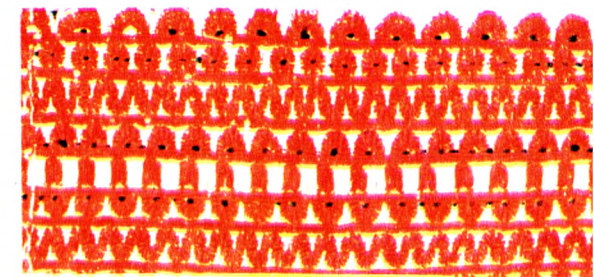
20



22



15



17



19

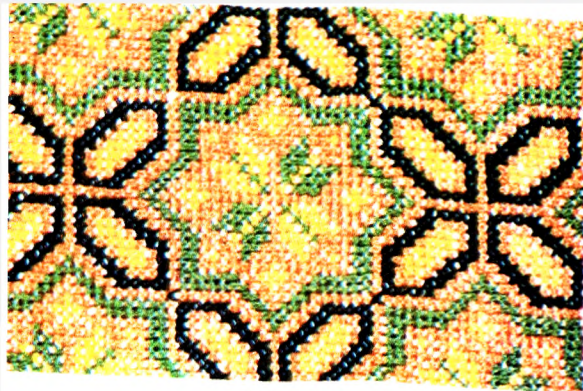


21



23





24



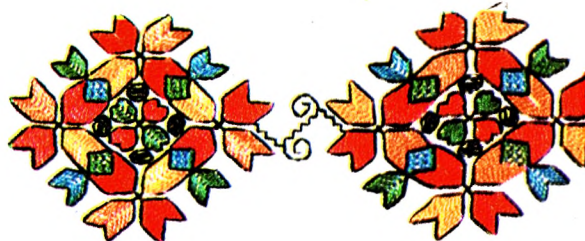
26



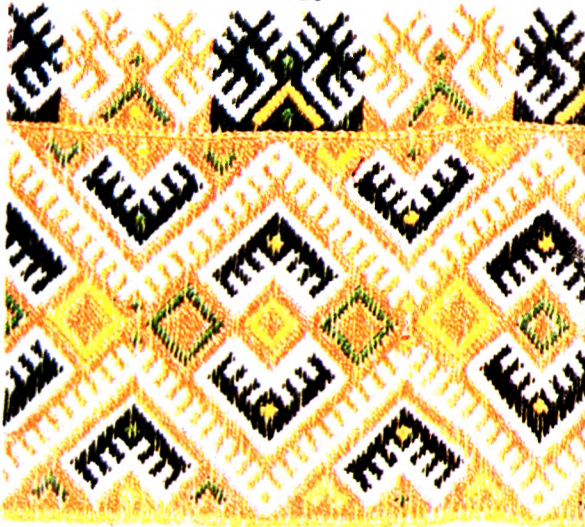
28



30



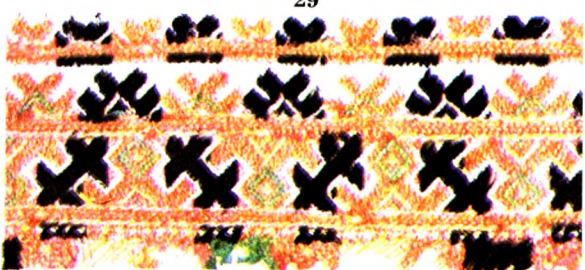
25



27



29



31

Випалювання — сучасна техніка оздоблення виробів, виготовлених з грубої шкіри природного забарвлення. Аналогічна контурному випалюванню на дереві.

Інкрустація — декорування шкіряних виробів різноколірною шкірою, виконується на зразок інкрустації на дереві.

Розпис — сучасна техніка оздоблення шкіряних речей, виконується вручну олійними або нітроемальовими фарбами.

Типологія виробів зі шкіри ґрунтується на основних галузях їх застосування (див. вище).

Обладнання інтер'єру — рід шкіряних виробів для декорування стін на оббивки меблів, виготовлених міськими цеховими майстрами та сучасними художниками декоративно-прикладного мистецтва.

Кордибани (від назви м. Кордова, Іспанія) — типологічна група шкіряних шпалер, оздоблених тисненням, розписом і позолотою, переважно рослинною орнаментикою.

Оббивочна шкіра — тип декоративної шкіри для оббивки диванів і крісел, прикрашена тисненням або розписом.

Настінні прикраси — типологічна група сучасних шкіряних плакеток, декорованих тисненням, інкрустацією, випалюванням, розписом і под.

Одяг — рід шкіряних виробів, прикрашених вишивкою, аплікацією, ажурним вирізуванням. Поділяється на типологічні групи: головні убори, верхній плечовий одяг і взуття. Доповнення до одягу — рід виробів зі шкіри, пишно декорованих тисненням, аплікацією, металом, плетінням тощо. Сюди входять такі типологічні групи виробів — паски, торбинки й прикраси. Паски — шкіряні вироби для підперезування у поясі й закріплення поясного одягу. Паски різняться шириною й оздобленням. У Карпатах вузькі пояси називали букурійками, а широкі — чересами. Череси виготовляли різної ширини: на одну пряжку — пасок, на дві — малий ремінь, на три — великий ремінь. До цієї типологічної групи входять також ремінці для годинників, зап'ястні ремінці і т. ін.

Торбинка — це шкіряні вироби з пасом для транспортування предметів. У Карпатах розрізняють чоловічі торбини — табівки (у XVIII ст. квадратні, у XIX ст. півкруглі), прикрашені набиваним металом. У них носили курильне приладдя. Торбинки менших розмірів називали ташками. Їх зовнішній бік суцільно вкривали бляхою із сітчастим орнаментом. Вони служили скоріше прикрасою. Маленьку торбинку, стягнуту у верхній частині й прикріплену до паска, називали калиткою, оздоблювали капелями й китицями. Сучасні чоловічі й жіночі торбинки за багатством форм утворюють окремі типологічні підгрупи (сумки, портфелі, дипломати, валізи тощо).

Прикраси — група сучасних виробів, функціонують як доповнення до жіночого святкового одягу: кулони, брошки, паски, браслети, півобручі до волосся, декоративні квіти і т. ін.

Дрібні особисті речі — невеликий рід шкіряних виробів галантерейного характеру (капшuki, гаманці, портмоне, футляри для окулярів, ключів та ін.).

Знаряддя праці — рід виробів, представлений єдиною типологічною групою предметів упряжі. Лимарі колись виготовляли хомути, гужі, черезсідельники, шлеї, сідла, сіделка, віжки, посторонки, нашійники (нашильники), нагрудники, дуги, батоги і под. Майстри пишно прикрашали святкову упряж металевими кільцями, пряжками, «кониками», латунними бляшками, вовняними китицями, хомут розцяцьковували металевими гудзиками тощо.

Палітурні предмети поділяють на дві типологічні групи: обкладинки й коробки. Обкладинки переплітають шкірою й оздоблюють тисненням, аплікацією, розписом



(книги, альбоми, папки). Коробки різної величини й форми прикрашають тисненням, випалюванням, розписом (для зберігання документів, фотографій, дрібних реліквій тощо).

## ХУДОЖНЯ ОБРОБКА ДЕРЕВА

Художня обробка дерева — найдавніший вид декоративно-прикладного мистецтва, виготовлення оригінальних виробів з дерева різноманітного функціонального призначення. За формотворчими техніками художнє деревообробництво поділяється на відповідні галузі: бондарство, деревообробне токарство, столярство та декоративне різьблення.

**Матеріали.** Деревина з давніх часів була улюбленим і цінним матеріалом. Вона міцна й пружна, має невелику питому вагу. Барвники, оліфа й лаки надійно захищають дерев'яні вироби від води і водночас посилюють декоративне звучання текстури. Глибоке розуміння й знання властивостей деревини та інших матеріалів в усі часи залишалися незмінною основою народного мистецтва.

За твердістю породи дерева різнять на м'які (липа, осика, вільха, тополя, сосна, ялина, шовковиця); середньої твердості (береза, верба, горіх, черешня) і тверді (клен, дуб, бук, в'яз, тис, акація, явір, груша, слива, яблуня та ін.). Твердість деревини залежить також від її вологості та напрямку зрізу: найбільшу твердість має торцевий зріз, найменшу — радіальний. На декоративні якості деревини впливають колір, фактура і текстура.

Колір деревини вказує на спектральний склад світлового потоку, відбитого деревиною. Він залежить від породи, умов росту, віку дерева. Породи помірного клімату України мають переважно бліде пофарбування. Південні й тропічні породи деревини наділені яскравим кольором — жовтим, червоним, вишневим, коричневим тощо. Інтенсивність пофарбування зростає з віком дерева.

Фактура деревини — здатність спрямовано відбивати світловий потік, від чого вона буває матовою або блискучою. Найбільший полиск дають ідеально гладкі поверхні, які, однак, важко дістати навіть при старанній обробці сировини.

Текстура деревини — це характер малюнку волокон серцевинних променів. Текстура різних порід дерева дуже різноманітна: у липи і вільхи — майже непомітна, а в горіха і сосни — чітко виражена.

Добираючи деревину для художніх виробів, ремісники з найдавніших часів строго враховували не тільки фізичні (твердість, розколюваність, гнучкість), декоративні (колір, текстура, фактура) якості, а й смакові властивості (дух) деревини. Дух має кожна порода. Ароматичними є переважно ефірні масла, смоли і дубильні речовини — таніди. Особливо сильно пахне свіжо зрубана деревина. З часом, при висиханні її запах послаблюється, а при нагріванні знову посилюється.

Деревина звукопровідна. Тому її використовують для виготовлення дерев'яних духових, струнних і смичкових інструментів. До резонансної деревини належить бук і ялина. Бук, придатний для музичних інструментів, повинен рости на кам'янистих гірських ґрунтах, на висоті понад 800 м над рівнем моря, віком більше 130 років.

Наявність різноманітних фізичних, декоративних, смакових та інших якостей деревини дає змогу поділити породи на такі, що найбільш придатні для 1) бондарства

(верба, сосна, ялина, липа, дуб та ін.); 2) токарства (осика, вільха, тополя, береза, груша та ін.); 3) столярства (сосна, ялина, тис, дуб, горіх, шовковиця та ін.); 4) різьбярства (липа, осика, явір, вільха, клен, груша, яблуня та ін.). Народні майстри використовували також деревину сливи, кедра, тиса, користувалися й привозною сировиною — кипарис, червоне дерево (махагонь), лимонне дерево, палісандр тощо. З неї виготовляли невеликі коробочки, порохівниці, табакерки, пенали, хрестики, іконки і под.

З другої половини XIX ст. гуцульські майстри інкрустували вироби різноманітними кольоровими матеріалами, а саме: фарбованим деревом, «вареним» у природних барвниках (виварах цибулиння, лушпиння волоського горіха, настої з дикої яблуні, польового хвоща та ін.), а також хімічних анілінових фарбах. Легко доступним був баранячий ріг, перламутр. На ярмарках можна було купити мідний і латунний дріт, бляху, бісер — порцеляновий (білий, синій, червоний) та скляний, тьмяніших кольорів. Усі ці матеріали давали змогу вирішувати різноманітні композиційні завдання колірного і фактурного характеру.

**Техніки.** У художній обробці дерева одні технічні прийоми і засоби виразності створюють цілісну функціональну форму предметів, інші мають лише декоративне спрямування і завершують художнє оформлення виробів. До формотворчих технік належать вирізування, видовбування, виточування, бондарні та столярні прийоми.

Видовбування — одна з найдавніших технік — полягає у поступовому вибранні деревини з масиву виробу, внаслідок чого утворюється заглибина, порожнина або отвір. За допомогою сокири, долота і видовбача майстри виготовляють передусім побутові предмети — човни-довбанки, ночви, ступи, черпаки, сільнички тощо. Вони вирізняються значною товщиною стінок, міцністю, округлою і масивною формою, внутрішніми заглибленнями овальної та криволінійної конфігурацій.

Вирізування (витесування, вистругування) — різноманітні технічні прийоми, за допомогою яких майстри вручну моделюють з дерева форму побутових предметів та декоративних виробів. Необхідні інструменти: сокира, тесак, ніж, струг, різці та ін. Цими прийомами користуються не тільки теслі, а й столярі, бондарі, роблячи заготовки. Вирізування інколи поєднується з видовбуванням і переходить в об'ємне різьблення, часом сполучається з профілюванням.

Виточування — техніка обробки дерева і самостійна галузь народного художнього промислу (токарство). У процесі обертання дерев'яну заготовку на токарному верстаті обробляють пласкими і півкруглими долотами, фігурними різцями, гачками тощо. В історії токарства відомі такі конструкції верстатів: лучковий з почерговим рухом, ручний з поперечно-обертним рухом, ножний обертний, ножний обертний з маховиком, механічний з кінним приводом, водяним, паровим, електричним двигунами. Поширення токарного виробництва в минулому було пов'язане насамперед із виготовленням дерев'яного точеного посуду.

Сучасні народні майстри й професійні художники широко використовують техніку виточування не лише для виробництва різноманітного посуду, а й при виготовленні жіночих прикрас, дитячих іграшок тощо. Ця своєрідна техніка дає змогу створювати нескінченну кількість пластичних художніх форм.

Бондарство — окремий вид деревообробного промислу і техніка виготовлення з тесаних клепок і гнутих смерекових або ліщинових обручів великого, місткого посуду. Раніше бондарі користувалися простими інструментами: сокирою, ручною пилою, двохручним ножом (теслом), циркулем та ін. Крім бочок і діжок, здавна виготовляли барила, цеберки, коновки, скіпці, маснички та ін. Бондарство як формотворча техніка сьогодні успішно використовується при створенні невеликого ужиткового і декоративного посуду.

Столярство — найпоширеніша техніка й галузь виробництва з дерева будівельних виробів, меблів, музичних інструментів та художньої сувенірної продукції. Одна з важливих засад столярства, відзначена ще у давніх цехових статутах, — виготовлення виробів без жодного цвяха за допомогою столярних з'єднань на клею.

Для столярних робіт, так само як і для вирізування, видовбування та ін., необхідне пристосування для закріплення заготовки виробу або його частини — верстат.

Різноманітні столярні прийоми роботи часто поєднуються з іншими формотворчими техніками художньої обробки дерева. Художня виразність і довершеність творів значною мірою посилюються логічним застосуванням відповідного оздоблення: профілювання, різьблення, інкрустації, мозаїки, випалювання, розпису тощо.

Профілювання — декоративна техніка художньої обробки дерева, відома з Х—ХІ ст. Полягає у вирізуванні пилкою та долотами геометричних орнаментів по краях дощок (прикраси будівлі та оздоблення меблів). Крім плоского профілювання відоме об'ємне профілювання балок, кронштейнів, стовпів, що межувало з об'ємним різьбленням. Профільовані об'ємні елементи майстри виконували переважно сокирами-тесакми.

До найдавніших технік художнього декорування виробів із дерева належить різьблення. Воно поділяється на плоске, плоскорельєфне, контррельєфне, ажурне та об'ємне. Найпоширеніше — плоске різьблення — буває контурним, виїмчастим, трьохгранновиймчастим та ін. Його роблять одним ножом або кількома різцями (долотами). Наприклад, контурною різьбою у ХVІІІ—ХІХ ст. в Карпатах прикрашали скрині та інші вироби. Виїмчасте виконували півкруглим долотом. Значно складніше, трьохгранновиймчасте різьблення поширилося на значній території України у ХVІІІ—ХІХ ст. Його виконували прямим, скісним, кутнім та півкруглим долотами.

Найбільшу кількість доліт (близько 50) використовували гуцульські майстри плоского різьблення наприкінці ХІХ ст. Майже кожний мотив вони вирізували іншим долотом.

Плоскорельєфне різьблення, що має кілька висотних рівнів від фону, також виконували великою кількістю доліт та інших допоміжних інструментів.

Контррельєфне різьблення застосовували, виготовляючи різноманітні дерев'яні форми для кахель, печива, сиру, вибійки тощо. Виконувалось майже аналогічно, як і трьохгранновиймчасте, однак набагато глибше, з використанням доліт із закругленими фасками для вибирання деревини.

Ажурне різьблення нагадує плоскорельєфне, має наскрізь прорізане тло. Найскладніше за технікою виконання (з рельєфним і ажурним характером мотивів) так зване «сніцарське різьблення» при виготовленні іконостасів, культивоване у ХVІІ—ХІХ ст. цеховими різьбярами.

Кругле різьблення інколи застосовується у виготовленні й оздобленні святкового посуду, музичних інструментів, палиць, дитячих іграшок тощо. Його технічні прийоми ґрунтуються на засадах народної скульптури.

Крім різців використовуються допоміжні інструменти: пилочки, свердла, молотки, кліщі, рашпиль, напилки, а також інструменти для розмітки та контролю (лінійка, кутник, малка, рейсмус, циркуль, шило тощо).

Інкрустація — техніка орнаментального оздоблення виробів шматочками твердих матеріалів (дерева, металу, рогу, слонової кістки, перламутру, бісеру і под.), які вирізають і вкладають у поверхню. Декоративний ефект інкрустованого візерунка ґрунтується на контрастному зіставленні тональних і колірних різнохарактерних матеріалів. Інтарсія (з італ. *intarsio* — інкрустація) — вид інкрустації, мозаїки на дереві. Цією технікою виконують зображення або візерунки зі шматочків кольоро-

вого дерева (шпону), які врізають врівень з поверхнею виробу або суцільно вкривають його поверхню (маркетрі). Таким чином найчастіше оздоблюють меблі, виготовляють декоративні панно тощо. Дендромозаїка належить до ювелірних технік декорування. Орнамент складають із крупинок дерева ледь завбільшки з макове зернятко.

Випалювання здавна роблять на світлих породах дерева: ялині, смереці, сосні, клені. Здебільшого ним оздоблюють бондарний посуд, рідше меблі. Нині випалювання застосовують при декоруванні дитячих іграшок та елементів народної дерев'яної архітектури. Розрізняють два способи випалювання — розжареними металевими штампиками («штансами»), з відбитків яких складають різноманітні орнаменти, й електрописаком, що дає чіткий контурний малюнок.

Розпис — зручна й оригінальна техніка орнаментування дерев'яних виробів, відома з Х—ХІ ст. Технічно він мало чим відрізняється від розпису на інших матеріалах. Орнамент наносять пензлями по заґрунтованій або незаґрунтованій поверхні виробу темперою, гуашшю, олійними й аніліновими фарбами, нітроемалями. З кінця ХІХ ст. розписані вироби почали покривати лаком, що оберігало їх від забруднення.

Крім розглянутих традиційних прийомів і технік, зустрічаються їхні різновиди й поєднання, наприклад, «штампування» металевими пробійниками, аналогічне карбуванню; зіставлення плетених частин із гладкими поверхнями; контурне різьблення тонованих площин-елементів; викладання орнаментів соломкою тощо.

*Типологія виробів.* Морфологічна класифікація художнього деревообробництва ґрунтується на функціональних принципах декоративно-прикладного мистецтва. Художня обробка дерева як найширша галузь і вид декоративно-прикладного мистецтва поділяється на технічні підвиди: різьблення, токарство, художнє столярство, бондарство і теслярство. В основу класифікації виробів покладений відповідний тип, типологічна група і найзагальніші відміни, виражені в родах: архітектурне оздоблення; хатнє обладнання й меблі; знаряддя праці, предмети господарського призначення; посуд, начиння; транспортні засоби і предмети упряжі; культові й обрядові предмети; музичні народні інструменти; прикраси та особисті речі; дитячі іграшки й «мороки».

Архітектурне оздоблення — рід художнього деревообробництва, який входить до монументально-декоративного мистецтва, а тому наводимо лише поділ його виробів на типологічні групи: профільовані стовпи та арки, різьблені прогони й сволоки, декоративні лишви вікон, вітрові дошки та ін.

Хатнє обладнання й меблі. Обладнання хати — це предмети, нерухомо з'єднані з конструкцією будівлі, які виконують певну життєву функцію: лава, піл (широка лава для сну), полиці, мисник, жердка. Меблі — рухомі предмети (ліжко, скриня, стіл, стільці, колиска та ін.). Їх виготовляють з різних порід дерева й прикрашають різьбленням, профілюванням, випалюванням та розписом. Кожний функціональний предмет — тип має стійку групову специфіку (через порівняну сталість конструктивної форми, що в межах локальних традицій набуває відповідних художньо-образних відмін).

Лави — типологічна група, що об'єднує кілька типів предметів для сидіння й лежання: лави, ослони, стільці тощо. Лава — найдавніше обладнання традиційного сільського житла — складається з широкої грубої дошки, прикріпленої до стіни. У ХVІІІ ст. набули поширення лави на стояках із спинками, оздоблені профілюванням та різьбленням. Короткі лави на стояках називаються ослонами. Стільці також мають вигляд короткої лави із спинкою або без неї і призначені для сидіння однієї особи.

Полиці — це декорована дошка або кілька дошок, які закріплені горизонтально на стіні чи в прямокутній рамі, використовуються для виставлення ікон («божниця»), зберігання посуду, продуктів тощо. Полиці, пристосовані для зберігання керамічних мисок, називаються мисниками. На Прикарпатті довгі одинарні полиці для посуду відзначаються геометричним плоскорізьбленням і ажурним декором, тоді як на Придніпров'ї мисники з дверками в нижній частині інколи розписані квітковим орнаментом на подоби місцевих скринь. У Карпатах був поширений ще один тип невеличкої полочки з отворами для ложок («лижешник»), прикрашуваний плоским та ажурним різьбленням. У XIX ст. конструкцію великого мисника поступово вдосконалили, доповнили дверками і, таким чином, він перетворився у своєрідну шафку. Останнім типом у цій групі є жердка для завішування одягу, верет, ліжників тощо. Вона має форму перекардини, кріпиться наглухо до стін і стелі над ліжком. Жердки на Гуцульщині часто прикрашені плоским геометричним різьбленням.

Скрині — найважливіша типологічна група серед традиційних народних меблів. Вони були віддавна першим предметом весільного приданого молодій, куди складали одяг, тканини, прикраси та інші коштовності. Столярів, які спеціалізувалися на виготовленні скринь, називали скринярами, або скринниками. Художній промисел скринь був поширений майже по всій Україні та проіснував до першої треті XX ст. Наведемо кілька типів найпоширеніших скринь. Низька саркофагоподібна скриня на коротких ніжках із двосхилим віком декорована контурним геометричним орнаментом у вигляді «руж», «хрестів», зигзагів тощо. Зустрічається на Гуцульщині, мабуть, з XVII ст. Звичайна скриня має ніжки висотою 20—30 см і пласку стільницю, боки вкриті різьбленими візерунками, поширена на Прикарпатті і Західному Поділлі. Скриня-стіл — високі, інколи профільовані ніжки, різьблені боки — розповсюджена на Прикарпатті й Західному Поділлі. Подільська скриня — на низьких профільованих ніжках, віко пласке або ледь опукле — прикрашена кованим і мальованим декором. Придніпровська скриня формою подібна до звичайної скрині, але замість ніжок має коліщата, розписана гілками квітів, букетами, вазонами тощо. Слобожанська скриня із завуженою основою, на коліщатах — розписана рослинним орнаментом. Дорожні скриньки — розміром менші від хатніх — мають ручки для несення, оковані ажурним прорізним, гравійованим металом. Їх виготовляли до середини XIX ст.

Столи — типологічна група, що налічує велику кількість підгруп та окремих типів. Однак все це значною мірою стосується професійних цехових виробів, які перебували під західноєвропейським впливом. У народному традиційному меблярстві існують три основні конструкції стола: на перехресних ніжках, двох стояках; чотирьох ніжках. Профільованням, різьбленням прикрашували нижню частину стола — так зване підстілля.

Ліжка, постіль походять від первісного, примітивного, дощаного настилу (під, пріч, нари). Їх конструкція така: дві спинки з ніжками і дві дошки (побічні), з'єднуючись на висоті 60—80 см, утворюють раму, яку впоперек застеляють дошками. Художня виразність ліжка залежить від декоративного оформлення спинок, побічних та ніжок переважно технікою профільовання, різьблення, випалювання або токарними елементами.

Колиски — типологічна група, складається з трьох основних типів: колиска підвісна (вервечана, завісна), прямокутної форми, з півкруглим плетеним дном та профільованими і різьбленими побічними; колиска довбана, човникоподібна, на півкругах і стояках, з високими спинками і побічними, різьблена, рідше розписана.

Меблі міського, а тим більше панського середовища, виготовлялися у ремісничих

майстернях, відбивали тенденцію до комфорту, респектабельного побуту їх власників. Саме тому виникли десятки типів столів, крісел, ліжок, диванів, шаф та їх похідних модифікацій, вирішених у відповідному стилі, з художніми відмінами шкіль, цехових майстерень тощо. Однак попри всій їхній пишності та репрезентативності вони неодмінно містять у собі раціональні форми, успадковані з традиційного, народного меблярства.

Сучасні меблі формують життєвий простір, інтер'єри громадських і житлових споруд, є водночас видом декоративно-прикладного мистецтва та галуззю художнього конструювання.

Посуд, а ч и н н я — одна з найбільших родових структур художнього деревообробництва. Посуд посідає чільне місце у сільському побуті етнічних регіонів України, пережив різні епохи, втілює у своїх формах естетичні смаки народу. Художня традиція, що передавалася з покоління у покоління, сприяла виробленню досить стійких і водночас видозмінених типів посуду, деякі з них сягають високої художньої виразності та досконалості. Сюди насамперед слід віднести посуд для святкового столу: миски, тарілки, ложки, чашки, чарки та ін. Менше оздоблювали посуд для приготування їжі, її транспортування та зберігання продуктів: діжа, салотівка, мірка, коновка, двійнята, сільничка та ін.

Миски — типологічна група, налічує такі типи: миса, миска, мисочка, тарілка, таця тощо. Їх виготовляли переважно на токарних верстатах, рідше вирізували від руки, прикрашуючи розписом, різьбленням та випалюванням. Миска — півсферична місткість з добре вираженим дном, похилими берегами та вінцями. У ній подавали до столу переважно густу страву. Миса — велика миска, відома з часів Київської Русі під назвою яндола, єндова (має ручку-виступ з одного або двох боків), у XVII—XIX ст. з таких мис обідали косарі. Тарілки також вирізували вручну або виточували на токарному верстаті — круглої форми на низькому піддоні, неглибокі, з дещо широким, горизонтальним бортиком. Служили для накладання печива, солодощів, підношування чарок з напоями тощо. На Східній Україні, Придніпров'ї тарілки переважно декорували розписами, а в Карпатах оздоблювали різьбленням, інкрустацією та випалюванням. Таця (піднос) — великий таріль, не завжди правильної круглої форми для підношування страв і напоїв до столу. Особливою оригінальністю виділяються ажурно різьблені лемківські таці та хлібниці.

Чаші — типологічна група точеного дерев'яного посуду для напоїв. Цей стародавній посуд має півсферичну форму і невелику ніжку — основу. Маленькі чашечки називаються чарками. Кубок теж посуд для напоїв, але з дещо стрункішою, ніж у чаші, формою. Коряк (ковш, корець) — кругла або човноподібна посудина з однією, двома ручками, служить для зачерпування рідини.

Барильця — бондарний, рідше точений, двохденцевий циліндричний посуд з отвором посередині бочкоподібного корпусу і кілочком-затичкою, застосовується для наповнення міцними напоями. Власне барильце, або берівочка бочкоподібної тектоніки з двома—трьома парами ліщинових обручків, прикрашена випалюванням, різьбленням та інкрустацією. Вузьке, сплюснене барильце називається баклою, баклагою. Її форма зручна для подорожніх, водночас круглі денця є основним полем для оздоблення виробу. Крім бондарного, відомі точений і довбаний типи баклаг. Своєрідною, дещо несподіваною конструкцією відзначаються вирізані і довбані з одного шматка дерева баклаг-близнята (нагадують два з'єднані барильця з отворами у верхніх денцях). На Гуцульщині у XIX ст. набули поширення «модернізовані» дерев'яні різьблені баклагі для туристів під назвою «пляшки» (незаперечний вплив скляних виробів).

Ложки для їжі бувають різноманітної форми і величини: звичайні, малі (дитячі) й великі (ополоники). Містка частина для наповнення їжею має округлу, овальну, овоїдну форму. Ручка-держак (також різної довжини) кріпиться під більшим або меншим кутом, має неоднакову пластику осьової лінії. Ложки прикрашають плоским геометричним та плоскорельефним різьбленням, інколи розписують барвистими візерунками. Відомі такі локальні типи ложок: полтавська, подільська, гуцульська та ін. Ополоники бувають овальні, мілкі з довгим, ледь піднесеним держакom та округлі, глибокі, з дуже піднесеним держакom (близько прямого кута). У XIX ст. майстри-ложкарі почали виготовляти для міського населення дерев'яні виделки на тричотири зубці.

Сільнички — дерев'яні місткості для зберігання солі. Великі сільниці, довбаної або бондарної роботи, вміщують близько одного кілограма солі; малі — для подачі солі на стіл та для її несення до обіду на полі, у дорозі тощо. Звідси різні конструкції та локальні художні рішення. Так, на Чернігівщині сільниця типової форми була у вигляді качечки, вирізана, видовбана з одного шматка дерева. Місткість на спинці пташки закривалася кришкою. У Карпатах сформувалася своєрідна конструкція у вигляді багатокутної призми з відкидним гічком. На Закарпатті дорожні сільнички мають форму циліндричних коробочок з відношенням основи до висоти 1 : 3, прикрашені контурним геометричним різьбленням.

Коновки — типологічна група бондарних виробів з ледь завуженим верхом і одним вухом для ношення води, поширені майже на всій території України. Коновки бувають різної величини. Маленькі мають накривку і використовуються як місткість для молока, сметани тощо.

Близнюки — характерна група карпатських бондарних виробів, зрідка зустрічаються на Поділлі. Це посуд для носіння обіду на місце праці селян: у поле, ліс або луг. Має своєрідну конструкцію — дві, три, чотири коновочки з накривками, з'єднані посередині спільною круглою ручкою. Звідси їхні назви — двійняки, трійняки, чвурняки.

Діжки — типологічна група бондарного посуду, об'єднує кілька типів: діжки великі, малі (в трьох місцях набиті по парі півкруглих обручів) для квашення овочів та зберігання сипких продуктів; діжа, дещо нижча від діжки (дві пари обручів), використовувалася для приготування тіста, а тому її ошатно декорували випалюваними візерунками. На Гуцульщині найбільше оздоблювали пасківник — невеличку діжу для замішування тіста на паску.

Пасківці, святильні, або бамбораки — типологічна група святкового дерев'яного посуду, в якому носили святити яйця, ковбасу, хрін, сир, масло, сіль та ін., побутовала на Бойківщині. Найбільш відомі такі типи: довбана святильня — кругла, овальна, бондарна, циліндричної або конічної форми. Їх прикрашували контурним та виїмчастим різьбленням.

Міртуки, мірки — циліндричні місткості (довбано-різьблені або бондарні) із розширенням до вінець для зберігання та відмірювання збіжжя, борошна тощо. Основні типи: міртук великий, довбано-вирізуваний з розписом характерний для Придніпров'я; мірка довбана з ручкою і різьблена (Київщина); мірка бондарна з вушком, декорована випалюванням (Гуцульщина). Бондарна мірка з двома рогатими ручками називається рогацем (Гуцульщина).

Дійниці, або скіпці — типологічна група посуду для доїння молока. Відомий довбаний бойківський тип дійниці з ручкою-вушком та гуцульський бондарний тип з носиком і високим вушком (орнаментований випалюванням). Другий тип (без оздоблення) поширений майже по всій Україні.

Ступки, салотовки бувають довбано-вирізані та точені, різної величини, круглі та овальні, на ніжці або з вушком. Прикрашають різьбленням, випалюванням, інколи розписом.

Рахви — циліндричний посуд з накривкою (висота його не більша за радіус основи), переважно точений, для зберігання масла або сиру. Декорований різними техніками. Поширений на Гуцульщині.

Начиння — типологічна група художньо вирішених предметів, необхідних для кухні (тачівка, товчачик, макогін, ніж-кулешірник, копистка, колотівка, дошки тощо).

Знаряддя праці, предмети господарського призначення становлять окремий рід художнього деревообробництва. Їх розрізняють за видами заняття і типами предметів. Так, для жінок, які займаються прядінням і ткацтвом, виготовляли й прикрашували різьбленням щітки, гребені, кужелі, веретена, човники, рублі, праники та ін. Особливо ошатно на Придніпров'ї декорували різьбленням рублі, а на Гуцульщині — кужелі. Для косарів виготовляли різьблені кісся, кушки і бабки. Кушки мали переважно циліндричну форму, їх використовували для зберігання бруска. Різьблені та розписані вулики іноді зустрічалися на Чернігівщині та Поділлі (XIX ст.).

Окрему типологічну групу становлять контррельєфно різьблені дерев'яні форми, які за функціональним призначенням поділяються на чотири типи: для виробництва кахель, випікання печива, оздоблення сиру та вибійчані дошки для декорування тканин.

Транспортні засоби і предмети упряжі — рід художньої обробки дерева, розвинений у народних художніх промислах та міських художніх ремеслах.

Вози — типологічна група транспортних засобів для перевезення певного вантажу і людей. Можна визначити три основні типи: 1) господарський віз, поширений по всій території України, інколи з різьбленим коробом чи його частинами (задок, насад, люшня тощо) та декоративними металевими окуттями; 2) великий дерев'яний віз для транспортування солі (чумацька мажа); 3) маленький віз (візок), використовується в межах господарства.

Для заможних покупців цехові ремісники, а згодом підприємці виробляли різноманітні розважальні, дорожні та парадні візки: карети, дροжки, брички, фаєтони, тарантаси та ін.

Предмети упряжі виготовляли з дерева — хомути, ярма і притики, прикрашаючи часом плоско-рельєфним і навіть ажурним різьбленням (харківські притики). На Гуцульщині ярма, сідла (тарниці), стремена декорували плоским різьбленням, рідше інкрустували металом.

Культові й обрядові предмети. Типологічна диференціація предметів цього роду художнього деревообробництва складається з таких груп: ікони, хрести, патериці, свічники й церковні скарбнички.

Ікони — орнаментально-знакові та фігурно-сюжетні зображення на дошці технікою плоского та рельєфного різьблення. Розрізняють функціональні типи: церковні, хатні та маленькі похідні іконки.

Хрести — стародавні дохристиянські та християнські символи, мають велику кількість композиційних відмін та окремих функціональних типів. Великі меморіальні хрести, виконані технікою об'ємного профілювання та плоского різьблення, ставили на цвинтарях, на роздоріжжях, на краю села тощо. Згодом їх замінювали на кам'яні. Запрестольні виносні хрести виготовляли прийомом рельєфного й ажурного різьблення. Менші, напрудольні хрести виготовляли з підставками. Ручні різьблені хрести — найбільша типологічна підгрупа — налічує дев'ять типів форм (прикрашені

численними сюжетами, написами, геометричним орнаментом тощо). Маленькі нашийні хрестики виготовляли переважно з дорогоцінних привізних порід деревини, оздоблювали різьбленням та інкрустацією.

Патериці — декоративні жезла, палиці, що символізують владу, зокрема, духовну владу церковної ієрархії. Патериці виготовляли прийомами точення, різьблення та інкрустації.

Свічники — використовувалися для обладнання церков, зустрічалися й у хатах. Відомі великі точені свічники на підлогу (ставники), прикрашені точеними частинами, профілюванням та різьбленням. Малі переносні свічники — на одну свічку, три свічки («трійці»), рідше п'ять свічок. На Гуцульщині «трійці» пишно прикрашали рельєфним і ажурним декором, на Придніпров'ї й Поділлі точені свічники розписували фарбами.

Скарбнички — невеликі орнаментовані коробки з ручкою або без неї і отвором для опускання монет. Мабуть, походять від ремісничих цехових скарбничок.

Музичні народні інструменти поділяються на дві типологічні групи — струнні та духові. Струнні: скрипка, кобза, бандура, ліра, цимбали та ін. Духові: сопілка, флюяра, жоломига (подвійна сопілка), дуда. Їх також оздоблювали різьбленням та випалюванням.

Прикраси та особисті речі — загалом невеликий, але характерний рід художнього деревообробництва. Предмети, пов'язані з ансамблем одягу, свідчать про соціально-майновий стан людини, її смаки та уподобання.

Прикраси з дерева зазнали найбільшого поширення в наш час. Колись з дерева виготовляли нашийні хрестики, вервечки, гребінці до волосся, гудзики і под. У 60-х роках ХХ ст. почали виробляти майже повний набір дерев'яних жіночих прикрас (намиста, кулони, сережки, брошки, персні, браслети, обручки тощо).

Палиці належать до типологічної групи особистих предметів. У ХІХ ст. виходити з дому без палиці й головного убору вважалося нечемністю для шанованої людини і навіть було ризиковано. Тому кожен господар за власними уподобаннями замовляв собі в майстра палицю. У Карпатах чоловіки завжди мали при собі своєрідну палицю-сокирку, на яку спиралися при ходьбі і яка служила водночас зброєю при обороні. Жінки ходили з так званими «челядинськими» палицями, прикрашеними різьбленням, випалюванням або окуттям з латунної бляхи.

Курильне приладдя — типологічна група, в яку входять люльки, мундштуки, тютюнярки, сигаретниці тощо.

Народні майстри й цехові ремісники оздоблювали різьбленням та інкрустацією дерев'яні частини вогнепальної зброї — пістолей, рушниць, дубельтівок та порохівниць.

Дитячі іграшки й «мороки». З дерева виготовляли дитячі шумові іграшки: калатальця, тріскачки, свищики, розписуючи їх. Іграшки-моделі створювали на основі зменшеного масштабу відповідних побутових речей — меблі, посуд, зброя, човники, візочки, санчата, знаряддя праці і т. ін., також розписуючи яскравими барвниками (Полтавщина і Львівщина).

Рухомі іграшки — це різноманітні «фуркальця», «коники», «пташки», «візочки», «метелики», «ковалі» тощо.

«Мороки» — типологічна група оригінальних іграшок і речей для розвитку мислення, винахідливості й уяви. Виготовлялися технікою різьблення й профілювання. Підгрупа «великі мороки» — гуцульські (полонинські) вироби для розваги, складені з окремих модульних елементів, наприклад, «віночок», «хрести» або «морока-ланцюг», виготовлений з одного шматка дерева.

Таким чином, складна й функціонально розгалужена типологія художніх виробів з дерева налічує понад 50 типологічних груп предметів і близько 200 їх типів, охоплюючи майже всі сфери людської діяльності.

## ХУДОЖНЄ ПЛЕТІННЯ

Художнє плетіння — це вид декоративно-прикладного мистецтва, що означає процес виготовлення творів з природних рослинних матеріалів, інколи на ребристій основі. Плетені вироби, відомі з епохи неоліту, відзначаються легкістю і зручністю в користуванні. Їх пружна, наповнена форма, насичена своєрідною фактурою переплетення, ритмікою ажурних смужок, дає неповторний художньо-образний ефект.

*Матеріали.* Для плетіння використовують гнучкі легкодоступні матеріали, які мають різноманітні художні та технологічні властивості. Лоза — основний матеріал — тонкі гнучкі прутки довжиною близько 2 м. Добраякісна лоза повинна бути без бокових паростків, мати невелику серцевину і легко розколюватися на дві-чотири смужки. Обкоровані прутки піддаються вибілюванню та пофарбуванню у різноманітні відтінки. Лозу інколи можна замінити тонким сосновим або ялиновим корінням, смужками з лубу або лика.

У художньому плетінні широко застосовують також трав'янисті рослини, які ростуть у воді, на берегах водойм і болотах (рогоз, ситник). Відомий широколистий і вузьколистий рогоз (шувар, боднар), ситник — з трубчастими, рідше лінійновидовженими листками. Для плетіння виробів із рогози спочатку заготовляють стрічки, тоді як ситник здебільшого використовують у вигляді цілих стебел. Звідси й фактура речей, плетених з рогози, інша, ніж у плетених із ситника.

Стебла соломи із жита, пшениці, рідше ячменю були не лише зручним для плетіння матеріалом, а й вигідно вирізнялися, порівняно з рогозою, золотавим кольором і глянцевою полискою.

У наш час на Закарпатті набули поширення вироби, плетені з обгортки качанів кукурудзи. Такі обгортки вирівнюють, вибілюють, фарбують та розділяють на стрічки для плетення кошичків, торбинок тощо.

*Техніки.* Художня виразність плетених виробів значною мірою залежить від тієї чи іншої техніки виконання. За зовнішнім виглядом плетеної площини розрізняють суцільне, візерунчасте й ажурне плетіння, а також зшивання.

Суцільне плетіння характеризується щільністю й простотою фактури виробу, яку дістаємо шляхом переплетення навхрест вертикальних каркасних прутів з горизонтальними стрічками. Хрестикова техніка — одна з найдавніших і нагадує звичайне тканина. Залежно від способу переплітання прутів між ребрами каркасу розрізняють такі її різновиди: плетіння просте, шарами, рядами, квадратами і мотузкою. Окремо необхідно сказати про косу хрестикову техніку, яка застосовується лише для плетіння серветок і килимків із соломи. Спіральна техніка суцільного плетіння дає змогу прослідкувати послідовність роботи майстра і рух витків, що завжди починається від центру основи і йде по спіралі вбік і вгору. Розрізняють спіральноваликову (для плетіння із соломи) та спіральнокаркасну (для плетіння з лози й коріння) техніки.

Візерунчасте плетіння відзначається винятковою привабливістю поверхні виробів і дещо подібне на чиновате тканина. Найпростіший орнаментальний



прийом — чергування площин — дістаємо внаслідок плетіння через два ребра каркасу — так звана шахівничка (застосовується у лозоплетінні). Фактурний контраст тут інколи підсилюється контрастом кольору, для цього використовують світлу і темну (фарбовану) лозу.

Ефектний вигляд мають поверхні плетених речей, виготовлених технікою кіски. Три стрічки або три пари прутів переплітають між собою таким чином, що утворюється рельєфно переплетена площина у вигляді коси. Техніку застосовують у лозоплетінні при виготовленні солом'яних брилів тощо.

Своєрідної зубчастої фактури поверхні виробів досягають технікою плетіння у зубчики. Для цього водночас переплітають чотири смужки із соломи або рогози. Техніка плетіння ланцюжком із рогози справляє враження дугоподібних кілець і виконується дерев'яним гачком.

Ажурне плетіння характеризується оригінальною структурою й фактурою поверхні. Це відкривання певних проміжків, каркасу або рідке, вишукане плетіння, яким можна досягти великої складності ажурну на зразок мережок, мережива тощо. Ажурні техніки застосовують у виготовленні виробів з лози, рогози, обгортків кукурудзяних качанів та ін. Назви залежать від характеру мотиву: «павучки», «віконця», стовпчики, ромбики, розетки тощо. Ажурні фігури прекрасно контрастують і поєднуються із суцільним, густим плетінням, надаючи творам особливої привабливості.

Зшивання — це техніки декоративного переплетення для з'єднання бокових стінок виробів в об'ємну конструкцію, прилаштування дугоподібних ручок та інших деталей. Техніки зубчастого і дугастого зшивання найчастіше застосовуються у рогозоплетінні. Своїми рельєфними формами у вигляді зубчиків і дуг вони посилюють декоративність контурів. Тут ми не розглядаємо просте зшивання нитками луб'янок і деяких виробів із соломи, оскільки факт декоративності при цьому майже відсутній.

*Типологія виробів.* Плетені вироби умовно утворюють шість родів: меблі, декоративна пластика, побутові предмети, кошики, предмети одягу та іграшки.

Меблі — рід художнього плетіння, об'єднує типологічні групи предметів, які майже аналогічні виробам з дерева. Столи виготовляють обідні, журнальні і дитячі, з різноманітною формою стільниць — квадратні, прямокутні, круглі, багатокутні. Предмети для сидіння — типологічна група, до якої входять стільці, крісла, дивани (подвійне крісло) різної конструкції і величини. Колиски бувають кількох типів: підвісні (у вигляді великого овального кошика) і на ніжках-кругляках. Сюди ж віднесемо плетені дитячі ліжечка і кошики для візочків.

Плетені меблі найкраще застосовуються для обладнання дач, напіввідкритих літніх приміщень — ганків, альтанок, зони відпочинку в саду тощо.

Декоративна пластика — рід художніх плетених виробів для прикрашування житла, виник і розвивався у другій половині ХХ ст. До нього належать такі типологічні групи і типи предметів, як декоративні решітки й перегородки; настінні плетені прикраси (ажурно плетені з лози тарілки, панно, солом'яні кошички); декоративні вази-кошики, великі на підлогу, а менші на полиці; рами для дзеркал овальної форми; декоративна пластика із соломи та рогози у вигляді плетених снопів-дерев («дідо», «дідух»); фігурні тематичні композиції тощо.

Побутові предмети — найбільший рід художніх плетених виробів для різноманітних побутових потреб, а тому об'єднує чимало типологічних груп і типів.

Полотнища — група плоских плетених виробів, що нагадують ткани. Складаються з рогожок, коберців із ситника, плетених стрічок для оздоблення меблів, солом'яних серветок і килимків тощо.

Великі місткості — вироби для зберігання продуктів та інших речей: солом'яники, плетені з лози короби для білизни і т. ін. Малі місткості — виготовлені з лози вироби для сервірування столу: вази-фруктівниці, хлібниці, тарілки для печива, розеточки, підставки для пляшок, овальні і круглі солом'яні форми для випікання хліба, сівачки і под. Обплетене скло — типологічна група виробів із лози (обплітання різноманітних бутлів, пляшок, іншої тари). Сита й решета — традиційні предмети для провіювання і просівання зерна й муки, складаються з дерев'яного обруча (обичайки) і плетеного полотна відповідної густоти. Сита, півсита і решета, крім плетеної основи, мали прикрашені обручі. Смужки закріплювали, утворюючи рельєфні геометричні мотиви орнаменту. Коробочки — плетені з соломи скриньки для зберігання дрібних предметів, коробочки з лози для рукоділля тощо. Дитячі санчата плели з лози, застосовуючи хрестикове й ажурне плетіння.

Кошики — найдавніший рід виробів, які призначаються для транспортування найрізноманітніших «вантажів» і залежно від цього поділяються на типологічні групи: господарські кошики, зручні для перенесення овочів і фруктів; кошики для збирання лісових ягід і грибів; кошики для квітів, священня паски; кошики-валізки тощо — виготовляють з лози. З рогози і ситника виробляють жіночі торбинки з двома ручками із застосуванням оригінальних прийомів ажурного і густого хрестикового плетіння. Своєрідні торбинки на довгих плетених пасочках виконують з обгортки кукурудзяних качанів.

Предмети одягу — рід традиційних плетених виробів і соломи, рогози і ситнику, призначений для ношення. Він складається з головних уборів, поясів та взуття. Головні убори — це широко вживані солом'яні брилі (для дорослих і дітей). Вони різняться не тільки розмірами, а й формою (співвідношенням крис до ковпака), орнаментальною фактурою плетіння («в зубчики», «в кіску»). Солом'яні паси вживалися ще на початку ХХ ст., але переважно у вертепних костюмах пастушків. Їх виготовляли технікою скісного хрестикового плетіння. Взуття виробляли у вигляді солом'яних ходаків, які зимою надягали поверх чобіт. Рогозянки плели різними техніками, додаючи стрічки фарбованого шувару (червоні, блакитні, зелені), що збагачувало орнаментальну фактуру й посилювало кольоровий ефект.

Іграшки — рід плетених виробів, дитячих забавок. Відомі такі типи: тарахкальця, кошички і ляльки. Тарахкальця — це плетені із соломи, порожнисті подушинки, прикріплені до паличок. Шум створюють кілька горошин або зерен пшениці, розміщених у середині тарахкальця. Рідше виготовляють тарахкальця технікою лозоплетіння у формі мініатюрної булави. Особливу групу утворюють маленькі плетені кошички для дітей та інші плетені речі, виконані у малих розмірах, що неначе є макетами справжніх предметів. Ляльки переважно виготовляли з соломи і зображали хлопців, дівчат, деяких тварин, пташок тощо.

## ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА

Художня кераміка (від гр. *keramos* — глина) — вироби, виготовлені з різних глин та інших неорганічних складників, які для міцності черепка висушують і випалюють при температурі 900—1500 °С.

Глина — легкодоступний та унікальний за своїми технологічними й художніми властивостями матеріал — пластична в час формування і досить тверда (міцний

черепок) після випалу. Має широку розтяжку природних барв від білої, кремової, охристої до червоної, коричневої і темно-сірої. Чарівного ефекту керамічним виробам надають спеціальні фарби, а також прозорі та декоративні поливи (глазури). За технологічними показниками розрізняють глини пластичні й малопластичні, легкоплавкі й тугоплавкі, кольорові (гончарні) та білі (фарфорово-фаянсові).

**Технологічні особливості.** Протягом більш як семи тисячоліть свого розвитку вдосконалювалася художня кераміка. Первісні гончарі формували вироби вручну, обліплюючи кошичок, камінь, дерев'яну форму скибками глиняної маси завтовшки з палець або обкручуючи за спіраллю стрічку глини, поступово зліплюючи і вивершуючи конусоподібну посудину із гострим дном (так звана стрічкова техніка). Посуд виходив товстостінний, з порушенням округлості та силуету форми. Однак ця найпримітивніша і найстародавніша техніка витримала конкуренцію гончарного круга і була добре відома раннім слов'янам, а деякі племена Австралії й Океанії користувалися нею до кінця XIX ст.

Винахід гончарного круга (IV тис. до н. е.), спочатку ручного й повільно обертового, а у середньовіччі швидкісного, з ножним приводом, — став визначним переворотом у розвитку гончарного ремесла. Техніка точення на крузі давала змогу не лише збільшити випуск продукції, а й підняти її художній рівень. Посуд, виготовлений на крузі, легкий, тонкостінний, з гармонійно-симетричними обрисами форми, чіткими орнаментальними смугами, лініями тощо. Точення на гончарному крузі сьогодні застосовується як окремими народними майстрами, так і на підприємствах художніх промислів, у цехах з невеликим обсягом продукції, частою зміною асортименту та при виготовленні високохудожніх творів складної форми.

Техніка формування шаблоном (на крузі) у давнину використовувалася при серійному виготовленні тарілочок, мисочок, щоб досягти якнайкращої співрозмірності. У наш час формування спеціальними шаблонами виконують автоматичні або напівавтоматичні верстати на фарфорових і фаянсових фабриках.

У Стародавній Греції (IV ст. до н. е.) вже була відома техніка лиття виробів у формах, які також виготовляли з глини і випалювали. Неглазуровані пористі форми добре поглинали зі шлікеру \* воду, і на їхній внутрішній поверхні утворювався дещо щільніший шар маси завтовшки 10—14 мм. Після кожної заливки форми треба було сушити на сонці.

У XVII ст. цехові майстри, ремісники у Європі знову звернулися до техніки лиття керамічних виробів. Вони прагнули якомога точніше наслідувати, копіювати старовинні керамічні твори. З XVIII ст. форми стали виготовляти з гіпсу. Їхня продуктивність була вищою, ніж теракотових. Техніка лиття набула великого значення у XIX—XX ст. як репродуктивний принцип фабричного виробництва.

Техніка відминання (ліплення) виробів із маси у формах відома з часів античної Греції і Риму. Застосовувалася при виготовленні посуду для щоденного вжитку, світильників, фігурок тощо. У середньовіччі технікою відминання виробляли кашлі, а сьогодні вона незамінна при виготовленні виробів із шамотної маси.

Двадцять років тому винайдена техніка напівсухого пресування із керамічних мас малої вологості. Спочатку цією технікою формували лише керамічні плитки, сьогодні на фабриках виготовляють плоский посуд — тарілки, блюдця, салатнички тощо<sup>10</sup>.

Отже, відомі такі техніки формотворення: вільне та стрічкове ліплення; точення

на гончарному крузі; формування шаблоном; лиття зі шлікеру; відминання (ліплення) у гіпсових формах; пресування із порошкоподібної маси.

Художня виразність керамічних творів багато чим залежить від методу і техніки декорування. Можна виділити три види оздоблювальних технік: декоративні покриття, розпис і пластично-фактурні техніки.

**Декоративні покриття (глазури)** — тонкі, легкоплавкі, силікатні сполуки. Це найпростіша техніка для виконання, бо всі живописні ефекти виникають самостійно в процесі випалу, внаслідок хімічних реакцій. Деякі декоративні поливи, зокрема люстри, кракле, відомі здавна; решта винайдені у XIX ст. Завдяки визначним успіхам хімії та фізики появилось розмаїття склистих полив з багатою палітрою художніх особливостей. Так, на вазах, оздоблених кристалічною поливою, виблискують міради кристалів — гостроконечних, округлих, видовжених, зірчастих, різних барв та відтінків. В одних випадках вони уподібнюються коштовному камінню на зразок авантюрину, яшми, в інших — дивовижним візерункам, що ніби несподівано виникли на морозній шибі.

Матові й напівматові поливи можна кваліфікувати як різновид кристалічних, оскільки ефект матовості виникає внаслідок появи на поверхні дрібних кристаликів або пухирців повітря. У матовій поливі цілком відсутній полиск і світлокольорові рефлексії. Ці поливи використовуються для покриття виробів із тонкокам'яних мас.

Кракле утворює сітку дрібних і дещо більших тріщин, виникає своєрідне відчуття заломлення і розсіювання сонячного проміння.

Надзвичайно чарівні, райдужні поливи з металевим полиском — так звані люстри. Тонка, надглазурна плівка металевого смоляного мила закріплюється випадом при температурі 700 °C.

До металевих відблисків спричиняють глазури, випалені у відповідному середовищі. Наприклад, якщо у поливі міститься окис міді, то на поверхні виникне металевий відблиск міді.

Текучі поливи утворюють дуже ефектні та несподівані поєднання, кольорів, неначе барвисті переполиви струмків, надаючи творам романтичного звучання.

Самосвітні поливи також відрізняються особливою декоративністю, мають здатність акумулювати і випромінювати світло.

Крім незначної кількості кольорових полив та емалей у декоруванні керамічних виробів, передусім порцеляни, застосовуються розчини дорогіших металів — золота, срібла, рідше платини.

Найрізноманітніші техніки розписного декорування залежно від способу нанесення на вироби поділяються на розпис від руки, механічне оздоблення та комбіноване (поєднання двох попередніх).

Розпис пензлем передбачає виконання «відводок» (вусик, стрічка), орнаментальних зображень, букетів, портретні й тематичні композиції і под. Чіткою графічністю ліній вирізняється техніка риткування (продряпування) сирого черепка металеву або дерев'яною паличкою.

До вільного орнаментального розпису ангобами (різновид глиняної фарби) належать стародавні техніки ріжкування і фляндрівка. Термін «ріжкування» походить від різка, наповненого ангобом. У маленькій отвір в його нижній частині вкладали гусяче перо або скляну трубочку, і рівна цівка ангобу лягала на поверхню виробу. Тепер ріжок замінений гумовою грушею. Ріжкуванням можна проводити прямі й хвилясті лінії, виконувати крапки, розетки, листочки та інші орнаментальні елементи. Фляндрівка дещо подібна до мармурових розводів, характеризується чіткими, зигза-

\* Шлікер — глина, розведена водою до сметаноподібної консистенції.

гоподібними волокнистими лініями, розташованими симетрично по обводі виробу. Техніки різкування і фляндрівка застосовуються для оздоблення майолікових творів.

Механічні техніки декорування здебільшого поширені на фарфорово-фаянсових фабриках, використовуються в оздобленні масової продукції. Їх принцип полягає у нанесенні заздалегідь готового малюнку на виріб способом трафарету, відтиску гумової печатки, переведення з паперу тощо.

Найпоширеніша техніка — декалькоманія — друкування одноколірних та багатоколірних зображень на проклеєний папір з наступним перенесенням їх на поверхню виробу, аналогічна дитячим перевідним малюнкам, закріплюється випалюванням. Розрізняють деколь за способом виготовлення — літографську, віддруковану на гумованому папері керамічними фарбами, та шовково-трафаретну деколь, нанесену на паперову підкладку через шовкову сіточку (трафарет). Візерунки, зроблені технікою декалькоманії, мають дещо сухіший і блідіший вигляд, бо шар фарби тонший, ніж у розписі вручну.

Техніка шовкографії — безпосередній передрук малюнку на виріб через шовковий трафарет. Малюнок тут виразніший, більше нагадує вільний розпис від руки.

До шовкографії подібна техніка друку<sup>11</sup>. Малюнок спочатку гравірують на дошці, відтискають фарбою на папір, а з паперу переносять на виріб. Зображення нагадує графіку: одноколірний темний контурний малюнок, окремі місця можуть бути заштриховані у вигляді сітки або крапок. Декор буває онаментальним, але найчастіше — пейзаж, портрет тощо.

Штамп — одноколірний відбиток на порцеляні за допомогою гумової печатки. Ним найчастіше користуються при роботі темними, насиченими фарбами, золотом, люстрами. Штампки інколи поєднуються з декалькоманією, завершують декорування.

Для суцільного або часткового покриття виробів фарбою застосовується аерографія — пофарбування пульверизатором. Аерографія також вживається при виконанні декору трафаретами. Вона дає змогу робити тональні й кольорові розтяжки, діставати проміжні кольори при перекритті основними тощо.

Пластично-фактурне оздоблення у кераміці має такі технічні різновиди: лощення, фактура «ниток», контррельєф, ажур, рельєф і круглий ліпний декор.

До найдавніших фактурних технік декорування гончарних виробів належить лощення — полірування черепка за допомогою дерев'яної палички або камінчика. Переважно наносяться вертикальні й скісні смуги. Своєрідна фактура ниток «вовни», «травички» створюється нанесенням тонких кольорових цівочок ангобу (крізь тонку металеву або полотняну сіточку). «Вовняна» фактура використовується з метою досягнення контрасту між гладкою і «кучерявою» поверхнею. Наприклад, декоративний майоліковий посуд скульптурного характеру («баранці», «коники», «ведмеді») інколи оздоблюють цією технікою.

Контррельєфний декор у вигляді відбитків роблять за допомогою штампиків. Він розрахований на світлотіньовий ефект.

Ажур як техніка декорування, уподібнена ажурно-плетеним виробам, зустрічається в порцеляновому і фаянсовому посуді, часто поєднується з рельєфом та розписом.

Інколи для оздоблення майоліки вдаються до пластичних засобів, зокрема, зображення квітів, птахів, тварин і людей виконують в техніці рельєфу (плаского або високого). Рельєфні поливані зображення створюють своєрідну, напружену гру світла і тіні.

Круглий ліпний декор найкраще поєднується і найбільш художньо виправданий, якщо органічно поєднується із деталями виробу: вушком, носиком, ручкою,

накривкою і т. ін. В оздобленні кераміки засобами дрібної об'ємної скульптури мають значення масштаб, образне узагальнення, підлеглість декору функціональній формі.

Розписні й пластично-фактурні техніки можуть виступати у різноманітних поєднаннях, збагачуючи декоративність і художню образність керамічних творів.

Отже, відомі такі техніки декорування: 1) декоративні поливи (кристалічна, матова, кракле, люстри, відновні, текучі, самосвітні); 2) розпис від руки (пензлем, різкування, фляндрівка, риткування, сграфіто); 3) механічне оздоблення (деколь, шовкографія, штамп, друк, фотокераміка, аерографія); 4) пластично-фактурне оздоблення (лощення, фактура «ниток», контррельєфний штамп, рельєфне і кругле ліплення, ажур).

Залежно від глини та інших складників маси, температури випалювання, властивостей черепка, кераміка поділяється на *технологічні підвиди*: теракота, майоліка, фаянс, порцеляна, кам'яна маса (кам'янка) і шамот.

**Т е р а к о т а** (від італ. terracotta — випалена земля) — вироби із гончарних кольорових глин без жодних доповнень, температура випалювання близько 900 °С. Теракотовий черепок пористий, шершавий, неполиваний, легко поглинає воду. Він може бути звичайного, природного кольору від світлого жовто-рожевого до червоно-коричневого і темно-сірого або поливаний кольоровими ангобами. Теракотовий посуд і статуетки відомі з найдавніших часів. Практично це перші випалені керамічні вироби. Застосовувалися в побуті (художнє ремесло), оздобленні архітектури (рельєфні фризи, медальйони) тощо. Завдяки нескладній технології виготовлення художні твори з теракоти сьогодні популярні у народному мистецтві, серед професійних та самодіяльних художників.

**М а й о л і к а** (італ. maiolica походить від давньої назви острова Мальорка, через який транзитом ввозилася до Італії іспано-мавританська кераміка) — вироби з кольорової глини, з випаленим пористим черепком (температура випалювання — 900 °С). Майолікові вироби формують переважно на крузі, рідше відливають у формах. Вони відрізняються масивністю корпусу та інших деталей, плавністю контурів силуету. Оздоблюється ангобами пастельних тонів з контрастом чорної, коричневої, червоної і кольоровими поливами з яскравим полиском. Майоліка, як і теракота, дістала найбільшого поширення у народному мистецтві. Нею захоплювалися відомі художники і скульптори: Ф. Леже, П. Пікассо, М. Врубель, С. Малютін, І. Фріх-Хар, І. Єфімов та ін.

**Ф а я н с** (фр. faïence походить від назви італійського міста Фаєнца, з якого у XVI ст. інтенсивно ввозили кераміку) — поливані вироби переважно з білої, очищеної глини із спеченим, суцільним, дрібнопористим черепком (температура випалювання 1200 °С). Виготовляють шаблоном з пластичної маси і литтям у формах. Близькі до фаянсу вироби (тонкостінна майоліка) були відомі на Стародавньому Сході. Однак найдосконаліший фаянс почали виготовляти лише наприкінці XVIII ст. Найважливіше завдання європейського середньовічного фаянсу — імітувати порцеляну. Звідси походять його основні художні властивості: надзвичайна м'якість й узагальненість форм (порівняно з порцеляною), багатство технік декорування, широка палітра кольорових полив. На Україні фаянсове виробництво розпочалося наприкінці XVIII ст.

**П о р ц е л я н а** (ф а р ф о р) (від персько-араб. farfūr — титул китайського імператора, також назва області в Китаї) — найдосконаліший вид кераміки, вироби виготовлені зі суміші високоякісних білих глин та інших складників. Випалюється при високій температурі — 1500 °С. Найголовніша відміна порцеляни від фаянсу — дзвінкий білосніжний черепок має у зламі білу скловидну структуру, а тому в тонких місцях

просвічується і майже не поглинає води. Двічі випалені, але не поливані порцелянові вироби називають бісквітом. Батьківщина порцеляни — Китай. Винайдений близько VI ст., з XII ст. китайська порцеляна час від часу потрапляла до Європи і набула поширення власне під назвою порцеляна (від італ. *porcello* — мушля молюска). У давнину мушлі використовували як посуд для пиття рідини. В Європі порцеляну винайшов 1709 р. Й.-Ф. Бетгер, а наступного року у Мейсені відкрилася перша європейська порцелянова мануфактура. На Україні виробництво фарфору започатковане наприкінці XVIII ст. на заводах у Корці, Городці, Баранівці.

**К а м'я н а м а с а (к а м'я н к а)** — керамічні вироби, виготовлені з тугоплавної маси, що утворює щільний спечений черепок (температура випалювання 1300 °C), частково скловидний, але не прозорий. У Китаї виробництво кам'янок розпочалося у III ст., було попередником фарфору. В Європі кам'янкові вироби відомі з XV ст. Деякі види кам'яної маси (клінкер, кераміт) не поступаються твердістю граніту, сієніту, навіть сталі. Вироби з кам'янки оздоблюють переважно прозорою кристалічною або матовою поливою, плоским рельєфом чи контррельєфом. Кам'янки відзначаються багатством поливаної поверхні.

**Ш а м о т** (від фр. *chamotte* — вогнетривка випалена глина) — вироби, виготовлені з шамотної маси. До звичайної глини додають зелений шамот різної зернистості (діаметр 2—10 мм). Внаслідок цього зменшується пластичність глини й усадка виробів (температура випалювання 900 °C). Шамотні вироби відминають у гіпсових формах, декорують розписом від руки, рідше поливають. Шамотні вироби мають характерні різкі злами форми, шорстку і дрібнорельєфну поверхню з мереживною сіткою заглиблень. Колір черепка від кремового до блідо-рожевого. Від середини XX ст. шамотні вироби (вази, декоративна пластика та ін.) успішно застосовуються у художньому оформленні інтер'єрів та екстер'єрів.

**Типологія творів.** Керамічні вироби утворюють сім родів: садово-паркова архітектурна кераміка, обладнання житла, посуд, культові та обрядові предмети, іграшки, прикраси. Кожна з них має свою специфіку і типологічну структуру.

**Садово-паркова кераміка** — рід художньої кераміки, твори якої виготовляються переважно з шамоту, кам'яної маси для художньої організації простору в парках і садах. Відомі такі основні типологічні групи: декоративна пластика, вази, фонтани, декоративні решітки та ін. Цей рід художньої кераміки, як і наступний, належить не до декоративно-прикладного мистецтва, а до монументально-декоративного.

**Архітектурна кераміка** — рід художньої кераміки, що оздоблює екстер'єри та інтер'єри громадських будівель. Типологічні групи: декоративні вставки, панно, розетки, медальйони, стелли, решітки, настінні фонтани, декоративне облицювання тощо.

**Обладнання житла художньою керамікою** — рід керамічних побутових предметів, які нерухомо з'єднані з конструкцією стіни, стелі (кахлі й плитки), та порівняно рухомих речей. Їх розміщують на підлозі, столі, полиці, підвіконні, прикріплюють до стелі або стіни. Вони виконують певні художні й побутові функції. Це й дає змогу поділити їх на типологічні групи, підгрупи і типи.

**Кохлі** — типологічна група керамічних виробів, які служать основним конструктивно-декоруючим матеріалом для спорудження печей. За тектонічною формою розрізняють стародавні посудиноподібні та плиткові кахлі. Плоскі чотирикутні можуть декоруватися рельєфом і розписом.

**Світильники** — типологічна група художньої кераміки, вироби якої використовуються для освітлення приміщень. Складається з кількох основних типів освіт-

лювальних предметів: стародавні чашки для жиру і середньовічні олійні лампи, каганці, свічники і лампадки, плафони, пишні люстри, бра, сучасне керамічне обладнання електроосвітлювальних приладів.

**Вази** — велика типологічна група керамічного посуду, різного за формою і призначенням. Серед сучасних ваз розрізняють дві підгрупи — декоративні та для квітів. Декоративні вази, часто пишно прикрашені рельєфом або розписом, за призначенням поділяються на типи: для підлоги та для полицки. Вази для квітів бувають кількох типів, залежно від величини квітів і характеру букета (низькі, середні, високі тощо).

**Підвазонники** — типологічна група, функціонально споріднена з попередньою. Це посуд різних форм, призначений для вирощування кімнатних квітів, як правило, з дещо розширеним верхом. Він буває кількох підгруп, залежно від величини й характеру кімнатних рослин, їхнього розміщення в інтер'єрі: тарелеподібний, горщики, відроподібний, настінні та підвісні кашпо тощо.

**Настінна декоративна кераміка** — типологічна група, що включає у себе керамічні вироби трьох основних типів: декоративні тарелі, плакетки і маски.

**Туалетні предмети** — типологічна група керамічних виробів, які служать місткостями для зберігання кремів, пудри, рідин і т. ін.

**Попільничка** — тип керамічних виробів, котрий, незважаючи на різноманітність форм, не утворює окремої типологічної групи. Попільнички, як і туалетні предмети, виникли і набули поширення передусім у цанському середовищі, а тому вирізняються пишною декоративністю.

**П о с у д** — найхарактерніший рід керамічних виробів, місткостей різного призначення і величини, виготовлений за обертовим принципом на гончарному крузі, шаблоном або відлитий у формах. Чимало типів керамічного посуду мають аналоги серед посуду з дерева, скла, металу, каменю тощо. В історичному аспекті посуд поділяється на дві області функціонування — побутову та обрядову. Остання нині майже втратила своє значення. Побутовий керамічний посуд буває багато декорований (для святкового столу, прикрашення житла) і менш оздоблений або цілком без прикрас (для приготування їжі, зберігання і транспортування продуктів).

**Миски** — типологічна група керамічних виробів, які за формою майже збігаються із наведеними типами дерев'яних предметів — миски, тарілки, тарілочки, розетки. Сюди ж входять макітри і цідильники — своєрідні типи, які не зустрічаються серед дерев'яних виробів. Макітра має форму, близьку до миски, але з високими берегами і невеликим дном, використовується для розтирання маку. Цідильник, друшляк також за формою наближаються до миски, мають дірочки для проціджування страви.

**Горщики** — найважливіша типологічна група предметів посуду великих місткостей з одним або двома вушками, використовувалися для приготування і зберігання їжі. До групи входять такі типи: горщики, гладуни, дзбанки (жбани). Горщики бувають кулясті або із зміщенням максимальної опуклості під вінця. Гладушик (гладун, глек) порівняно із горщиком має значно стрункішу форму, помітно окреслюється тулуб і шийка, дві ручки, переважно застосовується для зберігання молока. Дзбанок має витонченішу форму, вузьку шийку і горловину, порівняно із гладуном, та одне вушко, використовується для перенесення рідин. На основі форм горщика і дзбанка, з доповненням їх носиками та накривками, розвинулися нові типи посуду — чайник і кавник. Чайник переважно має низьку, присадкувату форму, тоді як кавник, навпаки, струнку. Бабник нагадує горщик із розширеним догори верхом, служив для випікання білого солодкого хліба — бабки, поширений на Західному Поділлі, на Прикарпатті.



Близнюки — типологічна група посуду для перенесення їжі в поле, два невеликих горщики, з'єднані кільцем-ручкою. Значно рідше зустрічаються «трійнята» і «чвурнята». Вони мають аналогію серед бондарного посуду.

Ринки — невисокий посуд з плоским або ледь округлим дном на трьох, чотирьох ніжках, мають ручку-держак. Ринки використовували для смаження шкварок, приправ тощо. З кількох маленьких, суцільно з'єднаних риночок складається пампушниця — посудина для випікання пампушків.

«Персневидний» посуд — типологічна група для зберігання і ношення міцних напоїв. До неї входять два типи: колач (куманець) і плесканка (баклага). Колач має бубликоподібну, порожнисту місткість, чотири ніжки, які утримують його у вертикальному стані, вгорі маленьку шийку та два вухка по боках для протягування пасочка. Навіть без оздоблення силует і форма куманця вигідно вирізняються декоративністю. Плесканка — плоска циліндрична місткість з такими ж ліпними деталями, що й у куманця (ніжки, вухка, шийка з отвором та накривкою).

Банька — тип кулястого посуду з вузькою витягнутою шийкою і ручкою для ношення. Використовували для зберігання і транспортування вина, олії тощо. Залежно від призначення баньки бували різної величини та місткості.

Барильце — тип посуду, що формою нагадує бондарний однойменний предмет для зберігання рідин. Зустрічаються з широкою або вузькою шийкою, з ніжками або без них.

Флакони, пляшки — типологічна група циліндричного або призматичного посуду для рідини. Їхні форми, мабуть, запозичені з давніх гутніх виробів.

Горнята — типологічна група малих предметів для пиття рідини: води, молока, квасу, чаю, кави тощо. Залежно від форми розрізняють три типи: горнята (циліндричні); бокали (циліндрично-опуклі), чашки (сферичні).

Фігурний посуд — типологічна група декоративного посуду, місткість якого тепер рідко використовується. Найхарактерніші типи — півні, барани, леви, антропоморфні фігурки і под. Їх виготовляють технікою ліплення на основі точених форм: горщики, дзбанка, барильця, плесканки тощо.

Культові та обрядові предмети — рід виробів художньої кераміки, пов'язаний з обладнанням культових споруд, застосовується у релігійних обрядах. До нього входять такі групи й типи предметів: канделябри, кадильніці, кропильниці, іконки, хрести, свічники тощо. У канделябрах і кадильних керамічні деталі цікаво поєднуються з металевими. Керамічні іконки виготовляли відтискуванням плоскорельєфного зображення або розписом на плитках від величини кахлі до менших розмірів (у кільканадцять квадратних сантиметрів). Хрести здебільшого були на престольні — із розп'яттям або зображенням сцен страстей.

Свічники — типологічна група, що складається з двох типів: свічник одинарний і трійця. Трійці іколки прикрашували ліпною рельєфною пластикою на зразок аналогічних дерев'яних виробів.

Писанки — тип керамічних творів, які формою і розписом нагадують (моделюють) розписане яйце. Їх магичне та обрядове значення до кінця не з'ясоване.

Іграшки — рід керамічних виробів, які відзначаються малим масштабом і функціонують як забавки для дітей. Відомі такі основні типологічні групи: тарахкальця, свищики, посуд і фігурки.

Посуд — типологічна група іграшок для дітей, наслідує найпоширеніші в побуті предмети — мисочки, тарілочки, горщики, глечики, горнята, близнята тощо. Їх виточують на крузі й оздоблюють розписом.

Свищики — типологічна група керамічних іграшок, ліплених рукою, налічує кілька

своєрідних типів: пташки, коники, ляльки, вершники, дитина в колисці, танець і т. ін.

Фігурки — типологічна група іграшок, яка дублює деякі типи з попередньої групи, однак має найрозгалуженішу номенклатуру типів пташок, тварин і людей.

Тарахкальця — тип іграшок у вигляді порожнистої кульки, в яку вміщують камінчики. Відомі керамічні тарахкальця, так звані «хіхічки» із Старої Солі на Львівщині, орнаментовані солярними мотивами.

П р и к р а с и — рід керамічних виробів, які не набули значного поширення. Його типи переважно повторюють відомі типи прикрас із дорогоцінних металів і каміння: намисто, сережки, кліпси, брошки, кулони, гудзики тощо.

Таким чином, типологія творів художньої кераміки має сім функціонально-родових відмін, понад 30 типологічних груп предметів і понад 100 типів. Більше половини з них і сьогодні є найнеобхіднішими предметами побуту та громадської сфери діяльності.

## ХУДОЖНЄ СКЛО

Художні вироби зі скла в нашому побуті стали такими звичними предметами, що їхні мистецькі якості ми переважно не помічаємо. Ефектна прозорість і яскравий полиск дають перевагу виробам зі скла над виробами з інших матеріалів.

Скло отримують внаслідок сплавлювання кварцу з окислами калію, натрію і свинцю. Звідси розрізняють його види: содове, поташне, свинцеве скло. Содове скло легкоплавке і м'яке. Воно зручне для формування і обробки, чисте й прозоре. Поташне скло тугоплавке, тверде і недостатньо пластичне. Його важко формувати й обробляти, але воно має яскравий полиск. Свинцеве скло досить м'яке і легкоплавке, однак важке і вирізняється сильним, ефектним полиском.

У гарячому стані скло пластичне і легко піддається видуванню, пресуванню, ліпленню, витягуванню та іншим способам формування. В процесі варіння воно добре сприймає різноманітне забарвлення — від насичених до легких тонів. Під час виготовлення виробів можна поєднувати різні кольори скла, досягаючи цим несподіваних декоративних ефектів.

Скло можна зробити непрозорим — заглушити. Ступінь прозорості буває різним. Ледь заглушене скло у доповненні з кольором дає низку чарівних опалових виробів. Вони такої незвичайної краси, що не потребують додаткового оздоблення. Не менш дивовижну декоративну виразність має скло, забарвлене сульфідом цинку.

У холодному стані скло добре піддається механічній обробці: грануванню, гравіюванню, різьбленню, піскоструминному декоруванню тощо.

Однак незважаючи на багатоманітне застосування скла і освоєння його властивостей, воно приховує у собі ще чимало технічних і художніх якостей.

За технологічними особливостями художнє скло поділяється на такі підвиди: гутне, накладне, візерункове, кришталі і скло з оптичними ефектами.

Гутним склом називають вироби, виготовлені зі скла безпосередньо біля скловарної печі майстром-склодувом вручну, в гарячому стані, шляхом вільного видування або за допомогою форм, а також оздоблені відповідною технікою. Гутне склоробництво вже кілька тисячоліть є найголовнішою технологією виготовлення скла і дає змогу використати специфічні його властивості: пластичність, податливість видуванню та

іншим прийомом формування. Кожний виріб, створений у гуті ручною працею майстра, індивідуальний і неповторний. Гутне скло наділене кольором, прозорістю, полиском і чарівною здатністю передавати заломлення, гру світла, що може викликати у глядача найрізноманітніші поетичні асоціації.

Техніка накладування — найскладніша з усіх робіт: поверхню скляного виробу покривають одним або кількома шарами скла різних кольорів. Розрізняють повне накладування і часткове. Таким чином скляні вироби можна декорувати нитками, стрічками, кругами, зірками, крапками, чотирикутниками та ін. Кольорові поєднання візерунків безмежні. Технікою часткового накладування можна домогтися різноманітних декоративних та виражальних ефектів («акварельна пляма», «тональний перехід», розмежоване накладування, накладування із зубчастими краями, кольорові скляні нитки, кольорова скляна крихітка, печатки на склі тощо).

Візерункове скло виготовляють трьох різновидів: мозаїчне, філігранне та міллефіорі («тисяча квітів»), шляхом попереднього складання і зварювання різноманітних заготовок із безколірного, кольорового та глушеного скла.

У поперечному перетині виробів із мозаїчного скла містяться повторення орнаментів — геометричних і фігурних (у вигляді квітів і розеток, тварин і птахів, букв і написів тощо). Таке скло використовують для декорування інших скляних виробів.

Філігранне скло виготовляється шляхом повздовжнього накладання на виріб витих і фігурних скляних прутків і смужок. Особливо чарівний ефект можна дістати, якщо використати для смужок авантюринове скло. Окремим видом філігранного є сітчасте скло, в товщині якого міститься рівномірна сітка переважно білих глушених, рідше кольорових ниток.

Оздоблення виробів із скла міллефіорі здійснюється шляхом заплавлювання у зовнішню поверхню відколених дрібних пластиночок, що утворюють барвисті квіточки.

Скло з оптичними ефектами дістають внаслідок застосування прийомів тихого видування, вальцювання, при нанесенні кольорових ниток, крихітки на вальцьовані вироби та ін.

Фактурне скло типу «кракле» нагадує візерунки морозу на віконному склі, але інколи утворюється тонка сіточка тріщинок на поверхні (нагадує глазур «кракле» в кераміці).

Скляні вироби можна інкрустувати вставками із фарфору, срібла або міді. Ці прикраси бувають у вигляді птахів, тварин, квітів, рельєфних портретів тощо.

Декоративні покриття — це розпис виробів зі скла силікатними фарбами, оздоблення їх дорогоцінними металами, розчинами солей і люстрами, технікою іризації, дифузними барвниками тощо. Однією з найдавніших технік є розпис. Силікатні фарби для розпису скла складаються з флюсу і барвника. До найпростіших видів розпису на склі відносять різні смужки («обводки»), штрихування і нескладні геометричні елементи, що суцільно вкривають великі поверхні.

Іризація (від грецького «ірис» — райдуга) — так називають техніку обкурювання підігрітого скла парами солей олова, вісмуту, титану, внаслідок чого на поверхню скла осідає тонка райдужна плівка. Ефект іризації зумовлений інтерференцією світла. Аналогічного декору можна домогтися нанесенням на скло люстрових фарб.

Декорування дорогоцінними металами відбувається шляхом нанесення на скло тонкої блискучої плівки золота або срібла.

Як і в кераміці, існують механічні техніки декорування скляних виробів: шовкографаретний друк, декалькоманія, високий друк тощо.

К р и ш т а л ь — це поташне або свинцеве скло. Вироби з нього мають велику прозо-

рість і білизну. Інколи допустимий незначний блакитнуватий відтінок. Для оздоблення кристалу застосовують переважно техніки холодної обробки: гранування, різблення, гравіювання тощо. Блискучі шліфовані грані, різблені візерунки переломлюють промені світла, розкладають його на всі кольори веселки, надають кристалевим виробам урочистості.

Скло, як і коштовне каміння, можна гранувати, різбити, гравіювати тощо.

Гранування — це техніка прикрашування поверхні скляних виробів шліфованими і полірованими площинами. Цей спосіб розвинувся на основі гранування дорогоцінного каміння. Найчастіше технікою гранування декорують товстостінні вироби: вази, карафки, попільнички, а також кристалеві підвіски для люстр, ювелірні прикраси зі скла тощо. Вироби, оздоблені технікою гранування, відзначаються ідеальною якістю скла та геометричною точністю нанесених площин.

Різблення — це техніка нанесення на вироби зі скла візерунків за допомогою абразивних кругів, закріплених на валу верстата. Внаслідок переломлення і відбивання світла на полірованих поверхнях вирізьблених у склі глибоких ліній виникає яскрава гра світла. За профілем заглиблень різьба поділяється на клиновидну, жолобчасту і виїмчасту.

Гравіювання — це техніка нанесення матового зображення на поверхню твердого скла за допомогою абразивного порошку та маленького мідного коліщатка. Зображення на склі можна також робити технікою пунктирування — постукуванням гострим інструментом. Подібного ефекту можна досягти прийомами піскоструминної обробки або протравлюванням (використовується плавикова кислота).

Типологія творів. За функціональними особливостями художні твори зі скла поділяються на декоративно-архітектурне скло, світильники, посуд, декоративно-ужиткові предмети, дрібну пластику, прикраси.

Декоративно-архітектурне скло основним масивом творів належить до декоративно-монументального мистецтва і поділяється на три типологічні групи: смальтові мозаїки, вітражі й скляні архітектурні елементи (прокатне візерункове скло, армоване скло, склоблоки, облицювальні плитки тощо).

Світильники також поділяються на кілька типологічних груп освітлювальних предметів. Порівняно із керамічними, металевими і дерев'яними світильниками, скляні появились пізно, зважаючи на дороговизну матеріалу. Наприкінці XVI ст. у Венеції почали виготовляти скляні підсвічники, а згодом, через століття — пишні люстри із гірлянд прозорого скла, утворених з розеток, квітів, листочків, плодів, рожків тощо. У XIX ст. в Європі були широко розповсюджені оздоблені склом бра, торшери, жирандолі, а на початку XX ст. — різноманітне декоративне електроосвітлювальне скло.

Посуд — найбільший і найхарактерніший рід художнього скла, виготовлений гутною технікою, пресуванням або литтям у формах. За функціональними ознаками поділяється на посуд для столу, для приготування страви, парфюмерні флакони, скляну тару, лабораторний і аптечний посуд. Найвищу художню цінність має скляний посуд для святкового столу. Розглянемо його докладніше.

Порівняно із посудом, виготовленим з інших матеріалів, скляний вирізняється вишуканістю форм, багатством фактури й кольору, що викликає глибокі поетичні асоціації. Скляний посуд можна умовно поділити на такі типологічні групи: глечики, склянки, тарелі, пляшки, чарки, посуд з носиком, кулястий посуд, фігурний посуд та ін.

Глечики — типологічна група широкогорлого скляного посуду з ручкою і литочком для води, молока і квасу, що своєю формою близькі до таких же керамічних виробів. Сюди входять і дзбанки (іноді з накривками).

Форма склянки («скляниці») — конічна, із розширенням до верху та маленькою доліпленою основою дна — була поширена у XVI—XVII ст. Сучасні склянки також ледь конічні, рідше циліндричні з прямими або більш-менш сферичними стінками. Збільшення сферичності і наявність вушка характерні для кукля і чашки.

Тарелі — типологічна група дисковидного посуду, який має для стійкості дно (маленькі ніжки або ж піддон). Крім тарелів різної величини і декору до групи також входять миски, підставки, таці, розетки тощо.

Пляшки — типологічна група вузькогогорлого скляного посуду для зберігання міцних напоїв. До групи входять такі типи виробів: пляшка, карафка, штоф та ін. Карафка — дещо ускладнена форма пляшки. Її корпус може бути циліндричний, конічний, кулястий (з витягнутою шийкою). Карафка завжди має чопик, рідше ручку і литочок для зручності наливання рідини. Штоф (давня одиниця виміру рідини, близько 1,23 л) — плоска чотиригранна посудина з короткою шийкою і вузьким горлом. Завдяки пласкій гранчастій формі, штофи зручно було вкладати у дорожні скриньки по кілька штук (для перевезення міцних напоїв). Інколи траплялися штофи восьмигранної та округлої форм з накладними стрічками і розписами. Плесканка (баклага) — теж вузькогорла посудина, відрізняється від попередніх колесоподібною формою корпусу з малими ніжками, горлом і вушками. Барильце — тип посуду, наслідуваний з бондарства.

Чаші — типологічна група півсферичного скляного посуду для напоїв. Формою і призначенням походить від стародавніх керамічних, металевих і дерев'яних виробів. Кубок (келих) — струнка чаша (інколи з накривкою і вишуканим декором).

Чарки — типологічна група скляного посуду для пиття меду, вина й горілки. Бувають різних розмірів (велика чара і маленька чарочка), форм — з ніжками або без них. Сьогодні чарка є збірним означенням стопки, шкалика, келиха, рюмки, бокала, фужера тощо.

У сучасному виробництві скляного посуду зустрічається чимало предметів, які повторюють вже відомі типи виробів. Наприклад, чайники, кавники формою подібні до керамічних, цукерниці виготовляють за типами «кошиків», ваз, чаш тощо.

Фігурний посуд — стародавня типологічна група скляних місткостей для зберігання рідини. Такий предмет був кулястою, яйцевидною або циліндричною посудиною, що відповідала загальним обрисам тулуба тварини. До нього доліплювали узагальнені деталі — голову, кінцівки і, таким чином, посудина нагадувала ведмеда, барана, коня, одуда, качку, півня тощо. На Україні фігурний посуд поширився у XVII—XIX ст.

Декоративно-ужиткові предмети зі скла — рід виробів, які призначені для обладнання житла, складається з таких типологічних груп: вази, кашпо, туалетні флакони тощо. Найбільша типологічна група — вази — поділяється на дві підгрупи: декоративні та для квітів. Так само, як і в кераміці, окремим типом виступає посудина для попелу — попільничка.

Дрібна пластика — невеликий рід виробів зі скла (мініатюрна декоративна скульптура), що самою концепцією наслідує керамічні іграшки. За тематичним спрямуванням дрібна пластика буває анімалістична та антропоморфна.

Прикраси — рід виробів з декоративного скла (біжутерія). Сюди, насамперед, відносно різноманітні скляні намиста. Скло також служить добрим імітаційним матеріалом природних мінералів (авантюрин, малахіт, лазурит, яшма та ін.).

Типологія творів художнього скла менша, порівняно із керамікою і художнім деревообробництвом, однак перевершує кількістю груп і типів такі види декоративно-прикладного мистецтва, як ткацтво, килимарство, мереживо і под.

Художнім металом називають декоративно-прикладні й монументально-декоративні твори, виготовлені вручну різноманітними техніками з чистих металів та їх сплавів. Більшість металів доволі міцні і при нагріванні пластичні, добре піддаються механічній обробці. Можна відливати масивну і легку ажурну форму. Із бляхи зручно карбувати рельєфні зображення, дифузати посуд та ін. З металу можна кувати різноманітні конструктивні речі або, витягуючи тонкі нитки (дротики), створювати ошатні візерунки, що нічим не поступаються мереживам. Згадаймо ще яскравий полиск полірованої поверхні та різнобарвність металів і сплавів. Усе це разом узятє дає металу як матеріалу значні переваги і забезпечує стале застосування у світовій художній практиці.

**Матеріали.** Метали, з яких виготовляють художні предмети, поділяються на групи кольорових і чорних. Кольорові у свою чергу складаються з благородних (золото, срібло, платина) і неблагородних: мідь, цинк, олово та ін. Кожен з металів та їхні сплави має своєрідні технологічні й декоративні відмінності.

Мідь — перший метал, який опанувала людина. Він середньої твердості, пластичний і в'язкий, з характерним червонуватим відтінком. Добре полірується, шліфується, однак не довго зберігає полиск. З міді та її сплавів колись виготовляли посуд, начиння й чимало інших побутових речей.

Бронза — сплав міді й олова. В окремих випадках може містити ще й невелику частку цинку, свинцю або срібла. Технологічно-декоративні якості сплаву залежать від кількості в ньому олова. Так звана монетна бронза (5 % олова) має оранжевий колір. «Зброярський» сплав містить близько 10 % олова і відзначається жовтим відтінком. «Дзвонарська» бронза повинна мати не менше як 20 % олова і набуває світло-жовтого, сяючого відтінку, а при зростанні вмісту олова до третьої частини і більше — нагадує біле срібло.

Латунь — сплав міді та цинку (від 3 до 50 %). Трапляється і латунь з домішками заліза, алюмінію і марганцю (не більше 10 %). Приємна кольорова гама латуні має розтяжку від червонувато-жовтої до золотисто-жовтої барви. Латунь твердіша й міцніша від міді, однак із збільшенням вмісту цинку зменшується її пластичність. Цей сплав не лише добре обробляється, а й легко піддається гальванічним покриттям.

Цинк — метал білого кольору із холоднуватим відтінком. Він мало пластичний, але добре обробляється інструментами. Для художніх робіт застосовується рідко.

Олово — найлегкоплавкіший (232 °) м'який метал сріблясто-сірого кольору із матовим полиском. Відзначається стійкістю до зовнішнього середовища й кислот. З античних часів і в середньовіччі з олова виготовляли посуд, прикраси та інші побутові предмети.

Алюміній — легкий метал сріблясто-білого кольору. Після лиття він крихкий. Алюмінієвий прокат набуває пластичності лише внаслідок відпалювання.

Свинець — м'який, легкоплавкий (327 °) і пластичний метал синювато-сірого забарвлення. У художній обробці металів використовується нечасто, окисли свинцю отруйні.

Нікель — сріблясто-білий метал з ледве помітним коричневим відтінком. Він дуже ковкий і тягучий. У чистому вигляді майже не вживається, зате відомо понад 3000 його сплавів. В ювелірній справі широко застосовуються мельхіор (81 % міді і 19 % нікелю) та нейзильбер (65 % міді, 13—45 % цинку і 5—35 % нікелю).

З давніх давен першими матеріалами художньої обробки металів вважалися **золото й срібло**. Звідси походить і назва творчої діяльності стародавніх ювелірів, які виготовляли посуд і прикраси — **золотарство**.

**Золото** — найдорогоцінніший метал, відрізняється дзвінким жовтим кольором, яскравим полиском, доброю пластичністю і пружністю. Воно не втрачає прекрасних якостей у природному середовищі, стійке до кислот. Температура плавлення 1064 °. Оскільки золото надто м'яке для виготовлення ужиткових речей, його доповнюють міддю і сріблом. Ці компоненти, звичайно, впливають на властивості й колір сплаву. Так, з додаванням більшої кількості міді і меншої срібла отримуємо червоне золото, і навпаки — жовте золото. Біле золото виходить при доповненні сплаву невеликими частками нікелю і паладію, а зелене — внаслідок присипання кадмієм.

**Срібло** — дорогоцінний, найсвітліший метал з інтенсивним полиском. За твердістю, пластичністю і пружністю перевершує золото. На повітрі не втрачає своїх властивостей, однак темніє від випарів сірки або сірководню. Найкраще розчиняється в азотній кислоті. Плавиться при температурі 960 °. У декоративно-прикладному мистецтві застосовується у вигляді сплавів з міддю для досягнення необхідної міцності й пластичності.

**Чорні метали** — це залізо та його різновиди: сталь і чавун. Залізо використовують не в чистому вигляді, а в сплавах з вуглецем та іншими складниками (сіркою, фосфором, нікелем, хромом, марганцем тощо). Залізом також називають сталь з мінімальною місткістю вуглецю (до 0,1 %), що відзначається м'якістю й пластичністю, легко кується, однак не піддається загартуванню. Сталь, яка містить від 0,1 до 0,3 % вуглецю, називається виробничою (для дрібних ковальсько-слюсарних робіт) і відповідає всім вимогам художнього ковальства. Нержавіюча сталь (хромонікелева) — ефектний листовий матеріал, стійкий до корозії, але важко обробляється. Чавун — це твердий і крихкий метал, багатий на вуглець (від 1,8 до 2 %), при розломі має сірий колір. Чавуц зовсім не кується, проте успішно застосовується для ливарного виробництва начиння, пічок, решіток та інших художніх предметів. У 20-х роках XIX ст. в Європі були модні прикраси з тонкого чавуну (браслети, підвіски, персні тощо).

**Техніки.** Оскільки у декоративно-прикладному мистецтві застосовується велика кількість металів, які мають багаті технологічні й декоративні властивості, існують різноманітні техніки й прийоми їх ручної художньої обробки. Найбільшого поширення набули лиття, кування, карбування, гравіювання, чернь, емалі, скань, зернь та ін.

**Лиття** — одна з найдавніших технік металообробки, передбачає заповнення розплавленим металом відповідно підготовленої вогнетривкої форми (камінь, глина, пісок тощо). Значно складніше лиття пустотілих предметів, бо потребує особливої, багаточастинної форми із вставним стрижнем. В окремих випадках застосовують спосіб «розхлюпування» металу по стінках форми. У сучасному масовому виробництві впроваджено лиття під тиском і центробіжне лиття циліндричної форми. Лиття має свої недоліки. Поверхню виливаного виробу інколи необхідно додатково обробляти вручну, що пов'язано із певними механічними труднощами, крихкістю матеріалу і т. ін. У художньому литті найчастіше використовують мідь, бронзу, латунь, цинк, рідше свинець та алюмінієві сплави. В ювелірних роботах, крім золота й срібла, практикують лиття з мельхіору, нейзильберу і дрібного чавуну.

**Кування** — стародавня техніка виготовлення виробів з металу, зокрема художніх, шляхом нагрівання і розм'якшування заготовки, а тоді їй надається відповідна форма й фактура. Основні прийоми кування відомі з давніх часів і дійшли майже без змін до наших днів: осадка (укорочення і потовщення металевого бруска), витяжка,

рубка, розрубвання, пробивання отворів, згинання, закручування, звивання, вигладжування, насікання візерунків та ін. При виготовленні складних виробів застосовуються відповідні ковальські штампи й форми. У художньому ковальстві часто виникає необхідність з'єднати окремі ковані деталі виробу в єдине ціле. Для цього застосовуються такі технологічні прийоми: склепування, з'єднання хомутами й обоймами, з'єднання на гвинтах, зварювання у горні тощо.

**Карбування** — нанесення рельєфу на листову заготовку металу (мідь, латунь, м'яка сталь, алюмінієві сплави, нікелеві сплави та ін.). Ця техніка широко вживається — від ювелірних мініатюр до великих монументальних творів — для декорування інтер'єрів та екстер'єрів громадських споруд. За технологічними особливостями розрізняють вісім різновидів карбування: контурне вгнуте; контурне опукле; контурне для емалі; ажурне (прорізний метал); рельєфне; декоративно-фактурне; кругле карбування посуду (дифування) і карбування виливаних виробів. Для виготовлення кількох предметів з однаковими карбованими прикрасами застосовують шаблони.

**Гравіювання** — нанесення на поверхню металу орнаментів або фігурних зображень різцями-штихелями. Розрізняють плоске гравіювання і рельєфне. Плоске певною мірою нагадує контурне карбування. Гравійовані твори найкраще сприймаються зблизька. Цю техніку переважно застосовують в ювелірній справі для оздоблення посуду та деяких типів прикрас із золота й срібла.

**Чернь** — ювелірна техніка оздоблення виробів із срібла способом нанесення на гравійовану поверхню порошкоподібного сплаву (сірнисті сполуки срібла, міді, свинцю тощо) з наступним випалюванням при малих температурах. Розплавлений чорний сплав рівномірно заливає заглибини і посилює виразність декору, оживляючи таким чином дещо одноманітну поверхню срібла. Чернь інколи поєднується із золоченими елементами, що надає творам своєрідної колірної гармонії.

**Емаль (фініфть)** — ювелірна техніка декорування творів з металу. Тонкий шар силікатного сплаву, забарвлений відповідними окислами металів, наносять у порошкоподібному або пастоподібному стані на поверхню виробів і сплавляють у муфельній печі. При температурі 700—800 ° сплав міцно з'єднується з металом. В одних випадках емаль вкриває площину суцільно, в інших — акцентує композицію невеликими крапельками. Так чи інакше своїм полиском і переливами кольорів вона підсилює декоративний ефект, інколи захищає поверхню від корозії. За технологією виготовлення емалі класифікуються на три групи: виїмчасті, перегородчасті і суцільні. Виїмчасті виконуються по гравійованих, виливаних або карбованих заготовці (штамповці). Перегородчасті емалі поділяються на листові, дротані, по скані та ажурні. Суцільні емалі виконуються з металевими накладками, просвічувані й рельєфні, розписні та живописні.

**Скань** (від давньослов'янського скручувати, звивати) — оригінальний вид ювелірної техніки, в основі якої лежить ажурна сітка, набрана із дротинок спіралеподібної форми, з'єднаних пайкою. Скань буває ажурною або накладною. Остання інколи поєднується із зерню (гранулюванням) — напаяють крихітні зернятка із міді, срібла або золота. Ця техніка називається філігрань (від лат. *filum* — дротина; *granum* — зернятка). У техніці скані виготовляють високохудожній посуд і прикраси.

**Кольчужне плетіння** — давня техніка з'єднання кілець з тонкого дроту (золото, срібло, мідь тощо) у своєрідні ланцюжки, плетиво. Зараз ця техніка застосовується для виготовлення ланцюжків, браслетів та інших прикрас різними прийомами: змійка, стрічка, якір тощо.

До згаданих технік художньої обробки металу можна додати ще накладання, інкрустацію або насічку ювелірних виробів, травлення плоских рельєфів та сучасні тех-



ніки масового тиражування: накатка орнаменту валиками, штампування пресом, електролітична гальванопластика тощо.

Таким чином, художня обробка металів як вид декоративно-прикладного мистецтва поділяється на технологічні підвиди. Зауважимо, що в наукових дослідженнях їх можуть називати видами, наприклад: художнє лиття, художнє ковальство і слюсарство, карбування, гравіювання і чернь, художні емалі, скань і зернь тощо.

**Типологія творів.** Усі вироби художнього металу складають вісім найбільших родів: архітектурні елементи, обладнання приміщення, знаряддя праці, зброя і військове спорядження, посуд і начиння, культові та обрядові предмети, особисті речі і прикраси, дрібна пластика. Кожен рід поділяється на відповідні типологічні групи, іноді підгрупи і типи.

Якщо художні вироби з дерева, кераміки, а також ткані в минулому були характерною приналежністю передусім сільського, традиційного народного середовища, то скляні й металеві предмети, дорогі та здебільшого недоступні селянам, репрезентували міський побут купців, ремісників, дрібних і вищих чиновників, заможних верств суспільства. Більшість металевих предметів виготовляли міські цехові ремісники, які у своїй діяльності орієнтувалися переважно на західноєвропейські традиції.

**Архітектурні елементи** — рід художніх виробів з чорних металів, які безпосередньо пов'язані з будівлями і надають їм привабливого вигляду. Виготовляють їх ковалі, слюсарі, рідше ливарники. Архітектурні елементи утворюють п'ять основних типологічних груп творів. Майже всі вони відносяться до розділу монументально-декоративного мистецтва. Решітки — велика типологічна група виробів. Розрізняють віконні решітки, гратчасті двері і ворота, решітки криниць і фонтанів, грати надгробків, поручні сходів і балконів, решітки камінів, світильників тощо. Кронштейни — типологічна група кованих декоративних виробів, які служать для підтримування дашків, ганків, ліхтарів і т. ін. За функціональними особливостями кронштейни поділяються на опорні та кронштейни вивісок, ліхтарів. Водостічні труби (ринви) — типологічна група давнього металевого устаткування для відведення дощової води з дахів — риштаки, труби із водолями у вигляді зооморфних масок або фантастично-казкових звірів. Тепер їх оздоблюють ажурним орнаментом, фігурками пташок тощо. Наверштя споруд — типологічна група декоративно-кованих елементів архітектури для увінчання покрівлі будинків, башт, церков, капличок, брам. Поділяються на підгрупи: шпилі, хрести і флюгери. Скоб'яні вироби — типологічна група художніх виробів з металу для обладнання вікон, дверей тощо. Вона складається з підгруп — оббивка дверей, декоровані завіси, ручки, дверні молотки, накладки і замки (вставні, навісні, висячі), ключі.

**Обладнання приміщення.** Основними предметами житлових і громадських інтер'єрів на Україні були меблі. В пізньому середньовіччі для надання міцності, довговічності та декоративного ефекту їх оббивали гравіюваними металевими смужками, ажурними металевими накладками. Меблеві окуття — своєрідна типологічна група художнього металу. До неї входять такі типи: окуття скринь, зокрема дорожніх, а також коробочок, шаф, меблеві замки, ключі і т. ін.

Металеві світильники появились значно пізніше, ніж керамічні і дерев'яні, але згодом майже витіснили їх. Спочатку металеві світильники повторювали усталені типи виробів (каганці, лампи, ліхтарі, свічники, рефлектори), в окремих випадках були вишуканої форми. У народному побуті був поширений світець — декоративний кований пристрій для утримування соснової скіпки. Із запровадженням електроосвітлення певну частину освітлювальної арматури почали виготовляти з металів, надаючи їй фактурного та орнаментального декору.

**Знаряддя праці** — рід художніх предметів з металу, які служать обладнанням певної галузі ремесла або праці в побуті. Через це вони поділені на дві типологічні групи: ремісничі інструменти та побутове знаряддя. Ремісничі інструменти охоплюють значний масив виробів з металу, однак лише поодинокі з них наділені художніми якостями. Побутове знаряддя порівняно з попередньою групою менше кількісно, зате воно частіше оздоблене гравіюванням, карбуванням тощо. До групи побутових знарядь відносимо такі типи виробів: ножі, ножиці, лускоріхи, форми для печива і под. Вишуканою оригінальністю відзначаються вироби з металу гуцульських народних майстрів XIX — початку XX ст.

**Посуд і начиння** — художні вироби з олова, міді, бронзи та срібла для приготування їжі та сервірування столу. Металевий посуд, пишно оздоблений гравіюванням, карбуванням, чернню та емалями, використовувався переважно великими землевласниками, дворянами, козацькою старшиною, вищим духовенством, міськими урядовцями, заможними купцями та ін. Срібний посуд був предметом гордості і відзнакою багатства. Більшість типів металевого посуду наслідують керамічні та дерев'яні вироби, наприклад, горщики з одним і двома вушками, з литком, чашкоподібні горщики з великою ручкою у верхній частині (як керамічні ринки), дзбанки з широким, плескатим і кулевидним тулубом, збанки конусоподібні (як керамічні кавники і чайники), чаші з накривками, карбовані тарелі — пласкі і глибокі, інколи на піддонах, настінні сільнички у вигляді коробок (формою і декором нагадують дерев'яні), фляги, горнята, ступки, ложки тощо. Лише такі типи предметів, як мідні тази, чани, казанки, бронзові рукомийники, сковорідки, джезви, підставки для склянок, є характерним набутокм художньої обробки металу. Нині виробництво металевого посуду перейшло у розряд промислового тиражування. Вручну виготовляють невелику кількість ювелірного посуду: вази, кубки, чашки, джезви, підставки для склянок тощо.

**Культові та обрядові предмети** з найдавніших часів виготовляли з дорогоцінних металів, пізніше з олова, міді (з позолотою). Багаті оклади, вкриті тисненими й емальованими орнаментами, виробляли для ікон, книг тощо. Хрести відомі кількох типів: срібні ручні з гравіюванням, напрестольні, нагрудні, хрестиколюпи з порожнинами для реліквій, такої ж конструкції панагії (мініатюрні іконки для ношення на грудях). Свічники виготовляли великі церковні, менші — вівтарні (на три свічки й одну). Літургійний посуд і начиння становлять найбільшу типологічну групу культових предметів. До неї входять місткі купелі, оздоблені рельєфом, котли і чаші для освячення води, кропильниці, потирі (келихи) для вина, срібні ложечки, дароносиці у вигляді моделей церкви, багатоярусної вежі тощо. Срібні кадильниці складалися із двох чашок, повернутих одна до одної, нижня мала підставку, до якої кріпилися ланцюжки. Стінки кадильниці декорували ажурними прорізними візерунками. До окремої типологічної групи слід виділити церковні дзвони — твори художнього ливарництва (декоративно-монументальне мистецтво).

**Зброя і бойовий обладунок.** У середні віки зброя і захисний обладунок воїна були важливою галуззю художньої обробки металів. Ковалі-зброярі мали вузьку спеціалізацію: мечники, лучники, шоломники, щитники, кольчужники, латники, балістики (виготовляли пристрої для механічної стрільби) та ін.

Найдавніша типологічна група — ударна зброя (вражаюча дія внаслідок удару або різкого поштовху). Свій початок вона бере від дрючка, ломаки. До групи входять булава, пірнач (головка складається з пірчастих металевих листів), бойовий молот, ціп, обушок, які часто прикрашали рельєфними візерунками. Ще дві типологічні групи холодної зброї — колюча (кинжал, вузький меч, шпала і под.) і рубаюча (меч, палаш, шабля, бойові сокири: алебарда, бердиш — стародавня сокирка з видовжено-півкруглим ле-

зом). Цю зброю часто декорували гравіюванням, інкрустацією та карбуванням. Стрілецька механічна зброя — сталеві луки, арбалети і горитви (місткість для зберігання стріл) з накладними, пишно орнаментованими бляшками тощо. У XIV ст. виникла стрілецька вогнепальна зброя, яка протягом кількох століть розвинулась у стійкі типи — рушниці та пістолети з багатодекорованими частинами.

Захисний обладунок древньоруського воїна і середньовічного лицаря виготовляли з листового металу і прикрашали традиційними техніками. Йдеться передусім про шолом, дерев'яний щит, обтягнутий шкірою і прикрашений накладними бляшками, кольчугу (плетиво із кілець дроту), платівковий або лускоподібний панцир. Бойове спорядження коня також налічувало чимало металевих частин — вудила, декоративні бляхи і под.

Особисті речі і прикраси, виготовлені з кольорових металів, часто становлять неповторний ансамбль жіночого і чоловічого костюма. Прикладом такої гармонійності може служити гуцульський народний одяг XIX—початку XX ст. Гуцульські майстри виготовляли курільне приладдя (люльки, протички, кресала), яке відзначалося особливою декоративністю. Вони оздоблювали металом шкіряні вироби — табівки, пояси та ін. До прикрас гуцульського чоловічого одягу слід віднести ажурні бляхи для капелюха, чепраги (пряжки, застібки), ігольники та наклеювачки, які носили на поясі. Гуцулки у свята одягали металеві згарди (намиста), набрані з кружечків, хрестиків, чільця і персні. Своєрідні типи прикрас побутовали на Придніпров'ї на Лівобережжі: «дукачі» (нашийні прикраси зі срібла з доповненням декоративного каміння і скла), браслети, персні, сережки тощо. Окрему типологічну групу художнього металу становлять так звані відзнаки влади: палиці, булави, бунчуки, корони, келефи, сокири тощо.

Дрібна пластика — рід художнього металу, пластична мініатюра, до якої входять монети, моделі, елементи оправи книги, дитячі іграшки (оловяні солдатики, іграшковий посуд, начиння і под.).

## ХУДОЖНЯ ОБРОБКА КАМЕНЮ

Художні вироби з каменю (збірна назва більшості мінералів і гірських порід) тепер рідко зустрічаються у побуті (якщо не рахувати ювелірні прикраси з дорогоцінним і менш дорогоцінним камінням). А ще сто й більше років тому із м'яких і середньої твердості порід каменю виготовляли розкішні декоративні вазы для оздоблення архітектури та десятки дрібних ужиткових предметів — туалетні флакони, коробочки, чашечки і вазочки, табакерки й попільнички, рамочки для мініатюр і фотографій, дрібна пластика тощо. Сьогодні їх майже повністю витіснили зручна художня кераміка, ефектні вироби із скла, стримані й коректні предмети з металу.

Камінь як матеріал для художніх виробів можна, звичайно, замінити керамікою і склом, однак сподіватися, що ця заміна безпрограшна, марна ілюзія. Камінь наділений такими художніми якостями текстури і кольору, що наймайстерніша імітація не в силі відтворити його природної чарівності.

**Матеріали.** З найдавніших епох камінь був легкодоступним і улюбленим матеріалом. Він міцний, стійкий до природних факторів, порівняно легко піддається обробці (сколюванню, обтесуванню, різанню, різьбленню, гравіюванню тощо). До художніх якостей каменю відносимо колір, текстуру, фактуру, полиск, прозорість.

Колір гірських порід і мінералів може бути від білосніжного до насиченого чорного і в широкому хроматичному спектрі з численними відтінками, нюансами, іризацією. Градація настільки багатобарвна, що інколи важко передається словами, а тому інтенсивність і характер забарвлення, переливи й візерунки текстури кристалів і напливів можна порівняти хіба що з колористикою квітів.

Гірські породи та мінерали поділяються на звичайне виробне каміння (граніт, габро, базальт, туф, вапняк, пісковик, шифер, алебастр, мармур, малахіт та ін.) і коштовне (алмаз, корунд, берил, рубін, аметист, олександрит, топаз, турмалін тощо).

Граніти (лат. *granum* — зерно) — кристалічна або щільна гірська порода. Структуру й фактуру мають кристалічно-зернисту, рівномірно-зернисту і порфіроподібну. Кольори гранітів білий, рожевий, червонуватий і сірий. Вони належать до матеріалів середньої твердості й використовуються для оздоблення архітектури, виготовлення монументальних творів скульптури і декоративної пластики.

Габро (італ. *gabbro*) — магматична гірська порода з повнокристалічною крупнозернистою структурою. Колір темний до чорного. Різновидність, утворену з великих кристалів лабрадору, називають лабрадоритом. Відзначається чорним кольором з іризацією синього й зеленого. Застосовується для облицювання споруд, виготовлення меморіальної пластики, іноді побутових речей.

Туф (італ. *tufi*, від лат. *tufos*) — осадова гірська порода світлого забарвлення. Утворюється внаслідок ущільнення пухкого осаду вулканічного попелу, інколи має ледь пористу будову. Поклади рожевого туфу відомі на Закарпатті. Завдяки добрим художнім і технологічним якостям туф придатний для виготовлення декоративно-ужиткових виробів: ваз, свічників, підставок, рамок тощо.

Вапняки — осадові породи білого кольору з жовтуватим відтінком. М'які, податливі для обробки. Дрібнозернисті, так звані оолітові вапняки придатні для виготовлення творів монументальної і меморіальної пластики, елементів архітектурного оздоблення, рідше побутових речей.

Шифер (нім. *schiefer* — сланець) — різновид сланцю, складається з нашарованих пластинок, які розколюються на тонкі частинки-плиточки. З давніх давен на Україні використовують поклади рожевого шиферу для виготовлення рельєфних плиток, дрібної пластики, побутових предметів, прикрашених різьбленим орнаментом.

Алебастр (копт. *alabaste* — гора і місто в Єгипті) — сульфатний мінерал осадового походження, різновид гіпсу. Структура щільна, дрібнозерниста. Забарвлення світле: білий, жовтий, рожевий, сірий, голубий, інколи з темними прожилками. М'який матеріал, легко піддається ручній та механічній обробці (точенню на токарному верстаті). Виготовляють переважно декоративні вазы, дрібну пластику.

Алмаз (араб. — незламний) — унікальний за твердістю мінерал, чіткої кристалічної будови, з яскравим, специфічним полиском. Переважно безбарвний, прозорий, однак трапляється жовтого, зеленого, голубого, синього, сірого і навіть чорного кольорів. В ювелірній справі відповідно оброблений чистий алмаз називають діамантом. За красою відбивання світла він не має собі рівних, вважається першим серед коштовного каміння.

Корунд (санскр. *курувінд* — рубін) — твердий кристалічний мінерал класу оксидів та гідрооксидів, переважно синюватого або жовто-сірого кольорів. Прозорі різновиди корунду забарвлені у чисті, дзвінкі кольори. Дорогоцінні каміння: рубін — червоний або рожевий, сапфір — синій, топаз — жовтий, аметист — фіолетовий, ізмурод (смарagd) — зелений. Їхні кристали мають шестигранну, пірамідальну, стовпчасту або бочкоподібну форму і скляний полиск.



Опал (лат. opalus — чарує зір) — мінерал середньої твердості класу оксидів і гідрооксидів. Структура не кристалічна. Знаходиться у вигляді натічних форм. Опал буває білого, воскового, жовтого, голубуватого, червонуватого, чорного кольорів або цілком безбарвний. Опал з достатньою прозорістю і чистотою кольору є коштовним і якісним матеріалом в ювелірній практиці.

Топаз — (санскр. топаз — вогонь) — кристалічний мінерал великої твердості класу силікатів. Має різне забарвлення: кілька відтінків жовтого, зелений, голубий, фіолетовий, рожевий, рідше червоний та безбарвний. З давніх часів топаз високо цінили за красу, приписували йому цілющі властивості і використовували для виготовлення ювелірних виробів.

Берил (гр. beryllos, етимологія не з'ясована) — коштовний кристалічний мінерал середньої або великої твердості класу силікатів. Поліск скляний, кристали нагадують призми у поєднанні з пірамідами і пінакоїдами (дві рівні і паралельні грані). Високоякісний берил залежно від забарвлення має такі відтінки: від жовто-зеленого до голубувато-зеленого — власне берил; від яскраво-зеленого до трав'янисто-зеленого — ізумруд; від синювато-голубого до синього — аквамарин; золотисто-рожевий — вороб'євіт.

Ми назвали лише ті мінерали і гірські породи виробного й коштовного каміння, які мають родовища на Україні (крім алмазу й корунду) і можуть застосовуватися при виконанні творів декоративно-прикладного мистецтва.

*Техніки обробки.* Художня обробка каменю своїми техніками й прийомами виготовлення виробів багато в чому подібна до художнього деревообробництва. Спільними є техніки видобування, відколювання (вирізування), різьблення, виточування, шліфування тощо.

Відколювання (висікання) — найдавніша техніка обробки каменю, полягає у відламуванні шматків від заготовки шляхом ударяння гострим інструментом (молотком, закорником, шпунтом, скаргелем і под.) з метою надання їй необхідної форми. Інколи застосовується при первинній, чорновій обробці заготовки для наступного різьблення або точення виробів.

Видовбування — техніка вибирання внутрішніх об'ємів, місткостей, необхідна при ручному виготовленні кам'яного посуду. Поєднується з відколюванням та ін.

Різьблення — одна з найдавніших технік художньої обробки каменю, дерева, кістки, полягає у різанні гострими інструментами площини або об'єму виробу. Поділяється на такі різновиди: кругле, рельєфне, плоске (контурне та виїмчасте). Кожен з різновидів різьблення має свої художні особливості та галузі застосування. В одних випадках за допомогою круглого і рельєфного різьблення відбувається моделювання художньої просторової форми виробів, в інших на виріб наносять відповідний декор. Отже, різьблення є найтрудомісткішою і водночас найефективнішою технікою художньої обробки каменю.

Виточування — техніка токарної обробки каменю на токарних верстатах. Здійснюється у три прийоми: груба обдирка, остаточне виточування форми і вибирання внутрішніх порожнин. Застосовується переважно для виготовлення кам'яного посуду, ваз, свічників тощо.

Фрезерування — техніка для виготовлення плоских виробів, поверхня яких обмежується кількома рівними площинами. Здійснюється за допомогою плоскофрезерних або плоскошліфувальних верстатів.

Шліфування, полірування — техніки фактурної обробки кам'яних виробів з метою позбавлення поверхні шорсткості і дрібних нерівностей. Полірування поверхні надає виробам дзеркального поліску. Техніки фактурної обробки виконують на шліфувальному крузі із бязевої тканини.



32



33



34



35



36



37



38



39



40





41



43



45



42



44



46

Обробку коштовного каміння, так само як і виготовлення з нього ювелірних прикрас, сьогодні виконують на ювелірно-гранувальних підприємствах.

Огранювання — техніка нанесення граней на ювелірний камінь з метою надання йому відповідної художньої форми, виявлення його природних якостей: оптичних, колористичних тощо. Виконується з такою послідовністю операцій: обколювання, грубе шліфування й полірування. Найдавніша і найпростіша форма огранювання — кабашон (фр. cabachon) — опуклий коштовний камінь, відполірований з одного чи двох боків, але без граней. Відомі такі різновиди кабашона: простий (сегмент кулі або овоїду), подвійний (сочевицеподібної форми), високий, порожнистий або опукло-ввігнутий. Для прозорого каміння застосовують огранювання «троянда», а для напівпрозорого — таблицеподібне. Найскладніші форми огранювання виконують при виготовленні діамантів.

Таким чином, у художній обробці каменю розрізняють три основні типологічні підвиди: різьблення, точення (з фрезеруванням) і ювелірне огранювання.

*Типологія виробів.* Художні вироби з каменю утворюють шість родів: архітектурне оздоблення, садово-паркова пластика, меморіальна пластика, обладнання інтер'єру, дрібна пластика та ювелірні прикраси. Три перші належать до декоративно-монументального мистецтва, на Україні набули значного розвитку у XVI—XIX ст.

Обладнання інтер'єру — рід художніх виробів з каменю, що об'єднує типологічні групи й типи декоративних та побутових предметів. Їх загалом небагато, бо камінь у побуті зазнав серйозної конкуренції із керамікою, склом, деревом.

Декоративні вази — найпоширеніша типологічна група точених з каменю предметів різноманітних розмірів і форм. Художня виразність залежить від декоративних якостей матеріалу, його фактури, кольору і текстури. Вази з каменю прикрашають різьбленням та гравіюванням.

Світильники — типологічна група виробів, що служать для освітлення приміщення, складається з таких типів: стародавні масляні лампи, каганці, точені свічники (аналогічні керамічним і дерев'яним), а також елементи арматури (підставки, плафони) для настільних електrolамп і т. ін.

Рамочки — типологічна група декоративних виробів для обрамування дзеркалець, фотографій, живописних мініатюр. Виготовляють овальної, рідше круглої і прямокутної форми, прикрашаючи плоским або рельєфним різьбленням.

Плакетки — типологічна група плоских художніх виробів з каменю для оздоблення стін приміщення. Виконують технікою рельєфного різьблення, доповнюють металевими зажимами й кільцями.

Туалетні коробочки — типологічна група виробів, у яких зберігають пудру, крем тощо, бувають циліндричної, призматичної і паралелепіпедної форми, декоровані плоским різьбленням.

До обладнання інтер'єру належать також письмове приладдя, предмети для куріння і т. ін.

Дрібна пластика — рід художніх виробів з каменю (декоративна скульптура малих форм), виконується технікою круглого різьблення. За тематикою переважають анімалістичні фігурки.

Ювелірні прикраси — важливий рід декоративних виробів з дорогоцінного і напівдорогоцінного каміння, які доповнюють ансамбль жіночого костюма. Основні типологічні групи — це намиста і діадеми, виготовлені з відповідно обробленого і нанизаного на нитки коштовного каміння. Брошки, медальйони, кулони, каблучки, сережки, браслети виготовляють, комбінуючи метал і каміння.



Художня обробка кістки та рогу — один із найдавніших видів декоративно-прикладного мистецтва. Протягом тисячоліть художні вироби з цих матеріалів були незамінними у різноманітних галузях людської діяльності. У середині ХХ ст. пластмасові побутові речі витіснили предмети з кістки й рогу, а тому сьогодні вони зустрічаються нечасто, переважно у вигляді декоративної сувенірної пластики.

**Технологічні особливості.** Художня виразність та декоративне багатство творів, виготовлених із кістки й рогу, значною мірою залежить від природних властивостей матеріалу і технологічних прийомів виконання.

**Матеріали.** Для художньої обробки кістки й рогу використовували бивні мамонта і моржа, роги й кістки оленя, трубчасті кістки (цівки) і роги ВРХ та ін. Бивні мамонта відзначаються своєрідною зигзагоподібною текстурою, жовтуватим відтінком. Бивні моржа мають іншу текстуру і ледь зеленкувате забарвлення. Цівка білого кольору, інколи її фарбують у жовті, зелені й коричневі тони. Кістку використовують для виготовлення творів дрібної пластики з ажурним, рельєфним або круглим різьбленням.

Природні художні якості рогу настільки багаті й різноманітні, що вони вже самі у цілості оздоблювали інтер'єр (роги оленя) або без зміни природної форми, але після незначної обробки служили колись ритуальним посудом для пиття, духовим музичним інструментом тощо (роги ВРХ). Ріг чудово піддається механічній обробці, після нагрівання набуває пластичності й оптимально приймає необхідну форму шляхом тиснення. Він добре ріжеться й полірується до полиску, має природне забарвлення від світло-сірого до охристо-сірого, а при бажанні легко фарбується у чорні та коричневі відтінки. Вироби, виготовлені з рогу, інколи поєднують з кісткою, металом, деревом і под.

**Інструменти і техніки.** У художній обробці кістки й рогу використовують інструменти, подібні як для деревообробництва: ножівки із середніми і малими зубцями, ножі, стамески, штихелі, різці, свердла і т. ін. Техніки також не вносять майже нічого нового. Ті ж прийоми гравіювання, які зустрічаємо у дерево- і металообробці, ті ж техніки плоского, рельєфного, круглого й ажурного різьблення, характерні для деревообробництва. Тиснення подібне, як у металі, а випалювання тонкими писаками (нагадує гравіювання) хоч і вирізняється ювелірністю виконання, однак не набуло скільки-небудь значного поширення. Інкрустація кісткою і рогом на дереві інколи потребує значної обробки цих матеріалів (вирізування ажурних орнаментів або елементів), все ж здебільшого вважається технікою оздоблення дерева.

**Типологія виробів.** Художні твори з кістки та рогу обмежені їх природними розмірами і тому не можуть бути таких великих розмірів, як з дерева, кераміки чи металу. Така умовність матеріалу обмежує, звужує типологію виробів. Розрізняють два роди — ужиткові предмети і декоративну пластику малих форм.

Ужиткові предмети охоплюють усі типологічні групи виробів з кістки та рогу, які мають практичне значення: порохівниці, гребінці, чарки, сільнички, гудзики тощо.

Порохівниці — типологічна група місткостей, виготовлених з рогу і призначених для індивідуального ношення пороху. Виникли у XVI ст., коли набула поширення вогнепальна зброя: пістолі та рушниці заряджали з дула порохом і кулями. За характером тектоніки форми існують три типи рогових порохівниць: виделкоподібні, пря-

мі — з рогу оленя і порохівниці з рогу бика. Їх оздоблювали гравіюваним орнаментом і металевими накладними платівками з тисненням тощо.

Чарки — типологічна група посуду для пиття міцних напоїв, виготовленого переважно з рогу і прикрашеного гравіюваними візерунками. Відомі такі типи: ріг для пиття великий і малий (з ВРХ), декорований металом, та циліндрична чарка з рогу оленя, оздоблена гравіюванням.

Сільнички — типологічна група посуду для зберігання солі, виробленого з рогу та кістки. Розрізняють місткі сільнички для кухні, менші — для сервірування столу і найменші — дорожні, вони щільно зачиняються. Найбільш поширені та ошатно декоровані два останніх типи.

Гребінчики — стародавня група виробів з рогу для розчісування і прищіплювання волосся. Існують типи: гребінці однібічні без ручки, з декоративною ручкою, гребінці двобічні, гребінці для защіплювання волосся і под. Їх оздоблюють рельєфним й ажурним різьбленням.

З кістки та рогу виробляли також окремі типи побутових речей, прикрашених різьбленням і гравіюванням: табакерки, печатки, шахові фігурки, гудзики, колодочки для ножів, накладні декоративні платівки для ручок і т. ін.

Декоративна пластика малих форм — рід виробів з кістки та рогу, які мають декоративне значення. Сюди відносять типологічну групу анімалістичних та фігурних скульптурок, квітів; настінні рельєфні прикраси (плакетки), різьблені з кістки і прикріплені на дерев'яній основі. Типологічна група ювелірних прикрас з кістки та рогу невелика: нагрудні хрестики, намиста, браслети тощо.

## ВИТИНАНКИ

Витинанки — орнаментальні й фігурні прикраси житла, ажурно витяті ножицями, вирізані ножом з білого або кольорового паперу. Від назви техніки виготовлення (витинати) походить і термін. Нескладні для опанування прийоми витинання й недорогий матеріал дали чудові зразки прорізного паперового декору, в якому втілені вічні символи природи, колективний досвід пізнання світу, багатство фантазії.

**Матеріали.** У минулому столітті на Україні з'явилися перші паперові фабрики, обладнані машинами. Вони виготовляли папір доброї якості і багатьох гатунків: канцелярський, конвертний, друкарський, афішний, брошурний, обгортковий різного кольору і под. Кожний сорт вирізнявся масою, товщиною, міцністю, ступенем проклейки, вологістю, кольором, білизною, гладкістю тощо. Широка палітра технічних характеристик паперу впливала на спосіб виготовлення, рапорт, композицію і засоби вираження витинанок.

Найпоширенішим матеріалом для витинання був тонкий однотонний глянцеви́й папір, що мав блискучу поверхню, яскраві насичені кольори, добре складався і легко піддавався витинанню та вирізуванню. Інколи для витинання використовували друкарський і канцелярський папір, гладкий, щільний, з м'якими тонами. Великі прикраси (площею до 1 м<sup>2</sup>) вирізали з білого малювального, друкарського, тонкого цигаркового, пергаментного, з деяких видів обгорткового паперу тощо. В окремих випадках використовували фольгу та папір з особливою фактурою (креповий, тиснутий, велюровий і т. ін.). Для наклеювання витинанок на стіну майстри застосовували звичайне

молоко, тому їх легко можна було зняти при наступній побілці. Паперові візерунки прилаштовували на папір або картон за допомогою клею.

*Інструменти.* У художньому витинанні використовують такі інструменти: ножиці, ніж та різноманітні штапки. Народні майстри надають перевагу прямим великим ножицям (18—24 см) з гострими кінцями. Такий вибір не випадковий, враховуючи безпосередню залежність між розмірами ножиць і зручністю витинати. Великі ножиці з більшим плечем розвороту потребують значно менше зусиль, ніж маленькі.

Поряд з ножицями, особливо для вирізування великих паперових витинанок сітчатого рапорту, користуються ножем (нагадує звичайний шевський ніж), кінець якого заточують під гострим кутом.

Штемпельки, що їх іноді застосовують у роботі, нагадують порожнисті металеві пробійники. З одного боку вони мають голівку, по якій б'ють молоточком, з другого — ріжучий край у формі кружальця, листочка, ромба тощо.

*Техніки.* При виготовленні майже всіх видів паперових прикрас чільне місце належить ножицям. Техніка витинання ножицями дає майстрам широкий діапазон виразливих можливостей, при цьому досягаються плавність ліній, виразність силуетів, велика ажурність. Кінчиками ножиць витинають по краях, а широким розворотом боків роблять великі надрізи, відповідно повертаючи і прокручуючи в руках складений аркуш паперу.

Техніка вирізування ножем сягає давніх часів, коли єдиним інструментом для виготовлення шкіряних орнаментальних оздоб був ніж. У цій царині він сьогодні успішно конкурує з ножицями, якими витинають лише ажурні візерунки з паперу. Але зростання розмірів витинанок, збільшення рапортних повторів призводить до погіршення їх якості, до ускладнення техніки витинання ножицями. Іноді її замінює техніка вирізування ножем. Тонкий папір величиною навіть до 1 м<sup>2</sup> складали в кільканадцять разів, і врахувавши місця з'єднань, вирізували за контурами гострим ножем зображення або тло.

Вибивання ажурних прорізів у формі кружалець, клинців, листочків тощо здійснюється різноманітними штемпельками. Ця техніка ніколи не формувала самостійний декор, а завжди поєднувалася з розписом та витинанням.

До названих технік слід додати найпростішу і, мабуть, найдавнішу — відщипування. Вона не потребує жодних пристосувань, інструментів і тому доступна всім. Від аркуша паперу, складеного вдвічі, відривають, відщипують пальцями маленькі шматочки паперу, формуючи в такий спосіб певне зображення. Папір використовують не міцний, а такий, що нагадує промокальний.

Таким чином, у художньому витинанні розрізняють такі технічні підвиди: витинанки, виготовлені ножицями, вирізані ножем, штемпелькові, відщипувані та комбіновані з розписом, аплікацією тощо.

*Типологія витинанок.* За технологічними і художніми особливостями витинанки поділяються на ажурні (зображення міститься у прорізах) і силуети (зображення виступає силуетом); одинарні (виготовлені з одного аркуша) та складні (аплікаційні; з кількох аркушів паперу, а тому завжди поліхромні). Останні, залежно від прийомів виготовлення, бувають накладними (накладають одна на одну «гіркою») та складеними (великомасштабні твори, орнаменти і зображення яких утворені з окремих елементів, складених поряд один з одним, гармонійно поєднаних між собою в єдине ціле).

Витинанки як вид декоративно-прикладного мистецтва і водночас твори цього виду за функціональними особливостями поділяються на роди й типологічні групи.

Виділення з груп типів ґрунтується на принципових відмінах орнаментальної декоративно-тематичної композиції та на її концептуальних мотивах.

Настінні прикраси — найбільший рід витинанок, які разом з настінними розписами, паперовими квітами та іншими декоративними компонентами формували традиційну систему декору народного житла наприкінці ХІХ—на початку ХХ ст. Витинанки для оздоблення стін бувають таких груп: фігурки, розети, дерева, стрічки і витинанки-шпалери.

Фігурки — група силуетних творів, витятих за контуром, бувають кількох композиційних типів — пташки, вершники, ляльки тощо.

Розети — найхарактерніша типологічна група ажурних витинанок, складається із розет, зірок, ромбиків-квадратів (усі одинарні) та накладних «сонечок». Останній тип утворювався із чотирьох-восьми різноколірних кружалець щораз меншого діаметра, наліплених один на одного. «Сонечка» не тільки формою, а й пелюстковою будовою нагадують саморобні квіти. Усі типи витинанок розетової групи можуть мати різний порядок центральної осової симетрії: четвертий, восьмий або й шістнадцятий.

Дерева — типологічна група витинанок, що символізує природу й охоплює кілька композиційних типів настінних прикрас дзеркальної симетрії: дерево, дерево із пташками, гілка, букет, вазон і под. До типологічної групи стрічок належать одинарні листви (Поділля, Подніпров'я), аплікаційні стрічки «низине» (Покуття), одинарні рушники і рамочки (Лемківщина) з однобічною і двобічною композицією орнаменту. Подільські витинанки-шпалери (типологічна група) складаються із таких типів композиційної структури: центрична, рядова, сітчаста, вільне заповнення.

Фіранки — рід паперових прикрас, виникли на початку ХХ ст., мабуть, як ускладнений варіант одинарних стрічкових витинанок. Великі розміри фіранок давали широке поле для орнаментування. При виготовленні фіранок майстри використовували комбіновані техніки. Витяті й вирізані орнаменти найчастіше подавали сітчастим рапортом, тобто елементи візерунків вписували в прямокутну або діагональну сітку. Інколи застосовували косий рапорт: осі симетрії ділили на парні і непарні, візерунки витинали на них по чергово, із ритмічним зміщенням. Фіранки поділяють на типологічні групи і типи: стрічкові (однобічні, двобічні); великі прямокутні (сітчасті, штапелівки і комбіновані); порт'єри з аплікаційними та мальованими візерунками тощо. Сюди ж відносимо й серветки — типологічну групу одинарних витинанок, що виникла у середині ХХ ст. у міському середовищі. За формою розрізняють розетові, квадратні, трикутні та інші серветки.

Іграшки — рід витинанок з яскраво вираженими декоративними і тематичними засадами, були своєрідними ілюстраціями для дітей при розповідях казок, оповідань та ін. Типологія не з'ясована.

Виставочні витинанки — рід ажурних тематичних творів, пристосованих для експонування на виставках, а також виготовлених для оздоблення поліграфічної продукції — цим самим вони переходять від декоративно-прикладного до образотворчого мистецтва (витинальна графіка). Характерними зразками виставочних витинанок є фігурні та орнаментальні заставки, витинанки-плакати, ескібриси, вітальні листівки тощо.

Таким чином, техніка витинання відкриває широкі можливості для демонстрації різноманітних типологічних структур та їх проникнення до сфери графіки, дизайну.

Писанкарство — розписування яєць — вид декоративно-прикладного мистецтва, поширений у слов'ян та інших народів. Розпис писанок має стародавні язичницькі коріння, характеризується вишуканими і символічними орнаментальними мотивами — геометричними, рослинними, антропоморфними, які чітко й злагоджено підпорядковуються сферичній формі яйця. Тому писанку справедливо називають твором-мініатюрою, іноді це унікальний шедевр народного мистецтва.

**Особливості технології.** У писанкарстві орнаментують переважно курячі яйця з білою шкаралупою, рідше — качачі й гусячі.

Матеріали, необхідні для розпису — бджолиний віск, ледь розріджений парафіном, різноманітні барвники натурального походження і хімічні (анілінові) фарби. Природні барвники добували шляхом відварювання і настоювання кори й коріння дерев та кущів, цибулиння, висівок жита, стебел і цвіту трав, комах тощо.

Для знежирювання і протравлювання поверхні яйця користуються оцтом, а в минулому — галуном (алюмокалієвим), звідси давня назва писанок на Поділлі — галунки.

Інструменти для нанесення воску і фарби нескладні. Це писачки з цвяшками і шпильками, писачки з конусоподібними трубочками, шила для продрапування, пензлики тощо.

Техніки писанкарства загалом подібні до технік розпису предметів інших видів мистецтва (батіку, кераміки, дерева та ін.). Вони бувають звичайними і восковими (резервними).

Найпростіший прийом декорування — фарбування яйця в один колір (червоний, коричневий, синій і под.). Декоративна виразність крашанок і галунок завдячує досконалій природній формі яйця, яка доповнюється й активізується кольором. Такі крашанки набувають посиленої декоративної виразності при поєднанні їх групами (три, п'ять і більше).

Техніка дряпання полягає у нанесенні витонченого візерунку гостроконечним писаком на поверхню яйця, пофарбовану в один колір. Дряпанки, скрябанки, різьбянки — називають яйця, прикрашені таким чином на Східному Поліссі, Лемківщині і Бойківщині. Їх декор вирізняється тонким мереживом візерунків, неначе ювелірної скані.

Мальовки виконують технікою малювання пензликом олійними фарбами на світлому тлі шкаралупи.

Воскові техніки декорування полягають у поетапному нанесенні воску на поверхню яйця з наступним пофарбуванням у відповідні кольори. За методом нанесення воску розрізняють техніки — крапання, розпису шпилькою і розпису трубочкою.

Крапання — техніка накрапування на шкаралупу яйця маленьких крапок, середніх цятків і великих кружалець-плям воску з почерговим занурюванням їх у фарби, обов'язково від світлої до темної. Крапанки мають своєрідний мерехтливий ефект різнобарвних цятків і плям на чорному, коричневому або синьому тлі. Візерунки крапанок бувають впорядковані і невпорядковані.

На Бойківщині і Лемківщині побутує техніка розпису шпилькою. Завдяки круглій головці шпильки отримуємо штрих з потовщенням на одному кінці і з загостренням на протилежному. З таких, можна сказати, одноманітних штрихів майстри випи-сують привабливі розети-сонечка, пишні гілки, квіти та інші мотиви. Писанки з характерним шпильчастим візерунком здебільшого бувають двохколірними.

Техніка воскового розпису трубочкою — найдосконаліша. Вона дає змогу проводити рівномірні лінії різної товщини і найскладніших задумів орнаменти та зображення. Писанки, виконані цією технікою, переважно багатоколірні і відзначаються витонченим ювелірним декором. Народні майстри, що опанували унікальну техніку багатоколірного воскового розпису писанок, і сьогодні працюють у селах Космач, Замагорів на Гуцульщині.

**Типологія писанок.** Писанки можна класифікувати за техніками розпису: крашанки, дряпанки, шпильчасті та ін. Їх можна розрізняти за типами композиційного поділу сферичної форми яйця на відповідні «меридіани» і «паралелі». Однак виділити писанки за функціональними відмінами немає змоги, бо функціональних різновидів просто не існує. Писанки — це магічний, символічний предмет — знак весни і пробудження життя з усіма його циклічними атрибутами: народження, зростання, цвітіння, плодоношення і відмирання.

У писанках водночас суміщується і вид декоративно-прикладного мистецтва, і рід, і типологічна група, котру можна скласти із трьох типів: писанки великі (на кача-чих, гусячих яйцях), середні (на курячих) і маленькі (на курячих, голуб'ячих, воро-нячих тощо).

Відсутність типологічного розгалуження призводить до того, що писанкарство інколи розглядають не як окремий вид мистецтва, а в контексті з іншими розписами: на тканині, дереві, папері, склі тощо.

<sup>1</sup> Земпер Г. Практическая эстетика. М., 1970. С. 111.

<sup>2</sup> Некрасов А. И. Русское народное искусство. М., 1924.

<sup>3</sup> Каган М. С. О прикладном искусстве. М., 1961. С. 27—30.

<sup>4</sup> Салтыков А. В. Самое близкое искусство. М., 1968. С. 62.

<sup>5</sup> Лебедева Н. И. Прядение и ткачество // Восточно-славянский сборник. М., 1956. С. 521; Колос Сергій. Українська тканина // Червоний шлях (Харків). 1928. № 5—6. С. 223; Сидо-рович С. И. Художня тканина західних областей УРСР. К., 1979. С. 58.

<sup>6</sup> Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981. С. 76.

<sup>7</sup> Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971; Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. М., 1983.

<sup>8</sup> Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация: Матеріали до етно-логії й антропології. Львів, 1927. Т. 21—22. С. 43—105.

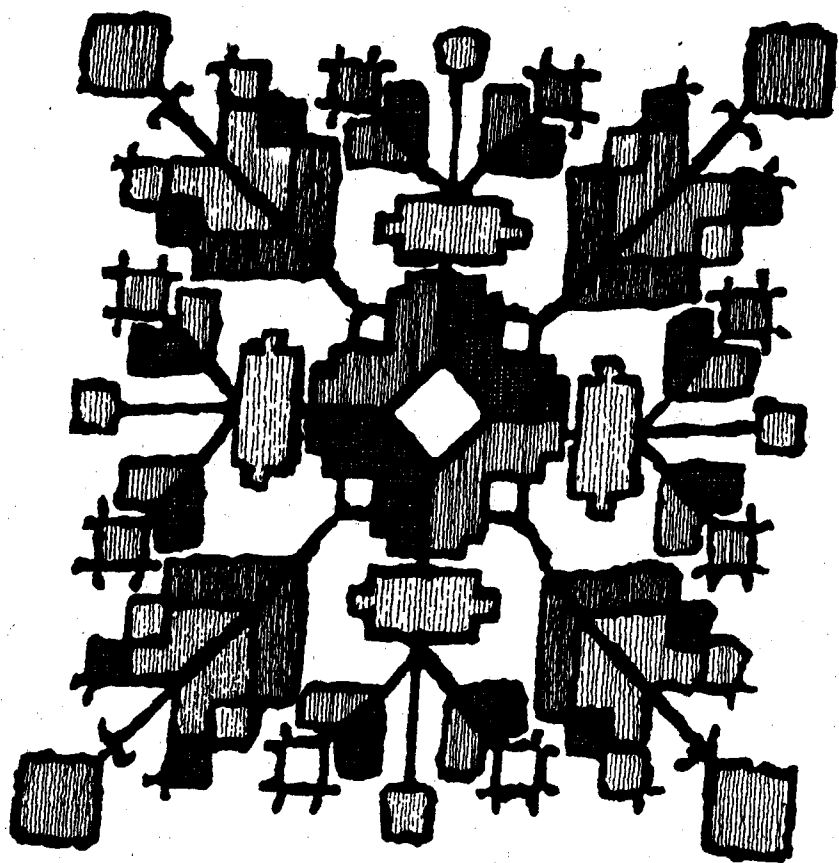
<sup>9</sup> Матейко К. І. Український народний одяг. К., 1977.

<sup>10</sup> Акунова Л. Ф., Крапивин В. А. Технология производства и декорирование художествен-ных керамических изделий. М., 1984. С. 79.

<sup>11</sup> Визир В. А., Мартынов М. А. Керамические краски. К., 1964. С. 192.



## З ІСТОРІЇ ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ



### ХУДОЖНІ ТКАНИНИ, В'ЯЗАННЯ І МЕРЕЖИВО

Мистецтво ткацтва має багатовікову історію розвитку. Археологічні матеріали свідчать про існування ткацького виробництва на східнослов'янських землях в період ранніх неолітичних культур<sup>1</sup>. Його розвиток проходив у загальному русі прогресу матеріальної і духовної культури людства, соціально-економічної еволюції людського життя. Потреби людини в тканинах, одязі, господарська необхідність зумовлювали масове поширення ткацтва. Воно безпосередньо пов'язане із землеробством, наявністю такої сировини, як льон, коноплі, із скотарством, зокрема вівчарством. Україна багата на прядильну сировину. Можна припустити, 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 набула особливого поширення в період Трипільської культури. З середини III тис. до н. е. збереглися пам'ятки ткацького виробництва: глиняні пряслиця, веретена та різноманітні за розмірами й формою глиняні важки для ткацьких верстатів. Пряли з льону, вовни і конопель ручним веретеном, на яке для посилення обертання насаджували 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 із зображеннями людини, птахів, змій, тварин. Орнаментування пряслиць — свідчення значимості ткацької справи. Збереглися цікаві відомості про добір робочих місць для виготовлення тканин у часи мідного віку. Так, у с. Жванець біля Кам'янця-Подільського археологи знайшли ділянку, де стояв ткацький верстат, огорожену камінням. Це так звана кам'яна огорожа для ткацького верстата. На основі знарядь праці для прядіння і ткання дослідники дійшли висновку: первісний верстат являв собою прямокутну вертикальну похилу раму. Її бокові ставиці закопували 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 і непарні. Парні прив'язувались жмутами до одного ряду важків, а непарні — до другого. Це полегшувало переплітання основи нитками поробку, давало змогу створювати певні узори.

Археологічні матеріали засвідчують, що в період Трипілья були відомі такі

текстильні техніки: в'язання, плетіння і ткання. В'язання й плетіння використовувалося при виготовленні сіток для рибальства, ятерів, верш, саків, неводів тощо. Відбитки тканин на денцях керамічних посудин (с. Стіна на Вінничині та ін.) стверджують, що люди володіли такими техніками, як полотняне і репсове ткання. Їм відомі були натуральні барвники й фарби із каоліну, залізистої охри тощо. На жіночих статуетках є зображення окремих частин кольорового одягу.

З розвитком вівчарства поступово збільшувалася кількість та поліпшувалася якість тканин з вовни. Так, в 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 свідчить про виготовлення у II тис. до н. е. кольорових тканин, про смугасту систему їхнього декорування.

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

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

В процесі історичного розвитку змінювались культури, відповідно удосконалювались ткацькі знаряддя, технологія виготовлення тканин. На всій території України археологами знайдені цікаві речі ткацької справи праслов'янських племен. Найпоширеніші з них — пряслиця, грузила, веретена. Серед знахідок ткацького знаряддя X—XIII ст. виділяються матеріали із с. Райки Житомирської обл.: 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 (для дощаних кросен для ткання тасьми, поясів тощо). Найголовніше, що тут збереглися деталі ткацького верстата горизонтального типу. Райковецька знахідка засвідчила існування горизонтального верстата на землях Житомирщини в XI—XIII ст.

Збереглося багато археологічних пам'яток прядильно-ткацького виробництва часів Київської Русі. Часто зустрічаються 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 в поселенні виділялась спеціальна будівля. Люди працювали колективно, дотримуючись певних світоглядних міркувань, відбиваючи у ткацьких виробках свої уявлення про життя, красу, вірування.

Покровителькою прядіння й 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 по виготовленню тканин. Чимало таємниць приховує історія «полотняного фольклору». З обробкою сировини, прядінням і тканням пов'язані численні повір'я та обряди, які дійшли до нашого часу. Звичай колективної праці над різними процесами виготовлення тканин має глибокі традиції (звідси — вечорниці, досвіткі, толоки тощо). При нічному, тьмяному освітленні у домашніх умовах виконувались підготовчі роботи до ткання: прядіння, зсукування ниток та ін. Ткацтво жило у формі домашнього виробництва. З розвитком продуктивних сил та поглибленням класового

розшарування воно зазнало змін. Почало виділятися ткацьке ремесло. Спочатку тканини виготовляли для власних потреб, згодом — на замовлення і продаж. Ремісники селилися ближче до торговельних центрів, монастирів, феодальних фільварків. З'явилися ремісники-ткачі: сільські, дідичні і міські. Виникнення ткацтва як міського ремесла мало важливе значення для піднесення рівня ткацького виробництва. Потреби феодального господарства в простих тканинах задовольнялися виробами сільських ткачів. У вигляді повинностей феодалам давали полотна, скатертини, рушники тощо. Лляні і конопляні тканини були продуктом сільського і міського, а також дідичного виробництва, а міські ремісники-ткачі виготовляли лише вовняні тканини — сукно. З X ст. є згадки про високоякісне сукно, з якого шили опанчі і свити. З лляного й конопляного прядива виготовляли полотна (старослов'янська назва — платно) і шили переважно натільний одяг. Сукна і полотна ткали простою технікою, перехресно переплітаючи дві системи ниток: поробок і основа. Важлива при цьому густота розміщення ниток. Розріджене ткання давало змогу отримати легку, прозору тканину — серпанкову.

У верхів'ях Дніпра знайдені фрагменти кривецьких вовняних тканин. Складною технікою узорного ткання чітко окреслені ряди ромбів з хрестами у центральній площині. Подібні ромбові узорні є і в тканинах, знайдених на землях в'ятичів та в Крилосі біля Галича. У письмових джерелах XIII ст. є згадки про такі техніки виготовлення тканин, як «брань», «чиновать», «бранина». Вже в процесі ткання майстри створювали різні мотиви: ромби, круги, «ялинки», розташовуючи їх у рядовому або круговому плані.

Крім узорного ткання, фарбування прядива й самої тканини, давньоруські майстри досягли високої досконалості у справі оздоблення тканин вибіркою. Цінними пам'ятками вибічаних тканин є два фрагменти, датовані XI—XII ст., знайдені в курганах Чернігівщини (племена стверян). Вони виткані з вовняних ниток простою технікою полотняного переплетення. На білому тлі чорною олійною фарбою нанесені геометричні мотиви: круги, хрести, зубці, рисочки тощо. Тут же знайдені дерев'яні форми із вирізьбленим орнаментом (вибивали 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 ромбовидна решітка з вписаними чотирма хрестами; обабіч дворядова кайма-коло з рядами кружечків. Такими штампами-печатками, у задуманому ритмі повторень вибивався на тканині геометричний орнамент. Кам'яний штамп-печатку знайдено у Райковецькому городищі на Житомирщині. У сіверянському кургані XI ст. збереглися фрагменти вибічаних тканин зі складним рослинно-геометричним орнаментом. На них розміщені круги, в центрі яких зображені дерева життя. Круги обвиті хвилястими стрічками із завитками.

Потреба в тканинах задовольнялась не тільки місцевим виробництвом у містах і селах древньої Русі. Феодальна верхівка користувалася й привізними тканинами. Їхні зразки знайдені у розкопках. Різнокольорові візерунчасті тканини завозились на Русь як дари, викупи, воєнна здобич. Виняткову роль відігравала торгівля. Закуповувались коштовні шовкові й золототкані тканини. Популярними були узорний оксамит, парча, паволока тощо. На давньоруських фресках XI ст. в Софії Київській родина князя Ярослава Мудрого зображена в одязі з привізних коштовних тканин. Збереглися фрагменти шовкових тканин у тайниках Десятинної церкви в Києві. Цінні відомості про шовкові тканини збирила М. О. Новицька на основі матеріалів, знайдених археологами в курганах, гробницях і скарбах XI—XIII ст. Зразки дорогоцінних привізних тканин цього періоду збереглися в Придніпровських, Галицько-

Волинських, Володимиро-Суздальських та Новгородських землях. Це переважно кольорова парча, оксамити, тафта, камка і т. ін.

З прийняттям християнства поширилися візантійські тканини — для церкви, одягу духовенства, ритуальних церемоній. Торгівля з країнами Півдня, Сходу і Заходу була постійним джерелом придбання дорогіших тканин з пишним, багатоколірним 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 довго залишались язичницькі зображення. На загальноноруській основі формувалась культура текстильного виробництва, локальні художні риси. Розвиток українського народного ткацтва проходив на щільній основі мистецької культури трьох сусідніх народів — російського, українського та білоруського, а також в процесі взаємовпливів та взаємозв'язків з іншими сусідніми народами. Практична необхідність у тканинах зумовила масове виготовлення різновидних тканин у домашніх умовах. На ґрунті домашнього ткацтва розвинулися окремі ремісники-спеціалісти: сукнарі, полотнярі, коцарі тощо. З піднесенням продуктивності праці, розвитком виробничих сил, із заміною натуральної ренти прядивом, нитками, тканинами на грошову зменшувалась залежність ткачів від феодалів. Дедалі вільнішим ставало ткацьке міське ремесло, почали виділятися окремі осередки.

Значними ремісницькими ткацькими центрами на Україні в XIII—XVI ст. були Київ, Львів, Луцьк, Чернігів, Кам'янець-Подільський, Кременець, Холм, Ковель та ін. Вже у XIV ст. міські ткачі настільки зміцніли економічно, досягли професійної майстерності, що стали об'єднуватися в окремі організації — цехи. Найстаріший ткацький цех заснований у Самборі (1376 р.). У XV ст. були ткацькі цехи у Львові, Комарно (XV ст.), а в першій третині XVI ст. — у Городку, Києві. Їхня діяльність регламентувалася статутами. Зокрема, статут львівських ткачів брався за основу для статутів цехів Кам'янця-Подільського, Перемишля тощо.

У статутах ткацьких цехів виняткова увага (крім організації праці, правових стосунків, повинностей «молодших супроти старших») зверталася на виробничо-фахові питання: що і як майстер повинен вміти ткати, які знаряддя праці опанувати, як і де купувати сировину, де продавати вироби і под. Визначались високі вимоги щодо технічних навичок. Своєрідним іспитом вступу до цеху були визначені практичні роботи. За статутом львівських ткачів 1535 р. майстер повинен був виткати складною технікою візерункового переплетення «у рожі» і «волічкові смуги» скатертини з білої вовни довжиною 5 ліктів, а також два рушники. Відомо, що львівські майстри на високому професійному рівні виготовляли скатертини, рушники, перемітки, сорочки, шовкові стрічки, позументні вироби, в'язали панчохи, рукавиці, шкарпетки, паси і под. Згідно із спеціалізацією майстри-текстильники об'єднувалися у різні цехи. Так, вибійники тканин належали до цеху різьбярів, бо там виготовлялись 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 тощо. 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 браком коштів чи тому, що вони не були громадянами даного міста, або ж через національно-релігійну дискримінацію.

З поглибленням суспільного поділу праці, збільшенням кількості ремісників-ткачів

та їхніх професій загострюються соціальні суперечності між купецько-лихварською верхівкою і цеховими майстрами, з одного боку, підмайстрами, учнями й іншою біднотою — з другого. Цехові протиріччя, замкненість цехів гальмували розвиток виробництва тканин, а попит на них зростав.

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

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

Мануфактури стали перехідним етапом від цехів, дрібного ремісничого виробництва до машинної капіталістичної промисловості. Таким чином, впродовж віків поруч з домашнім виробництвом тканин йшов послідовний процес їх виготовлення в цехових організаціях (починаючи з XIV ст.), в мануфактурах (з XVII—до середини XIX ст.) та фабричних підприємствах (XIX—XX ст.).

Процес активного збільшення випуску тканин фабричного виготовлення вів до зниження їх художньої якості. На загальній справі організованого характеру виготовлення тканин відбивались віяння перехідних мод, смаки власників і замовників тощо.

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

Говорячи про художню якість тканин, слід наголосити на значенні матеріалів і особливостях технік плетіння, ткацтва.

Художнє багатство, різноманітність народних тканин зумовлені численними факторами: матеріалом, функціональним призначенням, техніками виконання, системою орнаментально-композиційного вирішення, колоритом тощо. За функціональним призначенням тканини поділялися на дві основні групи: одягового та інтер'єрного призначення.

Відомо безліч варіантів використання різних засобів, які впливають на якість полотна і сукна, на їх структуру, еластичні властивості. Полотна лляні — м'які, мають легкі окристі відтінки, конопляні — тугіші, зеленкуватих відтінків. В окремих районах практикувалось змішування в певних пропорціях льону і конопель в одній кужівці для прядіння ниток. Конопляні нитки використовувались на основу, а лляні на поробок і навпаки. Часто майстрині в кінці XIX ст. для ткацтва використовували



вали нитки фабричного виготовлення: «памоті», «бурунчук», «білі», «бомбак», «заполоч», металічні нитки тощо.

Підготовка сировини, виготовлення ниток передбачали тонке розуміння матеріалу, знання всіх етапів обробки волокон, вміння уявити декоративні ефекти майбутньої тканини.

Через століття пронесли народні майстри секрети простих технік плетіння і ткання, які вічні в своїй неповторності. Снувались, старанно готувались дві системи ниток: на основу і на підткання, «поробок».

Найпоширеніша техніка простого полотняного переплетення. Відомо понад 20 видів простих полотняних тканин. Особливо виділяються тонкі різновиткані поліські лляні «серпанкові», подільські «бурунчукові», «буковинські муслінні» та інші полотна.

Складніша техніка саржевого «чиноватого», тобто ремізо-човникового переплетення. Залежно від орнаментальних мотивів чиноваті тканини поділяються на такі групи: тканини з рядами орнаментальних мотивів ромбів — «на вічка», «на кружки», «на шашки» тощо; тканини з рядами скісних ліній — «на пасочки», «на бартки», «на партиці»; тканини з рядами зустрічно скісних ліній — «на кос», «на косицю», «на сосонки» та інші.

В чиноватих тканинах орнаментальні мотиви (ромби, прямокутники, скісні лінії тощо) рельєфніше виступають над основою, впливають на утворення тугішої тканини. Декоративні ефекти в таких тканинах створюються в процесі складного переплетення ниток основи і підткання та посилюються за рахунок світло-тіньових переливів. Цікаву різновидність чиноватих тканин становлять такі, в основу або підткання яких введені кольорові вовняні або бавовняні нитки. Декоративний ефект у них збагачується ритмікою кольорових скісних стрічок або ж окремих орнаментальних мотивів на однотонному фоні.

Крім названих технік підткання поширені такі, як перебірне (перетик, ткання під одну або дві дошки, «забирання», «вибором», «на драбинку» тощо), килимове, закладне, петельчасте та інші.

Від техніки ткання значною мірою залежить характер орнаменту, композиція тканин, їх структурно-пластичні акценти. Використовуючи одні й ті ж засоби, урізноманітнюючи трактування одних і тих же мотивів, в основному ромбів, розет, народні майстри створили безліч варіантів їх художнього вирішення з відмінними рисами в кожному локальному осередку. Типовим для всіх районів України є поєднання в одному виробі ручного перебору чиноватого ткання.

Особливу увагу привертають варіанти поперечно-смугастих тканин, які виготовлялись в усіх районах України. Сила емоційно-художнього звучання цих тканин залежить від знайденої ширини кольорових смуг, обрамлення ординарними або попарними вузенькими стрічками, їх ритміки, послідовної, почергової зміни. Так, урочисто звучать відомі часто кількадеметрові рушники Чернігівщини, Житомирщини, Рівненщини, Волині, в яких позмінно чергуються гладкоткані червоні смуги, виділені на білому й червоному фоні. Різновидність цієї групи рушників створюють вужчі, так звані «завески» з Житомирщини, Київщини, в яких домінує червоний колір і лише вузькі білі стрічки в одну-дві нитки розділяють, як кажуть ткалі, «звеселяють» червоний колір в рушниках.

Серед поперечно-смугастих тканин інтер'єрного призначення виділяються верети, рядна, плахти, ліжники, джерги, покрівці, які мають виразні локальні художні особливості в усіх районах України.

Окрему групу становлять відомі народні «картаті» тканини. Своєрідність їх

художнього вирішення залежить від ширини кольорових смуг ниток, заснованих в основі, і відповідної ширини смуг, які протягались човником перпендикулярно основі.

Дуже часто в картатих та поперечно-смугастих тканинах ткачі засновують в основу при краях попарні або ж одинарні ширші кольорові смуги з метою своєрідного утворення «кайми». Такі тканини називають «заснівчаті». Це переважно верети з Івано-Франківщини, скатертини з Черкащини, рушники з Волині.

Із усіх технік узорного ткання найбільш поширеним було перебірне ручне ткання. Широкі і вузькі орнаментальні смуги в «ромби», «розети», «павучки», «драбинки» прикрашають рушники, скатертини, наволочки та інші вироби. Узор завжди гармонійно поєднується з фоном тканини. Розроблена чітка система розміщення орнаментальних смуг. Це вони роблять основні акценти на обох краях скатертин, рушників, півок, то з одного краю (наприклад, в коротких закарпатських рушниках, які завішуються над жердкою так, щоб широка орнаментальна смуга виділялась в інтер'єрі хати), то в центрі наволочок — прошвах, то ритмічно заповнюють всю площину тканин, чергуючись з гладкотканими кольоровими смугами. Особливо цікаві рушники з Житомирщини, в яких позмінно часто на всій площині рушників чергуються у відповідному ритмі орнаментальні смуги, виткані перебором, і смуги, виткані килимовою технікою, з мотивами «на козака», «на зірки», «на маківки» тощо. В скатертях з Вінницької області часто килимовою технікою виткані смуги з мотивами «дерева життя», «клинців», «ягідок». Рушники з поліських районів Рівненщини, Волині, Житомирщини, Чернігівщини мають складні узори з «клинців», «руж», «дубових листків», «на калину», «барвінкові».

Орнамент в тканинах переважно геометричний. Основні мотиви — ромби, прямокутники, зубці, розети. Крім геометричних форм поширене зображення птахів, «дерева життя», «берізки», людських постатей тощо. Сюжетне орнаментальне ткання особливо розвинуто зазнало в північних районах Чернігівської області, в Кролевецькому районі Сумської області та інших районах. Багата орнаментальна мова українських народних тканин інтер'єрного призначення, висока культура їх технічного виконання.

Скільки фантазії, своєрідної винахідливості втілено народними майстрами у виготовлення поштучних тканин для виробів одягового призначення, головних убоїв — стрічок, бавниць, наміток, хустин; поясного одягу — запасок, обгорток, фот, дерг, плахт, андараків, літників, поясів; верхнього плечового одягу — сіряків, свит, сердаків тощо.

Майстерністю тонкого ткання, складною орнаментальною мовою виділяються намітки Поділля, Волині, Буковини, Гуцульщини та інших районів. У серпанкових намітках Волині орнаментальні смуги розміщені на обох краях. У них величаво виступають виткані червоними, чорними нитками розетки, ромби, які називають «сонечка», «чорнобривці» тощо. В тонких, часто бамакових, муслінових, лляних намітках Поділля, Буковини орнаментальні мотиви розміщені на обох краях і в налобній частині. В них ніжно виділяються виткані білими більш об'ємними нитками, ніж основа, мотиви «дерева життя», геометризовані галузки та ін. Багатоколірне орнаментальне вирішення країв наміток Гуцульщини, так званих «переміточних заборів». Особливі акценти в них створюють розетки, ромби, які розміщені на центральних стрічках, обрамлених зубчиками, «півружками», «пекурівками».

Запаски, 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: в за-



пасках — горизонтальне, в обгортках — вертикальне, часто з заснівчатими каймами вниз і вздовж передньої поли.

В розмаїтті художньо-технічних засобів виготовлення запасок виділяються 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 з введенням металічних ниток тощо.

Серед одягових смугасто-тканих кольорових тканин виділяються жіночі спідниці з Волині — бунди, з Яворівщини — шорци.

Цікаві художнім задумом класичні жіночі спідниці (літники, андараки), які ткали на Рівненському і Волинському Поліссі. З незвичайною майстерністю вирішується низ спідниць, де виділяється широка орнаментальна червоно-вишнева смуга, обрамлена червоними і білими нитками, вище якої через певний інтервал іде повторення вужчих орнаментальних смуг, витканих вибіленими і невибіленими лляними нитками.

На барвистій ниві розмаїття народних тканин образно виділяються плахти. Це узористі тканини для виготовлення поясного жіночого одягу. Вони виткані дрібним клітчастим орнаментом з різнобарвними геометричними мотивами, які заповнюють окремі поля кліток. У різних місцевостях Полтавщини (Великі Сорочинці, Решетилівка), Сумщини (Охтирка, Кролевець), Чернігівщини (Дігтярі), Київщини та інших плахти мають свої особливості в орнаменті та колориті і відрізняються багатством орнаментального вирішення<sup>2</sup>.

Невід'ємною складовою частиною одягу як чоловічого, так і жіночого були пояси, крайки, попружки, байори, пасини тощо. Техніка виготовлення поясів різновидна: їх ткали, плели, вив'язували. Відповідно до призначення поясів орнамент розташовувався у вертикальному або горизонтальному плані. Виділяються одноколірні і багатоколірні пояси, виткані перебором в «павучки», «драбинки», ремізним узорним тканням у «вічка», «на косицю»; килимовим тканням «на клинці», «книші» тощо. Їх декоративне звучання посилюють «торочки», «китиці», «кутасики», «бомбончики», які в різних областях України оформлялись по-різному.

Сучасне художнє ткацтво — складне художнє явище. Воно розвивається в трьох основних напрямках: професійне, традиційне і самодіяльне. Для кожного з цих напрямів характерні свої специфічні методи і відповідні межі їх взаємодії.

У виробництві узорних тканин вирішальна роль належить майстрам, художникам, які працюють у системі народних художніх промислів.

Нині новаторські тенденції характерні для художнього ткацтва прославлених центрів України — Богуслава, Кролевця, Дігтярів, Решетилівки, Коломиї, Косова, Глинян, Хотина, Ганича 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 тісній творчій співпраці художники і виконавці зберігають і розвивають віками вироблене вміння прикрашати життя, розуміти справжню красу і гармонію. Вони образно й переконливо засвідчують високу культуру ручного ткацтва свого осередку. У 60-х роках вагомий внесок у розвиток узорного ткацтва зробили С. Нечипоренко (плахтове ткання), Г. Леончук (поліське узорне ткання), Г. Верес (перебірне ткання Київщини), Г. Василяшук, О. Горбова, Ю. Бович (перебірне ткання Косівщини), К. Антоник, В. Дерцені на Закарпатті та ін.

Творчості сучасних майстрів притаманне чуйне ставлення до місцевих традицій,



47



48



49



50



51



52



53





54



55



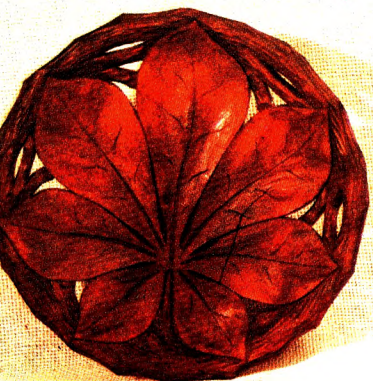
56



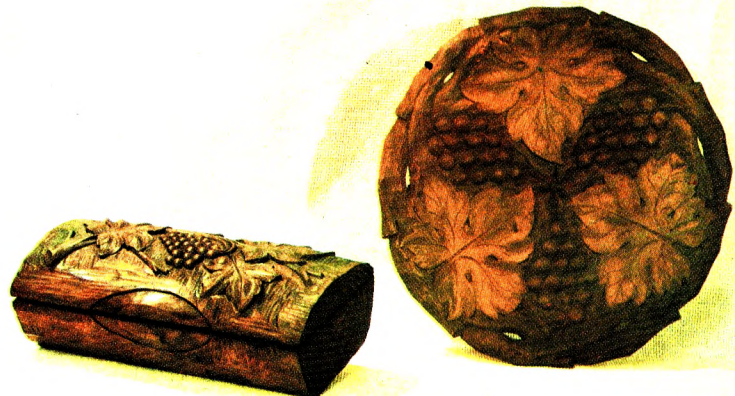
57



58



59



60

котрі в наші дні набувають все більшого розвитку. З'являються нові тканини, які поєднують давні традиції з сучасністю. Так, багатющі художні традиції одного з центрів ткацтва на Україні — Богуслава зберігають давні художні ознаки народних тканин Богуславщини інтер'єрного призначення, тканих перебірно-човниковою технікою. Орнамент богуславських тканин має геометричний характер. Найпоширеніші мотиви: прямокутники, ромби, зубці, квадрати тощо. Композиції переважно стрічкові. Колорит — червоний, чорний (червоний, оранжевий, сірий). Стрічкові композиції мають різний темп орнаментального ритму. Це залежить від ширини стрічки (наприклад, у рушниках 2—15 см), мотивів і характеру їх трактування, введення додаткових елементів, насиченості кольорів. Залежно від призначення виробів, їх розмірів орнамент набуває то ліричного, то монументального звучання. Так, по-різному окреслені провідні мотиви ромба, розміщеного у стрічкових смугах горизонтального або вертикального напрямку, величніше звучать на краях рушників і ліричніше — у декоративних доріжках. Поширений принцип декорування тканин, коли вся площа заповнена орнаментальними мотивами.

В усіх богуславських тканинах орнамент збільшений або здрібніло-масштабний, динамічний або статичний, пожвавлений грою світлотіні, складний або простий. Загалом у тканинах Богуславської фабрики художніх виробів «Перемога» виявляється емоційно-насичена, дивовижна сила декоративного мистецтва, досягнута індивідуальною творчістю художників, майстрів, які працюють в єдиному традиційно-художньому стилі. Творча група у складі І. Нечипоренка, Н. Скопець, С. Гарлицької, Н. Шинкаренка своїми творами засвідчила невичерпні можливості у створенні нових варіантів стрічкових композицій на основі традиційного геометричного орнаменту. У визначенні нових напрямів розвитку богуславських орнаментальних тканин вирішальне значення мали постійне удосконалення та розробка раціональної технології ручного ткацтва. [І. Г. Нечипоренко вмів налагодити ткацький верстат таким чином, щоб той вільно переходив від ткацтва простим полотняним переплетенням до ткацтва репсом і перебором. Урізноманітнення технік ткацтва привело до збагачення фактури тканин, їх емоційно-образної орнаментальної структури. Прикладом може бути створена І. Г. Нечипоренком скатертина «Рання весна» (1980 р.). На білому тлі полотняного переплетення позмінно чергуються орнаментальні смуги, виткані перебором. Вражає своєрідна ніжність кольорової гами.

Індивідуальний художній почерк, власний підхід до побудови орнаментальної структури тканин має головний художник Богуславської фабрики художніх виробів Н. П. Скопець. За 30 років плідної праці вона зробила вагомий внесок у справу визначення новаторських напрямів розвитку орнаментального ткацтва. Вона тонко відчуває специфіку різних за структурою ниток. Залежно від узятого за основу мотиву — ромба, розетки — художниця детально опрацьовує додаткові мотиви — сіточки, драбинки, стовпчики, тонко продумує співвідношення орнаменту з тлом, що дає змогу створювати вироби святкові, урочисто піднесені. Особливо цікаво Н. П. Скопець komponує орнамент рушників, скатертин, який виділяється вишуканістю і багатством світлотіньових розробок червоного кольору. Художниця віртуозно працює, отримуючи декоративні ефекти при використанні двох, трьох кольорів ниток.

Богуславська фабрика художніх виробів «Перемога» славиться такими майстрами, як Т. Кушнірівська, М. Голик, Л. Стульська, Л. Осипенко. На фабриці переважають майстрині з робочим стажем від 10 до 30 років. Більшість з них — місцеві жительки, які з дитинства добре опанували навички орнаментального ткацтва.

На Дігтярівській фабриці художніх виробів (Чернігівська область) виготовляють килими, скатертини, покривала, порт'єри, накидки на крісла, дивани, купони на



жіночі сукні, спідниці тощо. Різноманітні за жанром тканини інтер'єрного та одягового призначення свідчать про досконале вміння дітярівських майстрів працювати у різних техніках ткання: полотняного, саржевого, перебірного, плахтового, килимового. Ткалі успішно розвивають багаті традиції класичних плахтових тканин. Залежно від змісту провідних мотивів, розміщених в квадратних площинах, плахти називають: «рачки», «сливки», «зірочки», «гвоздики», «гречки» тощо.

Різновидність плахт визначається домінуючим кольором тла: червоним, золотистим, синім. Для створення художнього ефекту використовуються найрізноманітніші засоби: для ткання орнаментальних мотивів вводиться об'ємна нитка, яскравішими нитками обрамовуються квадрати, ускладнюються трактування мотивів. У плахті поєднуються різні техніки переплетення. Це створює основу плахтового ткання, неповторного у жодному іншому виді українських народних тканин. Творчо працюють провідний майстер Н. Бережна, заслужений майстер народної творчості України Г. Денисенко, ткалі О. Коваленко, Н. Грецька, К. Федоренко та ін. На основі художніх традицій ткання плахтової одягової тканини вони створюють нові, сучасні художні вироби.

Плахтова тканина — це зразок високої культури ткання. Вона хвилює нас своїми мотивами, виразною, соковито-барвистою мовою колориту, пластики.

Важливе значення для дальшого розвитку художнього ткацтва має творчість крелевецьких майстрів. Особливо прославився Крелевець класичними узорнотканими рушниками. 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 перебірні орнаментальні і гладкоткані смуги. Мотиви візерунків — найрізноманітніші. Це розетки, ромби, геометричне зображення «дерева життя», вазони, «півники», «качечки», «птахи» тощо. Композиції — стрічкові, колорит — червоно-білий. 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 і Сумщині. Крелевецькі художники О. Гавруш, Л. Закурська, І. Дудар, майстри М. Доценко, Н. Паталах, Я. Коноваленко, В. Срібранець, М. Жилак, Г. Макаренко та інші створюють різні види тканин інтер'єрного призначення. Нині виготовляють понад 60 артикулів виробів — різноманітні рушники, скатертини, покривала, килимки, накидки, наволочки, штори, фіранки на вікна, фартухи тощо. Посилилась тенденція до комплексного розв'язання окремих художніх завдань. Наприклад, майстри Н. Прокопенко, Г. Шабельник є авторами комплексу так званого «квартирного інтер'єра», що складається з килима, покривала, порт'єр і фіранок на вікна, накидок.

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

Особливо цікавий вид крелевецьких виробів — рушники. Залежно від призначення, розмірів рушників орнаментальні мотиви і зіставлення червоних та білих акцентів набувають то лірично-декоративного, то монументально-величного звучання. Прикладом можуть бути рушники весільні, ювілейні. 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 та інші мотиви.

На основі нагромадженого досвіду зараз тривають інтенсивні пошуки урізноманітнення художнього вирішення таких видів, як скатертини, покривала, настінні килимки, наволочки і под. Багато цікавих виробів виготовляють народні майстри в Переяславі-Хмельницькому: плахти, декоративні доріжки, скатертини, крайки, краватки (фабрика художніх виробів ім. Б. Хмельницького). Великою популярністю користуються також твори народних митців з філіалу виробничо-художнього об'єднання ім. Т. Г. Шевченка у с. Обуховичі Іванківського району Київської області.

У справі розвитку художнього ткацтва чимало зробили підприємства, підпорядковані Міністерству місцевої промисловості України.

Важлива роль у піднесенні художнього ткацтва республіки належить ткачам, які працюють у системі художньо-виробничих майстерень Художнього фонду України. Особливих успіхів домоглися майстри і художники ткацького цеху Львівського художньо-виробничого комбінату Художнього фонду України.

Успішно розвивають славні традиції художнього ткацтва колективи ткачів Луцька, Чернівців, Івано-Франківська, Ужгорода, Косова, Коломиї, Рівного та ін.

Нинішнє покоління майстрів художнього ткацтва стало новатором у справі підходу до матеріалу, відродження і вдосконалення різних видів технічного виконання, творчого використання локальних принципів трактування орнаментальних форм, побудови композицій, кольорових зіставлень. Вони постійно урізноманітнюють методи пластичного збагачення фактури тканини, надаючи чарівності, м'якості співвідношенню фактури тла тканини і тканих орнаментальних мотивів, збагачуючи композиційно-орнаментальну культуру тканих виробів. Сучасні тканини — це не тільки краса полиску ниток в прямокутній площині, а й висока культура орнаменту, колориту. Це мистецтво унікальне, неповторне, древнє і водночас вічно молоде.

Народні художні тканини, що виготовлялися і виготовляються на Україні, орнаментовані не тільки в процесі ткання, плетіння, а й такими техніками, як вибійка, ручний розпис, мережання, вишивання, аплікація тощо.

Мистецтво вибійки особливого розвитку зазнало на Полтавщині, Чернігівщині, Київщині, Поділлі, в прикарпатських районах наприкінці XVIII—у XIX ст. Для кожного із цих регіонів характерні відмінні риси. Рослинний орнамент центричного і стрічкового розташування притаманний вибійці центральних областей України. У вибійках Бойківщини переважає рослинний орнамент, а в таких відомих центрах мистецтва вибійки, як Яворів, Кам'янка-Бузька Львівської області особливо поширився стрічковий уклад дрібних геометричних мотивів. Із цих вибіжок шили передусім одяг: спідниці, штани, кабати. У вибійках зі стилізованим рослинним орнаментом розроблені дуже складні композиції, де є багато вільного, незафарбованого тла, що сприяє виділенню спокійних, м'яких ліній у рослинних мотивах.

Оригінально різновидність вибіжок зустрічаємо на хустинах. На кожній хустині часто розміщені дві різні за характером композиції: концентрична або сітчаста на центральному полі і стрічкова по каймі. Найчастіше на центральному полі в шаховому порядку вибивали дрібні квіточки, ягідки, так звані турецькі листочки тощо, на широкий каймі — великі квіти і листя, що за формою і манерою виконання нагадували мотиви центрального поля.

Рідше для орнаментування середини поля використовували центрально-променисту композицію. На променях (радіально виходили з центру) розміщували квіт-

кові мотиви. Обом видам композиції притаманна легкість, гармонійність орнаментациї центрального поля і кайми, вдало знайдені і добре врівноважені пропорції квітів. Контур квітів окреслений м'яко і декоративно, червоним кольором, листочки — зеленим, а гілочки — коричневим. М'яка тонація кольорів створює легкий ритм. Колір завжди нанесений з урахуванням орнаментальних мотивів, не порушує їх, а оживляє.

Кольорове рішення вибілок на спідниці, кабати, штани тощо ґрунтується переважно на поєднанні одноколірних орнаментальних мотивів — чорних, синіх, рідше коричневих — з білим тлом полотна.

За орнаментациєю вибілки всіх регіонів України то прості, лаконічні, одноколірні, то досить ускладнені, збагачені додатковими елементами з введенням трьох і п'ятиколірної гами. Вони відзначаються добрим узгодженням орнаментики з тлом полотна.

Художні засади мистецтва народної вибілки творчо розвивають художники-професіонали, створюючи оригінальні тканини. У повоєнний період цікаву роботу по вивченню і популяризації вибілки як важливого виду народного декоративного мистецтва здійснили працівники кабінету народної творчості Українського філіалу Академії архітектури СРСР під керівництвом професора А. Ф. Середи.

У справі відродження мистецтва вибілки велику роль відіграла кафедра художнього текстилю Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва. Тут з 1986 р. запроваджено дві спеціалізації: ткацтво і вибілку. Викладачі, студенти кафедри, випускники інституту творчо співпрацюють з художниками текстильно-галантерейного об'єднання «Юність» у Львові.

Над відродженням давніх технік зверхнісного вибивання на Україні у 80-х роках цікаво працювали художники київських художньо-виробничих майстерень Художнього фонду України. Під керівництвом В. Парохіна розроблені оригінальні композиції вибілочаних тканин, з яких художники-модельєри виготовляли ансамблі літнього жіночого вбрання. Оригінальні моделі розробили Д. Андріяшко, А. Павленко-Ярема, Д. Лунь та ін. В окремих компонентах — блузах, сукнях, спідницях та в цілісних ансамблях акцент зроблений на орнаментально-композиційне виділення вибивних смуг, окремих мотивів, кольорових плям.

Художні традиції мистецтва вибілки знаходять цікаві аспекти розвитку на промислових підприємствах. Так, на Тернопільському бавовняному комбінаті механічним способом за допомогою барабана на тканини наносять складні орнаментальні композиції (художники С. Божкорна, І. Козловський). На комбінаті виготовляють вибивні, гладкофарбовані вибілкою тканини: сатин, ситець, бязь. Вони успішно експонуються на вітчизняних і міжнародних виставках.

У трикотажному об'єднанні «Киянка» на трикотажні полотна наносять візерунки механічним способом. Оригінальні композиції орнаменту розробляє художник Л. М. Момот.

Без прядіння і тkania випускає тканини Рівненська фабрика нетканих матеріалів. Настелені тонкі шари волокон з'єднують, скріплюють у тканину в'язально-прошивним, ниткопрошивним або клеєвим способом. Творча група художників (головний художник А. Елсукова) розробляє складні, соковито-барвисті орнаменти. Вибілкою декорують дитячі одіяла, байку для дитячого одягу, полотна для дитячого спортивного одягу, взуття тощо. Виняткову увагу приділяють декоруванню рушників, скатертин, календарів і под. Постійно розширюється асортимент виробів.

З 60-х років поживалася робота художників-професіоналів над оформленням тканин такими техніками, як холодний і гарячий батік, вільний розпис та фотофільмо-

друк. Так, на Київській хустковій фабриці (художниця М. Грибанова), Київському шовковому комбінаті (Т. Мороз), Черкаському шовковому комбінаті (Т. Боголіка, Т. Суржиков), Чернівецькій фабриці текстильно-художніх виробів (Т. Проданчук), Дубнівській фабриці художньої галантереї (Н. Фокіна) виготовляють багатоколірні розписні тканини, поштучні вироби: хустини, скатертини, рушники, фіранки на вікна, декоративні панно тощо.

Нові напрями у мистецтві розпису вносять творчі розробки викладачів і студентів кафедри художнього текстилю Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва. Під керівництвом М. Токар створені цікаві орнаментальні композиції для розпису тканин інтер'єрного та одягового призначення.

Київські художники Л. Довженко, Н. Пікуш, Н. Лапчик успішно працюють у техніках холодний батік та вільний розпис. Вони — автори оригінальних декоративних панно, тканин для одягу тощо.

Розписні тканини українських художників користуються заслуженою популярністю і визнанням. Це той вид декоративно-прикладного мистецтва, в якому в повну силу звучать живописні принципи декорування тканин різноманітного призначення.

Серед художніх тканин виділяється оригінальне явище — полотна, в'язані різними ручними і машинними техніками. В'язання гачком, спицями, вилками — давній вид мистецтва. В'язані полотна для одягу, скатертини, покривала характеризуються оригінальною фактурою, структурною будовою.

В'язання рукавиць, панчіх, шкарпеток поширилося наприкінці ХІХ—на початку ХХ ст. Народні в'язальниці приділяли виняткову увагу виготовленню хустин, шаликів, светрів тощо. Для навчання молоді в окремих містах, зокрема у Львові у 20-х роках були створені школи-майстерні. Зокрема, виділяється активна творчість С. Грицай у Львові. Упродовж 30-х років вона навчала в'язанню учнів у школах Тернопільщини. У 1939 р. вийшла у світ її праця «Трикотажний підручник», а 1960 р. — підручник «В'язання». У них художниця подає технологію виготовлення в'язаних виробів, пропонує термінологію технік в'язання. В'язані моделі одягу, подані у підручниках — роботи творчі, цікаві за принципами формотворення й орнаментування. Вражає тонке, гармонійне зіставлення кольорів, відчуття ритму у побудові візерунків. Злагодженістю орнаментально-кolorистичної гами характеризуються роботи, позначені впливом художніх традицій моделювання одягу таких районів, як Заліщики, Бучач, Сокаль, Космач тощо.

Винятково плідно С. Грицай працювала у 70—80-х роках. Вона — художник і педагог, учасник майже всіх обласних, часто республіканських та міжнародних виставок.

Провідні в'язальниці Львова працюють у кооперативі «Джерело». Методичні консультації здійснювала відома в'язальниця І. Обух.

Оригінальні в'язані роботи народного майстра з Рівного З. Романової, зокрема ансамблі «Волинські зорі», «Віле озеро» та ін. Колективи в'язальниць Луцька, Ужгорода, Тернополя творчо працюють над виготовленням в'язаних виробів — високоякісних, цікаво орнаментованих.

Традиційне в'язання — джерело творчої праці художників-трикотажників. Високомистецькі трикотажні полотна, купони, поштучні вироби виготовляють на трикотажному об'єднанні «Киянка», Київському виробничому трикотажному об'єднанні ім. Р. Люксембург, Донецькій, Луганській, Одеській, Миколаївській трикотажних фабриках, Харківській, Житомирській, Чернівецькій, Львівській, Червоноградській (Львівської області) панчішних фабриках.

Наукові проблеми розвитку трикотажу на Україні розробляють Український науково-дослідний інститут по переробці штучних і синтетичних волокон у Києві, Київський технологічний інститут легкої промисловості.

Нові напрями у розвитку трикотажного мистецтва визначає творчість викладачів та студентів кафедри художнього моделювання Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва. Трикотаж — перспективний вид декоративно-прикладного мистецтва. У ньому виявлені оригінальні художні особливості тканин, виготовлених в'язанням. Художні засади народного ткацтва, в'язання, вибійки, мережання творчо розвивають художники, створюючи тканини, що відповідають новим вимогам сьогодення.

Килими — художні тканини ручного і машинного виготовлення, призначені для утеплювання, прикрашення житлових, громадських споруд, виконання обрядових, естетичних функцій. В них знайшли відображення 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. Упродовж віків формувалось і вдосконалювалось килимове мистецтво. Його коріння сягає глибокої давнини<sup>3</sup>. Археологічні матеріали стверджують, що на території сучасної України в побуті вживалися узорні 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 тощо. Так, у Лаврентівському літописі відзначено, що вбитого Олега «вынесома и положи́ма на ковре» (977 р.), на килим клали і князів Володимира (1015 р.), Василька (1097 р.), Андрія Боголюбського (1175 р.)<sup>4</sup>.

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 и сидити с братьею своею на едином ковре»<sup>5</sup>. Килимам надавали виняткового значення в проведенні святкових ритуалів. Про це свідчать 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 в кольорові контрастні смуги, розміщували орнаментальні геометричні мотиви. З XV ст. є відомості про привозні килими зі східних країн. Наприклад, у Львові 1474 р. східні килими продавалися по золотому за лікоть<sup>6</sup>. У документах XV ст. (описах панського майна, скаргах, судових актах) дуже часто зустрічаються записи про місцеве виготовлення килимів та про майстрів-килимарів. Так, у документах волинської поміщиці Марії Голштанської згадуються квіткові килими на чорному, жовтому і білому тлі, є й відомості про невідьника-ткача. Більше письмових документальних матеріалів дійшло до нас із XVII ст.<sup>7</sup> В окремих панських мастках було по декілька десятків, а то й сотні килимів (приклад — описи за 1618 р. коберців Я. Острозького в м. Дубно). Велику збірку килимів мало Львівське братство та ін. Килими виготовляли у спеціалізованих майстернях, мануфактурах. У середині XVII ст. С. Конєцьпольський заснував у м. Броди фабрику для виготовлення килимів, шовкових тканин, макатів. У Львові дорогі килими з металевими, золотими і срібними нитками виробляв М. Корфінський. Була килимарська фабрика у Лагодіві, Сохачеві тощо.

У XVII ст. килимарство поширилося на всіх землях України, швидко розвива-

лося, 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 і под.

Дослідники вважають, що українські коци — це стрижені килими з довгим одnobічним ворсом. Назви «ковер» і «коберець» вживались як до ворсових, так і безворсових тканин. Є підстави вважати, що тканинам з назвою «ковер» в XV—XVII ст. був притаманний квітчастий, рослинний орнамент, а «килимам» — 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 — з розчинів молодої вільхи; чорний — з відвару вільхової кори, в який додавали залізного купоросу; жовтий — з відвару лущиння цибулі, гречаної полови, горіха; зелений — з ягід крушини, споришу; червоний — з материнки, листя дикої яблуні, червенців — маленьких комах, що жили в корінні диких рослин тощо. Кожен фарбувальник мав власні таємниці отримання тих чи інших відтінків основних кольорів. Барви пофарбованих 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». Про характер художньої орнаментально-колористичної мови килимів XVII ст. свідчить збережений і датований ворсовий килим 1648 р., виготовлений на килимарській фабриці в Лагодіві. 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. В характері орнаменту помітні барокові впливи, однак домінують народні принципи квіткового орнаменту.

Килими з квітковим орнаментом набули особливого поширення на Сумщині, Полтавщині, Київщині, Херсонщині, Волині і Поділлі. Початок розповсюдження квіткового орнаменту в килимах України припадає на середину і другу половину XVI ст. Він перейшов і на інші види українського народного мистецтва: галтування, малярство, мініатюри тощо. 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.

XVIII ст. — період повсюдного виробництва орнаментальних килимів на Україні. Важливими центрами килимарської справи були Харків, Київ, Чернігів, Львів та ін. Виняткової уваги заслуговують численні панські килимарські майстерні і фабри-



ки, де використовували кріпаків (Чарторийських у Корці, Потоцьких на Тульчинщині, в маєтках Полуботка на Чернігівщині, у Горохові на Волині, в Янушполі на Поділлі тощо). У дрібних міських, сільських, монастирських килимових майстернях працювали ремісники, монахи. Килими потрапили й до селянського середовища, урізноманітнилися їхнє побутове призначення (завішували стіни, вкривали столи, скрині, ліжка, підлоги, сани і под.), вони стали необхідною частиною віна. У мистецтві килимарства визначилися дві тенденції: народна, що розвивала художні традиції минулого, і з цікавими відголосками пізнього барокко, рококо та класицизму. Це помітно в художньому рішенні килимів, призначених для панських палаців, тканих на замовлення козацьких старшин або на експорт. У них чільне місце належить зображенням гербів замовників, картушів, кошиків з натуралістично трактованими квітами, овочами, плодами, важких гірлянд, оплечених стрічками, різними завітками тощо. Подібні килими виробляли в майстерні с. Михайлівка на Сумщині, у дворі полковника Полуботка, де жили «послужник Куницький з жіночкою майстринею-килимарницею та дівчат коверних п'ять». Тут виготовлений знайдений у 20-х роках XX ст. датований килим з гербом Полуботка<sup>6</sup>. Ця важлива пам'ятка дає підстави аналізувати художні особливості килимів того часу: матеріал, техніка, орнамент, колорит. Килим вовняний; комбіноване ткання, гребінкова й ворсова техніка. На сірому тлі зображений рельєфно виступаючий герб, головний акцент в орнаментальному килимі. Він обрамований легкими галузками, попарними розетковими квітками. У чотирьох кутах розміщені складні квіткові галузки, спрямовані до центру. У верхній і нижній 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 орнаменталії попереднього часу. Це, зокрема, килими 1801 р. з с. Росішки на Черкащині; 1803 і 1806 рр. — з Полтавщини; 1806 р. — з Волині; 1804 р. — з Житомирщини; 1819 р. — з Чернігівщини тощо. Як датовані килими, так і ті, що за своїми ознаками належать до XVIII ст., дають змогу визначити художні якості килимового мистецтва.

Переважають килими з рослинним орнаментом, передусім на Лівобережній та Центральній Україні. Талант народних майстрів спричинився до створення надзвичайного багатства рослинних килимів з численними локальними різновидами. Невипадково у документальних матеріалах цього періоду часто зустрічаються 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 тощо. Виділяються килими, в яких великі квіти виткані із 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 і под. Збереглися такі килими з Гадяцького, Зінківського, Лубенського повітів. Округлені більш реалістично виткані квіти в килимах Пирятинського, Миргородського повітів на Полтавщині.

Форми килимових квітів настільки узагальнені, що в них майже не проглядається подібність до троянд, тюльпанів, гвоздик, маків тощо. Кожна квіточка тчеться окремо, не повторюються дослівно їхні форми. Довільне, заокруглене, м'яке обрамування

надає зображенню квітів акцентів живості, динамічності. Цікаві варіанти подачі квітів у галузках, букетах, деревцях. Інколи квіткові гілки бувають надто укрупнені, з химерними вигинами, а квіти великих форм. У таких килимах кайма часто широка, із зображенням по вертикалі в ряд квіткових деревець. А з Миргорода зберігся килим зі стилізованим зображенням дерева, обабіч якого виткані птахи, лев і ягнята. Зображення птахів між деревами, квітами часто зустрічається в 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 вигинах 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 фоні.

Типовим явищем у килимах України XVIII ст. є зображення квіткових деревець, що виростають з основи — круга, ромба або посаджені у вазони. Часто вазони конусо- або тюльпаноподібної, прямокутної форм. Такі орнаментальні зміни більш виявлені в київських, вінницьких, передусім подільських килимах. Так, 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 вигинах якої багатопелюсткові квіти. Вони композиційно підтримують монументальне звучання квітів-деревець центральної площини. Отже, у XVIII ст. була розроблена чітка система орнаменталії горизонтальних килимів, які набули особливого поширення на Поділлі.

Крім горизонтальних, ткали й вузчі килими, часто без кайми, де строго за вертикаллю розміщені один над одним три дерева життя з квітами. В основі деревець — круг, ромб або зубчастоподібна фігура, що нагадує коріння, яке вросло у землю. Є 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). Кольоровий фон підсилює живописну тональність рослинних, квіткових килимів.

У килимах України XVIII ст. поширеним був геометричний орнамент. Рахункова техніка сприяє передачі строгої симетричності, чіткої лінійної геометризції орнаментальних структур. Найчисленнішу групу утворюють килими з композиціями, де поодинокі орнаментальні мотиви (зубці, клинці, ромби і под.) розташовуються за схемою прямої або косої сітки. Композиції смугастого типу виступають у різних варіантах залежно від ширини смуг, їх обрамування, розміщення на полі килима і, головне, заповнення мотивами. Іноді один мотив, наприклад клинець, заповнює одну смугу, інший, хрестик чи ромб, — другу. Деколи в одній смугі позмінно або доцентрично розташовано кілька геометричних мотивів. Вони чергуються у смугах не з'єднаними рядами або ж тісно перетинаючись один з одним.

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

Окрему групу утворюють 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 з геометричним орнаментом є волинський килим XVIII ст. (3×1,5 м) з попе-

речно орнаментальними смугами на центральній площині і широкою каймою, заповненою рядом з'єднаних між собою зубчастих ромбів. Орнаментальні смуги центрально-го 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 ідуть позмінно по шість смуг з рядами ромбів, есовидних мотивів, зубців, тютьпаноподібних елементів. Характерно, що орнаментальні смуги розділені вузькими гладкотканими стрічками. Численні варіанти комбінацій гладкотканих і орнаментальних смуг властиві килимам з геометричним орнаментом всіх регіонів України.

Белику групу утворюють 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 в мануфактурі на Волині. Багатоколірними тонкими вовняними, шовковими нитками зображено сюжетні сцени, герби Олізарів і Четвертинських. За характером стилізації, принципами зображення гербів помітні паралелі з килимами XVII ст., тканих в поміщицьких майстернях, зокрема килимом з гербом Полуботка. Сюжети передані на високому професійному 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 і Західного Поділля, Волині. Все більше килимів стали виготовляти на Прикарпатті, Буковині, Закарпатті, півдні України. Так, у середині XIX ст. в Харкові щороку ткали до 25 тис. килимів та інших узорних тканин<sup>3</sup>. Килимові фабрики працювали у селах Маріїнське Богодухівського повіту, Микитівка Охтирського повіту, Могриця, Юнаківка, Хотинь Сумського повіту та ін.

Користувалися попитом ворсові стрижені коци (геометричні, геометризвано-рослинні і тематичні) з Київщини, Полтавщини, Харківщини. У 10-х роках XIX ст. в Харкові щорічно виробляли на внутрішній ринок і на експорт близько 26 тис. коців. Цікаво, що у західних областях України ворсових вузликів коців не ткали (лише у 60-х роках в Глинянах і Косові виготовляли ворсові тематичні килими). Але в народі коцями називали вовняну однотонну або картату тканину на зразок ліжників. Виняткової уваги заслуговують бойківські заснівчасті коци типу європейських пледів. В них в основі і поробку білі чорні смуги обрамовані вузькими стрічками.

Крім коців, народні майстри ткали 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 Золотоніського 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 в Катеринославській, Херсонській губерніях, там, де жили молдавани, болгары, греки. Виділяються 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. створено килимарські майстерні у закарпатських селах Ганичі Тячівського повіту і Аданово Іршавського повіту. У 1913 р. на виставці у Львові експонувались килими, ткані в майстернях Косова, Глинян, Чорткова, Тернополя, Збаража, Жидачева та ін.

Збільшення кількості виготовлення килимів в організованих майстернях, фабриках, переважно низькі художні смаки 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. на всій території України здійснювалися певні заходи щодо збереження традиційного килимарського мистецтва і його дальшого розвитку. Важливу роль відігравали музеї, любителі-меценати. Так, Полтавське земство сприяло збуту килимової продукції, збирало високохудожні зразки полтавських килимів, організовувало навчальні майстерні. Київське земство приділяло увагу килимарству Таращанського і Липовецького повітів. На Тернопільщині 1886 р. у с. Вікно В. Федорович організував килимарську школу і майстерню. Тут проводилися цікаві спроби відродити традиції геометрично-рослинного орнаменту, колориту. Ткацька килимарська школа організована 1894 р. у с. Глиняни на Львівщині, яку в 20-х роках реорганізували в килимарську фабрику. Художниця О. Прибильська посприяла організації і навчанню майстрів-килимарів у с. Скопці на Київщині. У 1905 р. В. Хоменко організував у с. Олшівці Васильківського повіту навчальну майстерню, де мистецтво килимарства опановували впродовж двох років. Ці та інші організаційні заходи 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 домінуючу роль відіграє багатство орнаменталізації. За змістом орнаментальних мотивів виділяються килими рослинні і геометричні. Характерно, що поширені майже на всій території України, крім західних районів, кожна із цих груп килимів переважала за кількістю виготовлення в окремих осередках, була більш типовим художнім явищем. Так, народні майстри Слобожанщини й Правобережжя ткали рослинні геометричні килими. Але перевагу надавали рослинному орнаменту. Впродовж віків викристалізувалася 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 й Закарпаття. Кожен із килимарських осередків має локальні, специфічні риси, які сформувались у давні часи, 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 тощо. На ньому ніжними переливами виділялися квіти, квіткові гілочки, деревця, листя, качечки, пуп'янки і т. ін., виткані у різнокольоровій гамі тонального і контрастного поєднання. Барвисті відтінки кольорових ниток гармонійно узгоджені, створюють враження мерехтливості. Широка кайма, обрамовуючи буйне цвітіння центральних площин, вносить чіткість, певну організаційність. У рослинній орнаменталії переважають хвиляста гірлянда з квітами, ряди нез'єднаних квітів, рідше геометризованих 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 із Золотоніського, Кременчуцького повітів характеризуються стилізовано-геометричним зображенням квітів, рослин. На Чернігівщині відчутне прагнення народних майстрів правдивіше, реалістичніше передати рослинні мотиви. У килимах правобережної Київщини переважає манера здрібнішого зображення квіткових гілочок, загострення контурів квітів, листочків, пуп'янків. Однак вони часто збираються у великі квіткові гілочки-деревця, децю густіше розгалужені і витягнені по горизонталі. На центральному полі килима часто розміщено тільки дві таких квіткових гілочки. Кайма в 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», «калина» 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 їхніх геометризованих формах передані і зображення дерева життя, і антропоморфні мотиви. У Північно-Східній Волині відбувалися цікаві процеси стилізації мотивів, перехід до виготовлення килимів з геометричним орнаментом. У цьому головну роль відігравали відомі волинські восьмикутні розетки-зірки, в яких кожна пелюсточка виткана іншим кольором і має зубчасте обрамування, а також мотиви — ромби, «на козака», «на круги» і под. Виділяються 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 розкриває цікаві питання геометризції 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 як з рослинним, так і з геометричним орнаментом. Переважали рослинні килими. Геніальність килимарниць Поділля виявилась у незвичайному хисті компоувати різновидні мотиви у чіткі орнаментальні композиції. Характерно, що саме на Поділлі в килимах багатогранно зображені композиції смугастого типу. Є різні варіанти внутрішньої орнаментальної будови смуг та їхнього розташування на полі. Становлять інтереси килими, в яких соковиті, барвисті червоні, жовті, коричневі та інші гладкоткані п'ятирядові смуги послідовно чергуються з орнаментальними, де виткані ряди ромбів, хрестів, розеток, клинців тощо. 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 — це килими, в яких чергуються смуги з витканими в 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 гілочки квіткового характеру або одностовбурні деревця. Квіти розміщені як на верхівках гілочок, дерев, так і при вазонах між гілочками. Часто між вазонами в асиметричному плані розкидані колоски, квіти, дати тощо. 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 гілочки трансформовані у деревця, що виростають із землі, цвітуть на землі і зростають у піднебесся. На чорному полі контрастніше виділяється трьохдільна 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 гілочок з фантастичними квітами, пшеничними колосками. У кожному вазоні інші квіти: в одних тюльпаноподібні, у других — із заокругленими пелюстками, у третіх — з ланцетоподібними. Є розбіжності у зображенні колосків. Вони світло-жовті і розташовані так, щоб підпорядковуватись до основного передачі цвітіння квітів різними відтінками червоного, синього, білого, фіолетового та інших кольорів. На каймі — ряд великих, густо розташованих червоних п'ятипелюсткових квітів з зеленими листочками. Кайма — сильний акорд барвистої, соковитої гами килима — надає йому загального вигляду килима-квітки.

У районах Західного Поділля образно виділяються рослинні килими (Збаражчина). У них квітучі дерева, вазони з квітами, стрункі гілочки у горщиках, розміщені по три в ряд по горизонталі і вертикалі. Поле — суцільне, однотонне (червоний, малиновий, вишневий кольори). Кайма переважно відділена від центру вузькою стрічкою і на ній є пряма, хвиляста або ламана квіткова гілочка. Типове розташування рослинних мотивів за вертикальною схемою. У таких килимах композиція зорієнтована за поздовжньою віссю. В ряд по вертикалі одне над одним виткані квіткові деревця у глечиках. Обабіч їх симетрично розміщені видовжені хвилясті гілочки з густими листочками, квіточками. Зустрічаються різні варіанти розташування квіткових гілочок рядами по вертикалі. Різновидність квіткових килимів створюють різні варіанти доцентричних композицій. У них квіткові гілочки, часто стилізовані грона винограду, розміщені рядами і своїми верхівками спрямовані з верхньої і нижньої сторони килима до центру. Наприкінці XIX—на початку XX ст. поширилися килими з одним або двома квітковими віночками на центральній площині. Характерними для Збаражчини є килими з великими різнокольоровими трояндами. Тло килимів з доцентричним квітково-рослинним орнаментом буває синього, вишневого, чорного кольорів. Їхнє функціональне призначення — застелення столів, диванів тощо.

Високим професійним рівнем відзначаються килими, в яких гармонійно поєднані рослинні і геометричні мотиви, різні варіанти шахового і рядового розташування.



таких мотивів, як «яблука», «дубові листочки», «віконця» і т. ін. Народні майстри Поділля розробили високохудожні композиції килимів з геометричним, геометризавано-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 з вазонами, деревами, заокругленими плодами, подібними до яблук, ромбами з гачками і т. ін. 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, прослідкувати еволюцію орнаментальних схем, з'ясувати питання взаємозв'язків і взаємовпливів з килимовим мистецтвом сусідніх районів, зокрема Буковини, Молдавії.

Чіткістю орнаментально-композиційної побудови характеризуються килими Буковини. Вони відмінні від килимів інших районів. Тут поширене було виготовлення невеликих за розмірами настінних килимів, оббиванців, так званих скорців. У них переважно суцільне чорне поле, на якому виткані багатоколірні зелені, рожеві, білі вазони, гілця, дерева життя. Їм підпорядковані менші геометричні мотиви, качечки і т. ін. Композиційна будова буковинських килимових виробів з 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 тощо у сонячній, барвистій гамі розташовані у чітких композиційних схемах. Цікаві килими із смугастим типом композиції. Окрему групу утворюють настінні килими-коверці, поле яких поділене вузькими стрічками на прямокутні або квадратні ділянки, котрі різняться і полем і мотивами. Коверці видовженої форми ткали в Кельменецькому районі. В них ритмічно чергуються великі (на всю ширину килима) мотиви і дрібні, розміщені рядами. Найулюбленіші мотиви орнаменту: зубчасті ромби і восьмикутні розетки. Їх площини й обрамлення густо заповнені зубчастими багатоколірними стрічками.

Високим художньо-технічним рівнем виконання виділяються буковинські килими, в яких 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 площа ділиться на непарну кількість смуг (три—п'ять і більше). Середня частина килима — найширша смуга — різниться від бічних, обрамлюючих крупнішим орнаментом і кольором. В її центрі витканий один мотив (ромб чи розетка) або два, поєднані між собою. З двох боків основного мотиву розміщуються у зустрічному або протилежному плані менші і часто зубці його завершують. Така смуга — основний акцент, обабіч якого по горизонталі будуються вузьчі орнаментальні смуги, йому підпорядковані, розділені гладкотканими стрічками. Кольорова гама барвиста, соковита, сонячна. Така система побудови орнаменту і кольорового вирішення характерна для геометричних килимів з Івано-Франківської області, окремих районів Карпат і Закарпаття. Килими з багатоколірними смугами такого типу відомі під назвами «гуцул», «кучері», «граничний», «скрипка» і т. ін. Подібні килими з домінуючими мотивами («кучерами», ромбами, зубцями, клинцями) побутували наприкінці XIX—на початку XX ст. на території Львівської, Тернопільської, •Закарпатської областей. Оригінальне локальне явище — геометричний орнамент у ки-

лимах, 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 і переливаються відтінками теплих тонів золотисто-кремових, оранжевих, ясно-брунатних. Їм підпорядковані жовті, зелені, білі нитки. Все продумано так, щоб від світлого центру, як від сонця, райдужно 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, Арданові, Велике Поле Іршавського району<sup>10</sup>. У геометричних килимах ромбовидні фігури, трикутники, гачки тощо 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-зелений кольори.

Окрему групу утворюють поширені в 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<sup>11</sup>.

Різними варіантами орнаментування характеризуються ліжники Гуцульщини, джерги Закарпаття, покрівці Бойківщини. Вони в кольоровому рішенні зазнали послідовної еволюції від чорно-білих, сіруватих, коричневих відтінків до поліхромії з яскравими червоними, зеленими, рожевими акцентами. Бойківські покрівці виділяються чорно-білими поперечними смугами, а гуцульські — яскравими червоними, білими, зеленими ромбами, зубцями.

Присідки, невеличкі ліжникові килимки, якими накривали коней під сідла тарниці, гуцули ткали в поперечні чорно-білі смуги, подібно до бойківських покрівців. Різниця полягає в тому, що гуцульські ліжники мають довгий двосторонній ворс, а бойківські — безворсові, густо ткані з грубо напрядених 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 їх розміщувати по всьому полі килима. У перших переважають геометричні засади творення художньої образності, у других — живописно-мальовничі. Це важливі фактори килимарського мистецтва.

Народні майстри розробили численні варіанти виготовлення килимів — високохудожніх творів, в яких відбилася висока культура технічного, орнаментально-композиційного, колористичного вирішення. Килими України XIX—початку XX ст. — яскрава сторінка народної культури.

Багатющі художні традиції килимового мистецтва попередніх століть — це життєдайне джерело його дальшого розвитку. Виготовлення килимів все більше зосереджувалось 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 виробництво килимів поступово відновилося у традиційних центрах на Полтавщині, Київщині, Поділлі. Спочатку були створені 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 артіль і майстерні розпочали роботу в Решетилівці, Нових Санжарах, Великих Будинцях, 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 було 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 мистецька якість, добротність технічного виконання, якість сировини спричинилися до популярності тодішніх килимів не тільки в нашій країні, а й поза її межами. Значну кількість килимових виробів експортували до Америки, Німеччини, Чехословаччини та ін. 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 килимарство як вид народного мистецтва посіло одне з чільних місць. У 1936 р. відбулися виставки українських килимів у Києві, Москві, Ленінграді. Найбільшим успіхом користувалися килими з цікавими, неповторними композиціями П. Власенко з Києва; Т. Кисіль, О. Балун з Дігтярів, М. Щур, П. Іванець із с. Скопці, Т. Кононенко з с. Диканьки та ін.<sup>12</sup> Найхарактерніша ознака квіткових килимів 30-х років — композиційна будова (центральне поле — сіре, жовтаве, чорне, коричневе і широка кайма іншого кольору). Окрему групу утворюють килими, в яких кайма і центральне поле мають спільне тло, а розділяються вузькою стрічкою або вільним, не орнаментованим тлом. Центральне поле заповнене прямими горизонтальними і 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 відновилось виготовлення килимів у ряді артілей західних областей України, зокрема, в Косові (Івано-Франківська область), Глинянах (Львівська область), Ганичі (Закарпатська область), Атаки (Чернівецька область). Крім цього, організовано ряд нових килимарських осередків у Чернівцях, Садгорі, Кіцмані Чернівецької області, в с. Іршава на Закарпатті, а також в Кутах, Коломиї, Заболотові, Яблунові Івано-Франківської області. Збільшенню кількості килимових виробів сприяло як розширення мережі підприємств, так і проведення їхнього технічного переобладнання, зокрема заміни ручної трудомісткої праці механізованою.

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

Поступово зміцнювалася матеріально-технічна база підприємств, удосконалювалася їхня структура. Килимарські артіль були реорганізовані у фабрики і великі художньо-промислові об'єднання. Основні з них — це Решетилівська фабрика художніх виробів ім. К. Цеткін (Полтавська область), Дігтярівська фабрика художніх виробів ім. 8 Березня (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 «Перемога» (Львівська область), Хотинська фабрика художніх виробів

ім. Н. К. Крупської (Чернівецька область) та ін. Основне виробництво килимів зосереджене у давніх центрах народного килимового мистецтва всіх областей республіки.

Провідний центр художнього килимарства України — Решетилівська фабрика художніх виробів ім. К. Цеткін. Тут виготовляють орнаментальні квіткові і сюжетно-тематичні килими, шпалери, що здобули всенародне визнання і славу. У розробку новаторських напрямів розвитку художніх традицій полтавських килимів вагомий внесок зробили заслужені майстри народної творчості України Н. Бабенко, художники Г. Миндричан, О. Машкевич, П. Коротич, майстри О. Василенко, Л. Циганська, К. Люта, Г. Бондарець, М. Михайло та ін. Провідні ткачі фабрики виконують шпалери за ескізами художників Києва, Москви, Ленінграда тощо.

На Опішнянській фабриці художніх виробів над традиційними композиціями цікаво працював художник Г. Гринь.

Виділяються квіткові килими ще одного важливого осередку — Дігтярівської фабрики художніх виробів ім. 8 Березня. Порівняно з решетилівськими у дігтярівських килимах квіткові мотиви зображені узагальненіше, контрастніше виділяються на чорному, темно-синьому, бордовому або вишневому полі. Розроблено багато варіантів композицій з різним розташуванням квіткових галузок на центральному полі і каймі (в ряд, довільно або в шаховому плані). Квіткові килими Решетилівського і Дігтярівського осередків — важливе явище українського народного декоративного мистецтва.

Геометрична орнаментация характерна для килимів, що виготовляють у Львівській, Івано-Франківській областях. При численних композиційних різновидах виділяються дві найтипівіші схеми геометричних мотивів: у ритмічно змінних смугах, розділених гладкотканими вузькими стрічками, і на суцільному тлі — у рядовому або сітчастому плані. Особливо поширилися килими «гуцул», «сонце», які ткали у 50—60-х роках в Косові і Глинянах<sup>13</sup>. Для перших характерна основна риса — поділ поля на три—п'ять—сім поперечних смуг, геометричні мотиви, колір яких повторюється у задуманому ритмі.

В 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 високохудожні зразки килимів з поперечно-смугастим розташуванням ромбів, розеток розробив художник В. Карась<sup>14</sup>.

Вагомий внесок у розвиток нових геометричних візерунків гуцульських килимів у насиченому жовтаво-гарячому звучанні і з різними варіантами контрасту (чорно-білі акценти) зробили С. Повщук, І. Бович, М. Ганущак, І. Гушко, М. Балагурак, М. Дзюбей та ін.

Творча група виробничо-художнього об'єднання «Гуцульщина» під керівництвом художниці О. Василович (М. Дзюбей, Г. Гулей, М. Боечко, Л. Ферман-Березовська, М. Балагурак) нагороджена орденом за нові творчі розробки орнаментальних композицій.

Унікальні килими за кольором і орнаментациєю виготовляють провідні майстри Косівського художньо-виробничого комбінату Худфонду України Й. Джуранюк, О. Червінко, Е. Майданюк, Х. Гавриш, П. Павлюк, П. Бондаренко. Найбільшою популярністю користуються килими «Чорнобривці». В них домінуючі мотиви (ромби, трикутники) розміщені позмінно у ширших і вузьких 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 свої пошуки на компо-нуванні мотивів на спільному полі килима і тридільному розміщенні основних орнамен-тальних площин з різним тлом. На цьому підприємстві нитки фарбують у задумані за композицією, вдало підібрані теплі коричневі, охристо-золотаві, зелені, теракотові, сірі та білі тони. Вони гармонійно узгоджені, образно виділяють основні і допов-нюючі орнаментальні мотиви.

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

Характерно, що у 70—80-х роках килимарство у домашніх умовах (для власних потреб і на замовлення) бурхливо розвивалося на території Українських Карпат. Особ-ливо популярним і перспективним стало виробництво ліжників. Найпоширеніші візе-рунки: «вічкати», «криві», «дубового листя», «підківкові», «шахові», «книгинькові» та ін. Ці народні назви залежать від домінуючих мотивів — вічок, зубців, «кривуль» тощо. Тчуть ліжники чорно-білі і яскраві, багатоколірні. В останнє десятиріччя визначилася тенденція збереження великого вільного поля, на якому рідко, в рядовому і шаховому плані розташовані мотиви, обрамовані каймою. Зразково показова твор-чість відомого художника М. Біласа у виробленні нових напрямів розвитку ліжника-рства. Він перший зумів наділити м'які, пухнасті вироби живописно-образними художніми акцентами. Його композиції «Ватра», «Царинка» стали зразком для пошу-ків народним ткалям, що працюють і вдома, і в системі підприємства народних художніх промислів.

Оригінальні композиції ліжників монументального характеру розробили художни-ки Л. Жоголь (м. Київ), О. Сатурська, Н. Дзюбей, І. Чумак (м. Львів), майстри Г. Вінтоняк (м. Коломия), Г. Візичканич (с. Ганичі Тячівського району).

Ліжникарство Карпатського регіону має свої локальні відмінності. Виняткової уваги заслуговують гуцульські ліжники. Їх тчуть на Косівському художньо-ви-робничому комбінаті (провідні творчі майстри П. Шкрібляк-Хім'як, А. Копанюк), у радгоспі «Брустурівський» (Г. Типофійчук, Г. Ваборак), на Путилівській міжкол-госпній фабриці по переробці вовни (П. Том'як, Г. Захарюк, Г. Довбуш, Л. Скидак, Г. Тимош) та ін. Тчуть ліжники 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 (М. Сіреджук, К. Никорак, Я. Слюсарчук), Лазенщина (М. Вінтоняк, М. Теміцька) та ін.

Візерунчасті джерги виготовляють на Закарпатському художньо-виробничому ком-бінаті Худфонду України, надомниці працюють у селах Кваси, Богданівка, Ясіня Рахівського району. Зазнало поширення ткання ліжників у селах Ганичі, Діброва, Нересниця, Новоселиця, Дубове Тячівського району; Буковець, Річка, Лісковець, Вуч-кове Міжгірського району; Горінчове, Нижній Бистрий Хустського району; Великий Раковець Іршавського району та ін. На Закарпатті переважно тчуть багатоколірні, поперечно-смугасті і візерунчасті ліжники. Часто стилізовані квіткові галузки розта-шовані рядами, обрамовані вузькими і ширшими стрічками. Такі мотиви, як зубці-«кри-вулі», клинці-«скосики», розетки у закарпатських ліжниках образно виділяються фіо-

летовими, вишневими, рожевими, охристими, червоними нитками на білому або світло-сірому тлі.

Поперечно-смугасті ліжники — покрівці, наліжники, джерги виготовляють переду-сім у Турківському, Сколівському районах Львівської області, Рожнятівському і Долинському районах Івано-Франківської області. Народні ткалі шукають різні темпи повторень чорно-білих, сірих смуг, їхнього обрамування, розділення рожевими, черво-ними пасочками. На основі вивчення орнаменту гуцульських ліжників ткалі в селах Либохора, Тухля, Орява (Сколівського району), Перегінське, Лецівка, Ясень (Рожня-тівського району) розпочали виготовляти і візерунчасті ліжники. Ідуть пошуки роз-роблення нових композицій на ґрунті художніх традицій поперечно-смугастих ліжни-ків Бойківщини.

Ліжникарство Карпатського регіону — перспективний вид мистецтва, який отри-мав визнання в нашій країні і за кордоном.

Слід звернути увагу також на складний, поліфункціональний вид ткацького мистецтва — виготовлення шпалер, 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 і в мануфактурах Лівобережної України. У них знайшли відбиток художні риси традиційного народного килимарства: кольо-рова гама, квітково-рослинні мотиви, сюжетна тематика тощо.

Джерела вітчизняного гобеленового мистецтва сягають 20-х років і пов'язані з іменем художника С. Колоса. Під його керівництвом на текстильному відділі Київського художнього інституту розроблені зразки експериментальних гобеленів. Ці-каві композиції підготували також художники М. Деревус, В. Касіян, М. Бойчук, А. Петрицький, І. Падалка, Д. Шавикін, М. Рокицький та ін. Кращі народні кили-марниці виготовляли гобелени за ескізами художників П. Власенко, Н. Вовк, Я. Дем-ченко, М. Щур. Творча взаємодія художників-професіоналів і досвідчених народних килимарниць позначилася на характері сюжетних тематичних зображень, їхній структурно-пластичній виразності, взаємодії із традиційним килимовим мистецтвом, лубком, станковим живописом. Однак у гобеленовому мистецтві 30-х років все більше зауважується тенденція до механічного застосування художніх засобів станкового живопису, зокрема гобелени створювали за мотивами плакатів, станкових полотен. Ці процеси негативно позначались на гобеленах 40—50-х років.

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

У 70—80-х роках сталося своєрідне відкриття — гобелен малих форм<sup>15</sup>.

У мистецтві монументально-декоративного гобелена плідно працюють художники І. і М. Литовченки, С. Кириченко, Н. Клейн, Л. Жоголь, С. Джус, З. Медвецька, Є. Фращенко, Й. Джуранюк та ін. Ще в 1960 р. Іван і Марія Литовченки виготовили оригінальний гобелен «Т. Г. Шевченко»<sup>16</sup>. Ця перша робота стала якби початком творчого злету молодих художників. Над новими композиціями цікаво працювали випускники Львівського інституту прикладного та декоративного мисте-цтва Л. Пушкаш, Н. Павук та ін., чернівецькі художники О. Сідак, З. Давиден-



ко, В. Нікуліна, херсонські художники О. Прокопенко, Б. Шнейдер, М. Шнейдер-Сенюк та ін.

Неповторною творчою індивідуальністю позначені декоративні гобелени 70-х років художників І. і М. Литовченків, Н. Павук, О. Крип'якевич, В. Федько, О. Прокопенко, Г. Герц та ін. У декоративних гобеленах широко використовується фольклорна тематика.

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

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

<sup>1</sup> Археология Украинской ССР: В 3 т. К., 1985. Т. 1. С. 140.

<sup>2</sup> Гаргула І. В. Народні тканини: Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Львів, 1969. С. 65.

<sup>3</sup> Запаско Я. Українське народне килимарство. К., 1973. С. 5.

<sup>4</sup> Летопись по Лаврентьевскому списку. СПб., 1872. С. 73, 127, 128, 251, 350.

<sup>5</sup> Там же. С. 264.

<sup>6</sup> Щербаківський Д. Український килим. К., 1927. С. 5.

<sup>7</sup> Таранущенко С. А. Килими // Історія українського мистецтва: У 6 т. К., 1968. Т. 3. С. 365.

<sup>8</sup> Там же. С. 356—357.

<sup>9</sup> Запаско Я. П. Килимарство // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Львів, 1969. С. 66.

<sup>10</sup> Жук А. К. Український радянський килим. К., 1973. С. 128.

<sup>11</sup> Никорак О. І. Сучасні художні тканини українців Карпат. К., 1988. С. 191—195.

<sup>12</sup> Жук А. К. Український радянський килим. С. 30—31.

<sup>13</sup> Сидорович С. Й. Художня тканина західних областей УРСР. К., 1979. С. 143.

<sup>14</sup> Никорак О. І. Килими // Народні художні промисли УРСР: Довідник. К., 1986. С. 38.

<sup>15</sup> Кусько Г. Д. Становление и развитие украинского советского гобелена. М., 1987. С. 16.

<sup>16</sup> Жук А. К. Український радянський килим. С. 150.

## РОЗДІЛ ДРУГИЙ

### ГАПТУВАННЯ І ВИШИВКА

Вишивка — один із давніх, найбільш масових і розвинених видів народного декоративного мистецтва. Проблема походження, еволюції вишивки на території сучасних українських земель складна й багатогранна. Вишивальні матеріали не тривкі, не можуть зберігатися тривалий час. Невідомо, хто й коли був першовідкривачем художньої творчості з допомогою голки і нитки.

Людина палеоліту вперше зрозуміла можливість творчості шляхом відтворення художньої картини дійсності. Через льодовики і тисячоліття дійшли до нас шедеври епохи палеоліту, які досі не втратили естетичної сили і 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 на Україні, зокрема Мізіна на Чернігівщині та його аналогів, розкривають складну абстрактно-знакову систему відбиття 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 строгі мотиви, які ми сприймаємо як абстрактно-геометричні, декоративні, у свій час виступали сюжетними зображеннями людей, землі, води, птахів тощо. Вони мали символіко-магічне значення, але сучасники не тільки виконували їх, а й розуміли, читали. Протягом тисячоліть вироблялись елементарні навички абстрагування, удосконалювались сюжетно-знакові композиції.

У ранніх землеробських культурах ромбічним візерунком — символом родючості вкривали глиняні жіночі фігури богинь, посудини-жертovníки. Звичайний ромб із крапкою посередині — ідеограма засіяного поля; ромб з паростками або завитками на зовнішніх кутах — символ родючості. Зокрема, трипільські художники вміло поєднували реальне і міфологічне. Зберігалися архаїчні пласти, виникли нові, відбиваючи 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 підкреслювали, що саме орнамент української вишивки найповніше проніс крізь віки тотожність з орнаментом попередніх епох, передусім з античним геометричним.

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. Серед них чотири фігурки, що зображують чоловіків, мабуть, у ритуальному танці — із зосередженими обличчями, руками, спертими на зігнуті ноги. Вони одягнені у сорочки, які мають на грудях широку вишивку — від коміра до пояса, подібні до нижнього одягу східних слов'ян. Умовний візерунок вишивки — скісна сітка — виконаний різцем. Подібне прикрашання одягу вишивкою характерне для всього населення Подніпров'я протягом багатьох наступних поколінь. Сорочка з вишитого до пояса манішкою є на бронзовій статуетці з околиць Хорола на Полтавщині (VI—VII ст. н. е.). Вишиті сорочки такого типу існували в період Київської Русі, про що свідчать фігурки чоловіків із так званого Тверського скарбу. Про особливості вишивки на території сучасних південноукраїнських земель свідчать численні «кам'яні баби»: чітко позначені вишивки на уставках, подолах, манжетах<sup>1</sup>. 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 та 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 і срібними нитками зазнала розквіту і поширилася в побуті феодальної знаті. Її оцінювали як надзвичайну коштовність. Прикрашали не тільки святковий, ритуальний, княжий, а й цивільний одяг, тканини для храмів. Так, у літописах (1146 р.) є згадка про тканини «индитьб» і «платы служебные и все шито золотом»<sup>2</sup> (йдеться про Путивль). У 1288 р. літописець писав про дорогочінні прикраси для храмів у Володимирі — «завьсы золотом шиты», а в Любowlі «платцы оксамытны шиты золотом и жемчугом»<sup>3</sup>.

Збереглися важливі історичні відомості про місце виготовлення давніх вишивок, людей, котрі нею займалися. Так, в XI ст. сестра Володимира Мономаха Ганна Всеволодівна прийняла постриг у київському Андріївському монастирі й організувала школу, де молоді дівчата вчилися вишивати золотом і сріблом. Київ був центром вишівального 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 і в родинах великих князів.

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

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

Збережені фрагменти вишивок вперше класифікувала М. О. Новицька (19 — з Києва, 23 — з Київської області, зокрема, з Шаргорода — вісім, с. Набутово — шість, Білгорода — п'ять, с. Ромашки, Княжої гори, Чернігова і Чернігівської області, с. Райки Житомирської області, Старого Галича і Звенигорода Львівської області — по дві, з Херсонеса — одну). М. О. Новицька виділила три типи орнаментально-композиційних стрічкових схем.

Пам'ятки вишивок X—XIII ст. засвідчують високий рівень орнаментальних композицій вишивок з антропоморфними, зооморфними і рослинними геометризОВАНИМИ мотивами.

Уже в цей період два напрями вишивання — орнаментальний і сюжетний — перебували в органічній єдності, надаючи тканинам сюжетно-художньої виразності. Важливими знахідками 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 святих), двох ангелів — вишиті золотом, срібною сухозліткою та світлим шовком «в прокол», «в прикріп» і «в настил». Між фігурками на епітрахилі — рослинний орнамент: галузки, завитки, листочки і под. Про поєднання сюжетних й орнаментальних зображень як типові явище вишівального мистецтва свідчать пам'ятки і пізнішого часу. Так, 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 і шахове розміщення квіткових червоних і чорних галузок передано в одязі Христа в іконах «Богородиця-Одигітрія» з Красова (XV ст.) та «Поклоніння волхвів» з 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 і шаховому повторенні на всій площині сорочки. Про побутування смугасто-рядової системи мотивів на тканинах свідчить 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 імітують вишивку ромби із чотирьох кружалець і променистих розеток. У цій же іконі представлено і стрічкове розміщення орнаменту в одязі — на комірці, уставці, рукавах.

Розвиток сюжетного вишівального мистецтва засвідчують твори XI—XVI ст. Серед них особливо цінні так званий золочівський фелон (XIII — початку XIV ст.), плащаниця із с. Жиравка Львівської області (XV ст.). У золочівському фелоні вишивка передає не тільки 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 і срібні кольори зіставлені з жовтавими, блакитними, смарагдово-зеленими, синьо-чорними. Техніка виконання: «в прикріп», ялиночка, настил та ін. Плащаниця із с. Жиравка вишита крученими і некрученими шовковими нитками і пряденим золотом. Дрібні шовкові стібки, розмі-

щені 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 в Кам'янець-Подільському історичному музеї-заповіднику. Ця пам'ятка засвідчує орнаментальне багатство геометризаних і геометризано-рослинних мотивів у сюжетних вишивках. У цьому плані цікаві буковинські гапти. Датовані сюжетні вишивки XVII ст., що зберігаються у Національному музеї (м. Львів), дають змогу прослідкувати поступові зміни орнаментально-композиційної будови, технічних засобів виконання, побачити, як на зміну геометричним, геометризаним формам орнаменту дедалі активніше приходить рослинний орнамент. Особливо цікаві бордюри, де у вигинах хвилястих ліній зображені шестипелюсткові розетки, квіти, тюльпановидні мотиви, пуп'янки, січені листочки (кайма в плащаниці 1655 р., фелон з с. Низканичі на Волині та ін.).

Поступово збагачуються техніки виконання вишивок золотом, сріблом та шовком. У XVII ст. з'являється панцерний шов, різні методи закріплення металевих ниток, які утворюють ромби, зигзаги, кривулі тощо. На основі пам'яток вишивок, датованих 1640, 1642, 1643, 1653, 1672, 1673, 1674, 1687, 1690 рр., М. О. Новицька вперше зробила детальну класифікацію 19 видів орнаментальних закріплень золотих і срібних ниток. Подібні техніки поширені в пам'ятках із західних областей України.

Не ізольовано, а в єдиному руслі творчого процесу розвивалася вишивка у таких центрах гаптування, як Київ, Чернігів, Львів, Луцьк, Корець, Чернівці, Броди, Дубно, Острог та ін. Дороге шитво золотом, сріблом, шовком поширилося в побуті панівних верств населення. Вишивкою прикрашали одяг, скатертини, рушники, наволочки, кінську збрую (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 гафтарство — честное ремесло на свете,  
И им 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 сагайдачка оздобы придавають.  
И иные честные діла виробляють<sup>4</sup>.

Міські гаптарі об'єднувались у цехи. У XVII ст. славилися технічністю виконання, гармонійністю кольорових зіставлень вироби львівського гаптарського цеху. А цех золотарів утворився у Львові 1530 р.

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 та 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 ручно-тканого, мануфактурного виготовлення і фактури вишитих орнаментальних візерунків. З середини XVII ст. для вишивок використовували і привізні бавовняні, вовняні, шовкові, металеві нитки тощо. Покращення торговельних відносин сприяло тому, що фабричні червоні, чорні і сині нитки масово поширилися в українській народній

вишивці. Їх імпортували з країн Близького Сходу. Через Україну пролягали торговельні шляхи, якими ввозили нитки фабричного виготовлення: бавовняні, вовняні, шовкові, металеві. Як і в інших східнослов'янських народів, бавовняні нитки на Україні називали заполоччю, а вовняні — лучком, гарусом.

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

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

Важливими пам'ятками гаптувального мистецтва України XVII ст. є денця головних жіночих уборів — кибалок. Вони вишиті золотими або срібними нитками на кольоровому оксаміті, частіше вишневого, зеленого кольорів. Характерно, що густою вишивкою заповнена вся площа денця. Кругла або овалоподібна форма кибалок зумовлювала варіантність концентричних орнаментальних композицій. Центральний мотив визначав характер орнаментального рішення вишивок. В усіх типах композицій орнаментальних мотивів небагато, вони укрупнені, своїм окресленням і розташуванням підпорядковані провідному мотиву. Різна висота підстелень, довжина і нахил металевих стібків, ритмічна сумірність узгоджених між собою мотивів, елементів — усе творить завершену композиційну цілісність кибалок. Сріблясті, золотисті переливи рельєфної вишивки посилюють враження святковості.

Композиційні схеми вишивок завжди підпорядковувались призначенню та формі предмета. 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 кінцях рушника спрямовувалися до середини центральної площини.

Залежно від головних мотивів, які ніби виростають від кінців рушника і пишними формами зростають до центру, виділяються в окремі групи рушники: з геометризаними антропоморфними мотивами; з мотивом дерева життя; з сірінами (птахи з давніх легенд), орлами і под. Образи диво-птахів, віл-русалок збереглися у вишивках рушників північних районів Чернігівщини, Сумщини. В характері їх трактування відчутні аналогії з подібними сюжетами, поширеними у російській народній вишивці. Ці мотиви нерозривно 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 виразніше окреслення голівок, дзьобиків, передусім виділені пишні хвости — сильний декоративний акцент. У рушниках XVIII ст. у складні рослинні композиції дуже часто включені попарно або в круговому розміщенні півники, курочки, качечки.

Складні процеси переходу від геометризаних форм найрізноманітнішого сюжетного образотворчого орнаменту до рослинного прослідковуються у вишивках початку XVIII ст. На зміну ламаним стрічкам приходять хвилясті, у вигинах яких розміщуються чотирипелюсткові квіти, листочки тощо. Особливо цікаві смуги у вертикальному плані, де позмінно вишиті червоними і синіми нитками один над одним вазонні мотиви з квітами. Такий принцип вертикальної подачі вазонних мотивів, антропоморфних фігур, уподібнених до дерев життя, зустрічається в усіх районах України. Поширені триядові 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 обрамовують прямокутну і центральну частину. У міському купецькому середовищі були поширеними 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 тощо. Цікавими пам'ятками вишивок XVIII ст. є скатертини, що датуються 1715—1722 рр., простирадло Галагана 1760 р. (Чернігівський історичний музей).

На цих скатертинах кожна квіточка, стеблина, листок, пуп'янок і галузка вишиті різними швами. Так, скатертина 1710 р., на якій вишиті складні рослинні галузки, розетки-зірки, вражає багатством варіантів різного напрямку і щільності стібків червоною заполочтю, 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 і Полтавщини XVIII ст.

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

Поступово в техніці нанесення прямих, скісних, зустрічно скісних стібків золотими і срібними нитками відбувався процес сміливішого відхилення від графічності, до вільнішого, дещо живописного трактування. У XVIII ст. рослинний орнамент набув виняткові популярності у речах побутового призначення. Зображення квітів, листя, хвилястих галузок потребувало гнучкості стебелевого «малювання». Стібки наносили то видовжені, то вузкі в одній стрічці, моделюючи їх укладання згідно з формою мотивів. Так, у класичних мотивах січених листочків, масово поширених у вишивці XVII ст., стібки стелили навкіс, 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-вишиванках на лиштвах, полотнищах (переважно шириною 20—30 см), що облямовували краї скатертин, простирадл, одяг (часто культового призначення — опліччя риз тощо).

Вишиті золотом, срібними нитками лиштва — оригінальне художнє явище в українському мистецтві XVII—XVIII ст. Геніальність вишивальниць виявилась у незвичайному хисті домагатись живописного звучання геометризано-рослинного орнаменту фризівного розміщення, вишитого металевими нитками.

У гаптах XVIII ст. круги розети набувають вигляду квітів з ланцетовидними пелюсточками: дерево життя з густо розгалуженими гілками, квіточками, пуп'янками, заокругленими листочками. Ці пам'ятки засвідчують 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 лиштва для козацької старшини, купців. Вишивання шовком було поширене і в сільському середовищі, що засвідчують музейні колекції.

Виняткової уваги 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 рішення, 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 тощо 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. В них немає вкраплень металевих, золотих або срібних ниток. Вони захоплюють продуманістю, лагідністю кольорових зіставлень. У пишних рослинних галузках, розміщених у фризівній або шаховій системі, є багато фантастичних різнокольорових квітів, в 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 найбільш поширена серед заможних верств українського населення, однак на її художнє рішення впливала народна уява про красу рослинного світу. В характері зображень гнучких рослинних мотивів на дорогіших шовкових виробках є прямі аналогії з вишивками заполочтю на рушниках, полотняних скатертинах.

Пам'ятки XVI—XVIII ст. — твори високого художнього рівня — засвідчили дальший етап розвитку давньоруських традицій вишивального мистецтва, нові явища, ніж у XIX ст. зазнали бурхливого розвитку. Загалом XIX ст. — важливий період в історії української народної вишивки. З цього часу збереглося більше датованих пам'яток.

Результати аналізу вишивок одягового, інтер'єрного, обрядового призначення свідчать про те, що у XIX ст. виділилися окремі центри, осередки вишивального мистецтва з виразними локальними особливостями: Середнє Подніпров'я, Слобожанщина,

Полісся, Поділля, Карпати (з Прикарпаттям і Закарпаттям), Південь України та ін. У кожному з них — 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 наочно зберегла архаїчні корені ритуально-побутового призначення і характеру орнаментально-композиційного вирішення (передусім на обрядових предметах: рушниках, обрусах, весільному одязі і под.). Вона багата мотивами, своєрідними знаками, які у далекому минулому вважалися священними зображеннями<sup>5</sup>. Збережені датовані орнаментальні і сюжетні вишивки Полісся свідчать про високий художній рівень майстринь, розкривають складність еволюції вишивального мистецтва впродовж одного століття. Повільній зміні тут піддавалися традиційні техніки вишивання, принципи орнаментально-колеристичного вирішення. У XIX ст. широко поширилися техніки «заволікування», «підволікання», підбір<sup>6</sup>.

За технікою виконання поліське занизування має прямі аналогії з гуцульською низзою, а «застилювання» — з подільською «поверхницею». Ці техніки вишивання на Поліссі не тільки 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, «заволікуванням», «занизуванням», «застелюванням» вишивали уставки, манжети, коміри, пазухи жіночих, чоловічих сорочок, намітки, хустини; гладдю, «козликом», стебленим швом — кожухи, свити; тамбуром — рушники. Орнамент включає у себе прості мотиви і складні фігурні зображення. До перших належать смуги із рядів прямих рисок, прямокутників, зубчастих ламаних і хвилеподібних ліній — «дороги», «бігунці», «хвильки». Площини між ними по-різному заповнені прямими, косими стібками. У більш складному геометричному орнаменті одним із провідних елементів є ромб. Характер його зображення відповідає зображенню таких мотивів, як квадрат, круг, розетка, хрестоподібна фігура. На початку XX ст. була поширена і довго зберігалася давня композиція вишивки — горизонтальна смуга, поділена на прямокутні площини, окреслені по чергово червоними і чорними нитками, а пізніше — чорними і синіми, де розміщені ромби, розетки. Цей візерунок характерний для вишивок Західного Полісся. У ньому образно виступає квадрат у складній побудові, часто з введенням до нього ромбом з розеткою по центру.

Розетка — найбільш поширений і головний мотив архаїчних композицій у вишивках Полісся (чотири, шість або вісім загострених або заокруглених пелюсток). Часто пелюстки однієї розетки вишивали по чергово червоними і чорними нитками. Розетки поєднували із зображенням ромбів, кругів, квадратів, хрестів тощо. Мотив хреста поданий у вишивці у вигляді прямого рівнобедреного, іноді з ромбічними кінцями або ж косого хреста в різних варіантах. Він часто вписаний в ромби, прямокутники і відповідно з їхнім ритмом має червоний, чорний або червоний і синій кольори.

Один з найулюбленіших зооморфних мотивів поліської вишивки — птахи. Їх зобра-

жували дуже узагальнено, із живописними акцентами. Часто птахи утворюють самотійний візерунок — ряд, де ритмічно розташовані один за другим. У таких композиціях підкреслена своєрідна динамічність рухів. Часто зустрічається 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 тощо. Образ пугача поширений у вишивці чернігівського Полісся. Дуже рідко зустрічається зображення грифонів, оленів, коней і под. На рушниках і скатертинах чернігівського Полісся часто вишиті двобічним швом, хрестиком двоголові геральдичні орли. У вишивках зустрічаються архаїчні, сильно геометризовані антропоморфні мотиви ромбічного трактування. Їх називають «на козака».

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

Різноманітність, високий художній рівень орнаментального мистецтва поліської вишивки глибше розкривається при аналізі її локальних типів. Виділяються вишивки західних районів Волині, півночі Рівненської, Житомирської і Київської областей, Чернігівщини і Сумщини. У кожному з цих регіонів спостерігаються локальні групи, підгрупи орнаментів. Зокрема, становить інтерес вишивка в 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. одна композиція все частіше виконувалася декількома техніками. Так, вишивки сіл Маркостав, Микуличі, Світанок Володимир-Волинського району, Города Камінь-Каширського району, с. Кукли Маневицького району виконані «заволікуванням», мережкою з настилом, стебнівкою, хрестиком, мережані «шабаком». У них гармонійно поєднані такі орнаментальні мотиви, як «звізда», «круги», «рожі», «хвойки» і т. ін. У селах Володимир-Волинського, Ківерецького районів отримав розвиток геометризований рослинний орнамент, виконаний настилом, хрестиком. Вишивка північних районів Волині подібна до вишивки, поширеної на півночі Рівненщини, Житомирщини. Однак на Житомирщині композиція візерунків більш монументального звучання, збагачена різними варіантами трактування мотивів — «звізд», «рож». Такі широкі вишиті смуги розміщуються на традиційно визначених частинах одягу, рушниках, скатертинах<sup>8</sup>. У Любешівському, Камінь-Каширському районах вишиті смуги часто поєднані в певній почерговості з орнаментальними тканими смугами.

Класичні зразки полісько-волинської вишивки зібрала Олена Пчілка<sup>9</sup>. Вона класифікувала орнаментальні вишиті мотиви за змістом, виділивши окремі локальні різбіжності. У Ковельському, Сарненському, Дубровицькому районах були поширені давні принципи орнаментально-композиційного рішення вишивок, переважала техніка «занизування» червоними нитками. Стрічкові червоні розеткові або ромбові смуги часто пересікались однією або двома чорними чи синіми нитками.

Вишивка у таких районах Рівненщини, як Володимирецький (передусім с. Цепневичі), Сарненський (села Вербуха, Зносичі, Тинне), характеризується переважно такими техніками: занизування, заволікування, настилування, «козлик», «верхоплут». Відмінна від названих районів хрестикова, стебелева вишивка Берестецького, Горохівського районів Волинської та Дубнівського, Млинівського, Рівненської областей.

Провідні мотиви: «хмелик», «калина», «огірки», «дубове листя», «копита», «полуничник», «гречка», «кучері», «рожа» та ін. (геометризовано-рослинне зображення).

У центральних районах Полісся (Житомирщина, Київщина) поширені найбільш типові, давні принципи орнаментально-композиційного вирішення вишивок, серед яких переважала техніка занизування. Червоними нитками вишивали основні візерунки, а чорні вводили з метою розподілу за центром або для побічного обрамування. Величністю віє від подібних вишивок з Овруцького та Чорнобильського районів.

Далі на південь від пограниччя з Білорусією, де переважала вишивка червоними нитками занизуванням, була поширена техніка білої гладі з вирізуванням та такі мотиви, як «бігунці», «хвильки», «шашечки», хрести-зерна, «ключики», «волові очка», «хміль» і т. ін.

Вишивка білими нитками гладдю, вирізуванням, набируванням, використання різних видів мережок (одинарний, двійний стовпчик, «шеляжок», «гречечка» тощо) отримали масове поширення на Чернігівщині, Сумщині. Тонкістю виконання виділяються білі вишивки жіночих сорочок, рушників з широкими смугами мережок, на яких настилом окреслені крупні геометричні і 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 домоканого лляного або конопляного полотна, декоровані переважно такими мотивами, як дерева, птахи-сірини, розетки, ромби, птахо-подібні мотиви, гнучкі галузки, вишитими часто двобічним швом червоною започкою.

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

Поступова геометризація мотивів призвела до змін орнаменту вишивок інтер'єрного призначення. Активніші зміни у бік розвитку рослинного орнаменту зауважуються у вишивках більш південних районів. У них втілювалися пишні візерунки улюблених берізок, вазонних мотивів тощо. У вишивках центральних районів Чернігівщини домінують складні композиції з деревами, фантастичними птахами, гетьманськими знаками і т. 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 «барвінками», «соколками», «дубовим листом» тощо. В них рослинні мотиви розміщуються горизонтальними смугами на кінцях довгих полотнищ.

Своєрідні вишивки рушників в околицях Макошина, Мени (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 ручнопряденими вовняними коричневими нитками. Улюблені візерунки вишивок північних і центральних районів Чернігівщини другої половини XIX ст.: «на мороз», «рябіною», «под сливи» і под. На півдні Чернігівщини були поширені вишивки, в складних геометричних формах яких передані квіткові мотиви: різані жоржини, півонії, дзвіночки, волошки тощо.

У другій половині XIX ст. на Чернігівщині найбільшого поширення набули такі техніки, як гладь — «под застезь», набирування, ретязі, «через чисницю», хрестик тощо. Виняткової уваги заслуговують методи змережування — «шеляжком», мережання на стовпчики, зубцювання, обметання тощо.

Процеси геометризації мотивів, розробки 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 XX ст. чорні нитки введені як домінуючий акцент поміж червоних ниток і пробілів тканини. Характерною особливістю чорно-білих, червоно-чорних вишивок Чернігівщини є те, що вони мають дрібні, окреслені пробіли білого тла, зернисту фактуру. Введення різних видів мережок логічно узгоджує складну ритміку рельєфно-прозорих акцентів.

У XIX ст. вишивка активно розвивалася у центральних районах України, зокрема на Київщині. Для неї характерне поєднання особливостей вишивок північних і південних районів України, разом з тим їй властиві неповторні художні якості. Тут широко побутувала вишивка білими, синьо-червоними, чорно-червоними нитками тканин одягового та інтер'єрного призначення. На відміну від інтер'єрних вишивок півночі Чернігівщини геометричний та рослинний орнаменти Київщини позначені більш живописними рисами, реалістичним трактуванням композицій. Так, у складних вишивках дерева життя, пишних квіткових галузок провідні і 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, «візюр», хрестик, «кривульки» тощо. 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 XVIII ст., дещо полегшена, старокиївська гладь<sup>10</sup>.

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» тощо. Великі площини квітів, листочків, стовбури вишиті двобічною гладдю, галузки, окремі елементи — стебнівкою, ланцюжком тощо. Наприкінці XIX — на початку XX ст. помітна тенденція до вишивання рушників грубшим, пишнішим рослинним орнаментом, в якому майже рівномірно використані нитки червоного і 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 і чорними нитками. Крупними вазонними мотивами виділяються рушники Канівщини, Чигиринщини, так звані чернечі рушники.

Вершин художньої майстерності досягли вишивальниці Київщини в унікальних прозорих техніках вишивання круглої і квадратної довбанки, квадратного виколування, вирізування чистої мережки. Довбанням, коленням, вирізуванням у повному ритмі робили дірочки, які обкидали двосторонньо нитками так, щоб утворити обрамування у вигляді кола, квадрата або розеткоподібної форми. Народні майстрині розробили безліч методів поєднання прозорих швів з непрозорим, об'ємно виступаючими на тлі тканини, що збагачувало фактуру.



Найбільшого поширення зазнали такі мережки, як просте і подвійне пруткування, мережка з затягуванням, «гrecка», «подвійна гречка», «тяганка», «фарботи».

На Київщині особливо популярними були техніки поверхневого вишивання — затягування, набирування, лиштва, низь, хрестик, штапівка, ретязь тощо. Вишивка Київщини багата локальними різновидами. В усіх районах побутувала вишивка білими нитками на білому тлі. З півночі на південь зауважується тенденція активніших процесів щодо внесення червоних, синіх, чорних ниток у біле тло, а також фарбування білих ниток у різні відтінки (вохристі, сірі, коричневі). Наприкінці XIX — на початку XX ст. поширилася вишивка хрестиком червоною і чорною заповочкою. Вишивку, виконану різними техніками (хрестиком, верхоплутом тощо), називали мережкою, а виконану виколуванням, вирізуванням і лиштвою — вирізуванням. Безмежна народна фантазія щодо варіантності художньо-технічних засобів вишивання. Дослідники неодноразово звертали увагу на багатство візерунків мережок Київщини<sup>11</sup>, передусім таких, як книші, цілий хрещатий, половина хрещатого, кривоніг, простий кривоніг, цілий кривоніг, половина кривонігу, цимбали, половина цимбалів, цимбалики, метелики, човники з вирізуванням, човники з крильцями, хмелик рожевий, а також: коло шнурочка, на гіллячках, головатий, ягідками, чорнобривцями, лапками, петрушкою, молоточками (хрести, ламані хрести, павучки, чорнобривці, цілі огірки, половина огірків, повна рожка, косиці, реберця, павичі, раки, цілі собаки, пагінці, дубові листки, реп'яшки, паслин тощо). Ці та інші мотиви мають незчисленні варіанти зображень в усіх районах Київщини. Виділяються такі центри вишивального мистецтва, як Переяслав, Канів, Чигирин, Золотоноша та ін.

Типовим у вишивці Подніпров'я є поєднання різних технік поверхневого шиття з виколуванням, вирізуванням, мереженням. З середини XIX ст. тут стало популярним вишивання стилізованих рослинних мотивів білими нитками, обрамованих різними відтінками червоного кольору. Інколи окремі візерунки в середині «зацвічені», тобто з вкрапленням 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. В окрему групу виділяються прославлені вишивки Сумщини «через чисницю».

У XIX ст. вершин художньої майстерності досягла вишивка Полтавщини. Упродовж століття різні стилістичні типи орнаментального мистецтва зазнавали певних змін, але зберігали при цьому первісну природу<sup>12</sup>. 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 тощо. Вони рельєфно виділяються на тканині. Їх образне звучання посилене введенням у вишиті орнаментальні смуги інших технік: стеблевого шову, верхоплута, зернового виводу, довбанки, виколування, вирізування та ін. Чарівності полтавської білої вишивки досягають 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: клинцєва, хмелем, барвінкова, берізка, орішина, порічкова, дубове листя, ламане дерево, виноград, решітка тощо. Масового поширення набули такі мотиви, як «ламане дерево», гілка, осьмирішки, гребінці, овесик, ключі, «глаголі»

тощо. Незчисленні варіанти їх трактування. Вони наділені рисами величного, монументального звучання, коли розміщені вертикальними рядами від манжетів до полик рукавів. Вільні площини незашитої тла посилюють їх виділення, об'ємне окреслення. Ці ж мотиви подивляють делікатністю, ювелірною чистотою, тонкістю найдрібнішого стібка у вузьких стрічках на поликах, манжетах, комірі.

Багатючі художні засоби вишивального мистецтва Полтавщини. Серед них — використання для вишивок крім білих також ниток з безліччю відтінків сірого, вохристого, блакитного кольорів, фарбованих природними барвниками: дубовою, вільховою корою, ягодами бузини, шовковиці тощо. Виходячи з характеру тонального звучання, можна виділити основні групи полтавської білої вишивки. До найбільш поширених належать вишивки, виконані тільки білими нитками переважно такими техніками, як лиштва, виколування, вирізування. Наступну групу становлять вишивки сорочок, в яких при домінуючому білому кольорі 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 — широким рукавах, подолах жіночих сорочок, а в чоловічих сорочках — на манішках, комірі, унизу широким рукавів. На керсетках, юпках переважно стеблевым швом вишивали орнаментальні вертикальні стрічки на верхній полі і горизонтальні — знизу передніх пілок. Візерунки — геометричні розводи або рослинні гнучкі галузки.

На Полтавщині вишивали кольоровим гарусом, вовняними нитками кожухи і кожущини: нижні частини їх рукавів, кути під, особливо верхньої, шви в талії на боках і спинці. Найпоширенішими були рослинні мотиви: галузки, квіти, листя, «сосонки», «зорі», «яблука» і под., вишиті червоними, зеленими, синіми нитками (домінував червоний колір). Локальними різновидами одягових вишивок виділяються Решетилівський, Прилуцький, Кобеляцький, Зіньківський повіти.

Наприкінці XIX ст. у вишивці одягу поширився рослинний орнамент: хрестиком червоними і чорними нитками на жіночих і чоловічих сорочках і традиційною кольоровою гладдю на керсетках, кожухах, юпках. Одягова вишивка Полтавщини — це значне художнє явище, в якому в повну силу виявлене творче обдарування українських майстрів.

Упродовж віків народна вишивка Поділля зазнавала впливів мистецтва сусідніх і навіть даліше відлеглих народів. Але при цьому вона ніколи не втрачала ґрунту, традицій, що виводилися з древньоруської культури. Подільська вишивка XIX ст. характеризується винятковою тонкістю, чистотою виконання різних технік поверхневого шиття (так звана «поверхниця»). Виділяються вишивки білими нитками на білому тлі, чорна низинка та вишивка чорними нитками килимового типу. При загальних спільних орнаментально-колеристичних ознаках розрізняють вишивки східних, центральних і західних районів Поділля. У свою чергу в них є осередки з певними розбіжностями. Вишивки білими нитками, рукопрядними 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. Головна увага зосереджувалася на вишиванні широким смуг на пазухах, ман-

жетах, у нагрудній частині і низу широких рукавів чоловічих сорочок, комірах-збиранках, верхніх частинах рукавів жіночих сорочок, чіпців, хустин, рушників та ін. Типовим у вишивці білими нитками є поєднання в одному візерунку різних технік виконання: стебнівки, обметання (обкидання), гладі, мережок, вирізування і витягування з обкиданням ниток основи — «цирок», «миканок» тощо. 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. Про художню цінність вишивки білими нитками чоловічих сорочок, її гармонійне зіставлення з верхнім плечовим одягом, насамперед свитами, прикрашеними крученими шнурками, свідчить, зокрема, картина В. Тропініна «Портрет українця». У жіночих сорочках на поликах вишивали ряди ромбів з виступами. Зверху їх обрамовувала вузла смуга — так звана «поверхниця», а знизу — підполіччя. Все більше поширювалося вишивання візерунків нижче поликів 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» та ін. вишиті горизонтальними смугами, а нижче від поликів у шаховому або вертикальному плані розміщені мотиви аж до манжетів. Виділяються сорочки, на рукавах яких від манжета до поликів мережаний мотив «дерева життя» з розгалуженими гілками або три орнаментальні стрічки. Вертикальне розташування геометризованих мотивів у стрічковому або шаховому плані на рукавах нижче поликів характерне для південно-східних районів Поділля. Славилася вишивкою села Яланці, Клембівка, Городківка, Стінна, Баланівка, Янгород, Куковка та ін. Високої художньої майстерності досягли майстрині у вишивках, в яких творили складний орнамент з геометричних фігур, виконаних білими і світло-вохристими нитками (фарбували у лузі із спаленої соломи гречки). Візерунки таких вишивок переливалися золотистими відтінками. Такий колір у народі називали пшеничним. Бідо-вохриста вишивка з вирізуванням багата орнаментальними мотивами, цікава щодо принципів їх ритмічної узгодженості — позмінного ритму прорізаних і рельєфно-виступаючих площин. У ній здавалося би, простими засобами досягаються сильні, емоційні художні ефекти.

Особливо розвинута була вишивка низзю, або низинкою, різновидна щодо принципів технічного виконання та орнаментально-кolorистичного вирішення. Відомі її назви: кругла низь, дрібненька, «сліпа», «цвіткована», низь «з лиця шита», «лиса низь» тощо.

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 «поківчанкою». У середині XIX ст. була поширена класична вишивка низзю — смуги висотою до 5—6 см, де ритмічно чергувалися прямокутні площини, вишиті червоними і чорними нитками. В центрах тонко окреслені складні геометричні фігури: ромби з виступами, гачками, меандрові завитки тощо. 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 свідчать про те, що у геометричному орнаменті зображені конкретні рослини, тварини, предмети побуту. Безмежна фантазія народних майстринь щодо передачі реального

світу в чітких геометричних формах. Так, ламана лінія з виступами і рисками означає хміль, а без виступів — вузла. Найтонші лінії геометричних штрихів відрізняють один візерунок від другого. Найбільш популярні мотиви: сосонки, вазонки, вівсик, чорнобривці, реп'яхи, купчаки, хмелик, петрушка, горіцвіт, «фасульки», рута, шипшина, рожа (проста, повна, стовпчаста, зірчаста, купчаста), яблука, полуниця, виноград, сливи тощо; вузла, в'юнок, раки, коропова луска, зозульки, сови, ластівки, качечки, павучки, коники, вовчі зуби, волове око, барани, баранячі роги і т. ін.; вітряки, гребенці, лемеші, ланцюг, копиток, багас тощо. Незчисленні варіанти умовного відтворення реального світу чіткими стібками складних геометричних форм. Дослідники не випадково порівнюють таку вишивку з дереворитами, підкреслюючи її без домішок чистий стиль.

Названі орнаментальні мотиви, принципи їх стрічкового і шахового розміщення у XIX ст. повторювались у XX ст. Вони поступово видозмінювались у бік укрупнення орнаментальних форм, розцвічення чорного кольору вишивок жовтими, червоними нитками. Тенденція до поліхромії, підкресленої звучності кольору, яскравості, характерна для всього народного мистецтва початку XX ст., подільську вишивку захоплює лише частково. Вона активніше проходить у вишивці центральних і північно-західних районів Поділля. Поступово з півдня на північ збільшується кількість візерунків на поликах жіночих сорочок (верхні смуги орнаменту вишиті чорною низинкою, а нижні підполіччя — «поверхницею», «кафасором» сірими нитками). На густих складочках комірів, рукавів вишивали червоними і синіми нитками смуги з рядів «кривульок», ромбів. Це так звані «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 поликів, низь — центральних смуг на поликах, а «кафасор» — смуг нижче поликів. Різновидність вишивок на поликах жіночих сорочок визначається їхнім кольором: чорним, світло-сірим, жовто-оранжевим. Для створення художнього ефекту використані найрізноманітніші засоби: введення для вишивання окремих мотивів об'ємної нитки, часто ручнопряденої вовни, різне їх обрамування, ускладнення темпу орнаментального ритму. Популярним було введення у вишивку металевих (срібних і золотих) ниток, що підкреслювало урочистість.

Новим наприкінці XIX ст. було вишивання гладдю широких смуг на поликах жіночих сорочок, чоловічих манішках і манжетах з домінуючими геометризованими рослинними мотивами п'ятипелюсткових квіток-розеток. Пелюстки вишиті двобічно червоною гладдю і 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 в поєднанні із стебнівкою (в районах Зборів, Збараж, Терембля, Бережани та ін.). Сильними декоративними акцентами звучать пробіли білого тла тканини. Дрібненькі стібки введені для обрамування провідних мотивів, переважно розеток-«звезд», ніжно стеляться одинарними попарними рядами в прямих, зубчастих, зигзагоподібних смугах. Позмінне використання червоного і чорного кольорів узгоджує темп орнаментального руху.

Монументальністю звучання виділяється вишивка Західного Поділля, особливо районів Подністров'я, з такими осередками, як Борщів, Заліщики, Бучач (Тернопільська область). Тут поширене вишивання густих, тугих візерунків (без пробілів тканини) різними поверхневими стібками. Такі вишивки мають вигляд тканин ворсових або дрібного двобічного ткання<sup>24</sup>. Дивує фантазія майстринь у вишивці рукавів жіночих сорочок. І це при чітко виробленій тридільній системі розміщення вишивки на рукавах: 1 — уставки; 2 — «морщини» — смуги висотою до 20 см, розміщені під уставками; 3 — решта площини рукава до манжетів. Вишивки уставки, «морщини» і рукава різняться між собою розмірами, орнаментом і технікою виконання. Найбагатша і найскладніша вишивка на уставці. На ній поверхневими стібками (настил, стебнівка) чорними нитками густо вишиті від трьох до семи орнаментальних смуг, що сягають аж 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 і металевими, золотими чи срібними нитками. Уставки обрамовані з нижньої і бокових частин, виділені як важлива композиційна частина вишивки рукавів. Нижче уставки вишита «морщина» — низинкою, «напротяганки», півхрестиком, рідше хрестиком. Її колір, орнамент відмінний від уставки. В околицях Борщова переважають великі темно-червоні ромби з виступами, у Заліщиках — зелені, оранжево-жовті ромбові розводи, у с. Колодзівка — темно-фіолетові геометричні фігури. У «морщинах» деколи виступають пробіли тканини. На відміну від вищезгаданих смуг «морщини» 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 й утворюють єдину композиційну цілісність. Високою художньою майстерністю виділяються надністрянські 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 фону, на якому виділяються крупніші ромби, розетки, зубці. Домінуючий колір — чорний, темно-вишневий. Делікатно введені фіолетові, рожеві стібки посилюють золотисто-червоні акценти. Оригінальна вишивка так звана «кручена». Поверхневими стібками вишиваються кола — «гудзики», розміщені у розетках або в ряд у вигинах хвилястих стрічок. Розетки обкидані і це надає мозаїчності цілому фону вишивки. Соковита поліхромія входить у подільську вишивку лише на початку ХХ ст.

Чільне місце у розвитку багатоколірної народної вишивки України ХІХ—початку ХХ ст. посідає вишивка Буковини. Збережені пам'ятки свідчать про те, що часто в одних візерунках вишивок як одягового, так і інтер'єрного призначення використано до 20 різних кольорів. Вони так зіставлені і взаємопідпорядковані, що створюють гармонійні переливи барв складних геометричних зображень. У вишивці Буковини збереглися архаїчні риси антропо-, зоо- та орнітоморфного орнаментів. Популярні зображення людських постатей ототожнюються із деревом життя або складними візерунками вазонів.

У складних геометричних формах чітко проглядається 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 в 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 передачі орнітоморфного орнаменту. Як основний його мотив часто зустрічаються архаїчні багатонігі птахи з піднесеними і розпущеними крилами, складні форми птахоподібних мотивів. Оригінальне трактування геометризаних 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.

Графічною точністю, чистотою технічного виконання характеризується геометричний орнамент. Основні його мотиви: «віконця», «медівники», «ширинка», «кучері», «гадючки» тощо. Рослинний орнамент представлений переважно пишними квітами-«ружами».

Названі орнаментальні мотиви поширені у вишивці всіх районів Буковини. Однак вони відрізняються щодо принципів композиційно-технічного вирішення. У південних, подністровських районах (Кельменці, Заставна, Кіцмань) в композиціях відчутні аналогії з подільською придністрянською вишивкою. Як і в ній, на рукавах жіночих сорочок розміщені тридільно: «плечико», «морщини», а решта заповнена скісними чи вертикальними смугами. Уставки темно-вишнєві, «морщини» переважно зелені, а мотиви дерева життя на всій площині рукавів — жовті. Урочистість багатоколірної вишивки, виконаної різними техніками вовняними нитками, заплотом, шовком, посилюється введенням металевих ниток — золотих, срібних та сріблястих леліток.

Своєрідний осередок вишивки тільки білими нитками, білими і світло-жовтими — околиці Новоселиці. Поєднання в одному візерунку різних технік вишивання — стебнівки, гладі, мережки — сприяє рельєфно-ажурному виділенню таких орнаментальних мотивів, як «гільце», «хміль», «пшеничка» та ін. Жовті нитки продумано введені для заповнення або обрамування мотивів і, як своєрідні сонячні промені, звеселяють білу буковинську вишивку. Рідше зустрічаються вишивки, виконані білими нитками верхоплутом з елементами кольорового бісеру, переважно з ромбовими розетковими мотивами. У колориті вишивок Заставнівського району переважають яскраві оранжево-червоні акценти.

Давню загальнослов'янську традицію має вишивка одягу на Україні. На неї вплинули і взаємозв'язки з мистецтвом сусідніх народів. Давньоруські принципи вишивання одягу збереглися передусім серед українського населення Карпат. При спільних ознаках виділяється локальними різновидами вишивка гуцулів, бойків, лемків.

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», з виступаючими сторонами назовні, загнуті під прямим кутом — «труби», «пекурівки», з рядами виступаючих зубчиків — «ріжки», перехресними боками, виступаючими сторонами в середину, до центру. Поширені ромби з усіченими боками. На початку ХХ ст. тут зустрічалися вишивки з архаїчними типами орнаменту, антропо- та зооморфними мотивами. Наприклад, на спинках кептарів, у всю їхню висоту, вишивали одну людську постать. Декілька аналогічних малих фігурок розташовані в ряд на спинці при талії. Інколи такі мотиви є при бокових швах сердаків, на рукавах кожухів. У районі с. Розтоки на спинках кептарів, рукавах кожухів поширений мотив дерева життя. Виділяються



динамічністю зображення багатонігих птахів з піднесеними і розпушеними крилами, що рядами розмістилися на всій площині рукавів кожухів нижче уставок (села Вербоivecь, Старий Косів). Антропо- та зооморфні мотиви у геометричній трактовці частіше зустрічаються у вишивці Буковинської Гуцульщини.

Характерно, що у цьому регіоні України упродовж віків ішов складний процес розвитку художньо-стильових особливостей вишивання низзю. Щодо 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», гладь коса, точна, поверхневий кучерявий шов, верхоплут, бігунець, зерновий вивід, виколування, мережка «шабак», змережування «черв'ячком», ретязь, заволокування. Названі техніки відомі в усіх районах Гуцульщини. Їх розбіжності щодо переваги тієї чи іншої техніки в окремих осередках. Так, у вишивці Буковинської Гуцульщини частіше зустрічаються кучерявий шов, стебнівка, а у вишивці Закарпатської Гуцульщини — вирізування, настилювання, заволокування тощо. Скрізь на Гуцульщині поєднували техніки вишивання одних візерунків. Різним компонентам одягу відповідали певні техніки виконання. Так, низзю вишивали уставки жіночих сорочок; гладдю, стебнівкою — перемітки, хустини; кіскою, шнурком — сердаки, кожухи; кучерявим швом, виколуванням — уставки та смуги на всій площині жіночих сорочок.

Характерна риса гуцульської вишивки XIX 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, зустрічаються однокольорні вишивки: чорні, червоні, білі. Вишивка центральної Гуцульщини — поліхромна, з певними акцентами в окремих центрах. Так, 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, Яремче 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. Уставки сорочок — своєрідний символ краси гуцульської народної вишивки. Гідні подиву варіанти їх композиційного, колористичного, технічного трактування. Логічно продумане розташування прямокутної площини уставки, переважно висотою до 15 см, шириною до 35 см на самій 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-«рукавіці». Варіантність цих сорочок в основному твориться системою композиційного розміщення мотивів: прямих, вертикальних, скісних смуг або «кружків», «кочел» в прямій, скісній сітці на всій площині рукавів. Монументальність

звучання «рукавицям» надають рельєфно виступаючі укрупнені мотиви на білому тлі тканини.

Сорочки, в яких вишивка розміщена на дудях і комірі, переважно призначалися для щоденного вбрання. За характером композиційного вирішення вишивок дудів виділяються чотири основні групи сорочок. До першої належать сорочки, в яких дуди вишиті вузькими горизонтальними смугами, обкиданими по краях петельчатим швом — «обметаний брацар». У них багато білого поля. До другої групи відносять дуди, де край обметаний петельчатим швом, а центральна смуга вишита хрестиком або низинкою, а вище неї ідуть ряди стебнівки — штапівки, «прошите», збирання — рямуння в «складки», «морщеного». У таких дудях між вишитими смугами ефектно виступають пробіли полотна. Своєрідністю третьої групи дудів є те, що вся площа густо зашита низинкою або хрестиком, край густо обкиданий. Сорочки з такими манжетами за щільністю вишивки нагадують структуру обгорток, запасок і творять цілісний компонент в єдиному ансамблі одягу. У сорочках четвертої групи манжети вишиті стебнівкою, плетінкою, кіскою, штапівкою. В них край обметаний. 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», «головчесті». Центральна смуга на дудях часто вишита ромбовим розводом — плетінкою. Вона нагадує техніку подільської штапівки, київського зернового виводу. За характером композиційних рішень геометричних мотивів, багатокольорністю і соковитістю вишивка Косівщини не має собі рівних в інших районах Гуцульщини.

Своєрідні вишивки села Яворів та його присілків. На початку XX ст. тут вишивали вовняними нитками низинкою, хрестиком, позагольковим 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 минулого століття вовняними нитками низинкою та хрестиком. Орнамент геометричний; основні мотиви: ромб, квадрат, прямокутник, трикутник. Їх різноманітне зображення лежить в основі візерунків: «ріжкаті», «головкаті», «скринькові», «в очка», «в штерна», «биті», «безконечні», «у підківки», «кучері», «порошникові», «в зізди», «сливові», «черешневі», «намальовані», «шуті» та ін. Це типові, масово поширені візерунки. Кожна майстриня, досконало опанувавши традиційні прийоми композиційно-колористичного вирішення, вносила індивідуальну манеру в характер виконання вишивок. Значним внеском у розвиток художніх традицій яворівської вишивки кінця XIX — початку XX ст. є творчість відомої вишивальниці К. Ю. Корпанюк.

Як своєрідне локальне явище гуцульського мистецтва відома вишивка с. Космач з присілками. Тут, як і в інших районах Гуцульщини, вишивкою декорували перемітки, сорочки, сердаки, червоні гачі та обгортки для ніг — онучі тощо. Серед розмаїття вишивок виділяються вишивки жіночих та чоловічих сорочок. Домінують вишивки уставок на рукавах жіночих сорочок. Їм підпорядковані вузькі стрічки, розміщені на швах і дудях.

Космацькі уставки — суцільно, густо зашиті площини полотна, переважно довжиною до 25 см, а висотою від 7 до 15 см. Техніки вишивання — дрібний хрестик, поверхневий шов. За кількістю орнаментальних горизонтальних смуг космацькі уставки поділяються на однорядові, півторарядові і трирядові. Основні мотиви обґрунтовували назви вишивок: «скринькові», «кнегинькові», «лумерові», «безконечник», «ключкові», «скосини», «качурові», «павукові», «смерічки», «на дубовий лист», «черешневі», «сливові», «ріцька», «микуличинська» та ін. У цих невеликих за розміром вишив-

ках космацькі майстрині 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 й 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, багатокольорна гама. На початку ХХ ст. майстрині використовували в одному візерунку, крім червоних, чорних, зелених та інших кольорів, по чотирі відтінки жовтих і оранжевих ниток. Два останні кольори домінують і надають вишивці золотистого, сонячного відблиску, святковості.

Вишивка Гуцульщини на початку ХХ ст. характеризується посиленням живописним звучанням при збереженні геометричного орнаменту<sup>14</sup>.

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<sup>15</sup>. 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 однаковими за довжиною стібками. Утворювалися одно- або дволінійні стрічки, розташовані поперечними смугами на різній відстані одна від одної на уставках, комірах, манжетах сорочок, подолі спідниць<sup>16</sup>. 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 перебіркою вишивальної нитки. Лляна або кольорова нитка у стебелевих швах часто виконувала подвійну функцію — рясування і декорування тканини. Звідси походить назва: «перебирання», «ламування».

Типовим явищем в одязі є 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». Найбільшої популярності набули такі техніки вишивання: стебнівка («перебирання», «єдностеблиця», «ламування»), «поверхниця» («натягання», «обметання»), вирізування («різьовання», «точення»), низинка («на одну нитку»), гладь («гладинка», «сновання»), хрестик («зерняте»).

До давніх технік вишивання належать вирізування і виколювання. Найчастіше ці техніки використовували в орнаментуванні подолів спідниць (фартухів, «різьоваників»), поєднували із 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 ХІХ ст. хрестика («зерняте»), гладі («гладинка», «сновання»), низинки і вибивання<sup>17</sup>. Кожен стібкоз 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.

Поверхнєві шви — «гладинка», «сновання», «нашиття» — виділяються графічністю ліній, чіткістю окреслених площин. Такі візерунки, як «заснурок», «єдностеблиця»,

лягали на полотні рельєфними стрічками. Хрестик надавав зернистості орнаментам. Не випадково його називали «зернятем». Ажурність тканини пов'язана з вирізуванням, виколюванням. Бойківській вишивці властива складна система поєднання стібків різних технік для декорування окремих частин одягу, передусім рукавів та погрудників, уставок у жіночих і чоловічих сорочках. Матеріал і техніка виконання взаємозумовлювали художню виразність вишивок.

Збережені зразки вишивок ХІХ ст. дають змогу аналізувати стійкі орнаментальні комплекси, характерні для тієї чи іншої техніки вишивання і матеріалу.

У вишивці бойків масового поширення набув геометричний орнамент. Найбільш відомий орнамент утворювався із простих лінійних мотивів, прямих і скісних, ламаних і зубчастих.

Наприкінці ХІХ ст. строгі геометричні форми зазнали пом'якшеного окреслення, вільнішого трактування. Рослинно-квітковий орнамент все частіше починає використовуватися у бойківській вишивці: від простих хвилястих «бігунців» до складних галузок. Виділяються два- і трилисник, але не як самостійні мотиви, а переважно в поєднаннях з провідними мотивами.

Особливою фантазією творчого вирішення позначені квіти, подані переважно у розгорнутому плані — чотири-, шести- й восьмипелюсткові. Їх серцевини — цяточки, кола, ромби, хрестики. Пелюсточки, розділені і не розділені, мають заокруглене серцеподібне, зубчасте окреслення. Різноманітна форма квітів: то вони витягнуті по вертикалі (горизонталі), то подані у профіль. В усіх зображеннях квіти — основні мотиви — організовують 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 строго симетрична за вертикальними і горизонтальними лініями. Кінцеві галузки завершуються квітами як в розгорнутому, так і в профільному плані. Квіти («ружі», «яблука», «маки») утворюють стрічкові композиції, зокрема складні — з хвилястих однорядних і взаємопересічених ліній. У вигинах і виступах хвилястих ліній розташовані квіти, пуп'янки, ягідки тощо. Часто зустрічаються комбіновані композиції (від хвилястих ліній «відростають» 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» і т. ін. Над манжетом рукав дрібнозібраний і вишитий стебнівкою («на розп'янку»). Різні способи вишивання названих мотивів сприяли виробленню своєрідної пластики, створенню цікавого декоративного ефекту. Вишивки різняться між собою розмірами, орнаментом, технікою виконання і кольором, але разом з тим доповнюють одна одну й утворюють композиційну цілісність.

У вишивках лемківських чоловічих і жіночих сорочок ХІХ ст. домінує червоно-синя гама. Цікаві різновиди призибування у дрібні складочки сорочок при комірах, манжетах і в коротких рукавах жіночих сорочок — «оплічятах». На дрібних складках стебнівкою, ланцюжком вишиті стрічки з рядів зубчиків, «кривуль», хвилястих галузок, ланцюжком. З середини ХІХ ст. набув поширення розетковий рослинний орнамент. На зміну червоно-синім, червоно-чорним ниткам прийшли багатокольорні: жовті, оранжеві, блакитні. Особливою силою декоративного звучання виділяється соковита, барвіста вишивка на кожухах, безрукавках. Вишиті різнокольоровими нитками рослинні мотиви (стебнівкою, гладдю, ланцюжком) в поєднанні з різною структурою тканин звучать живописними акцентами на полах, спинках лейбичат і друшляків<sup>18</sup>.

Яскрава вишивка на чоловічих штанах і куртках з білого сукна. Наприкінці XIX ст. штани із білого сукна обшивали біло-чорними вовняними нитками при швах, використовували кайму (між двома кусками сукна). Поступово поширювалося нашиття білої і чорної крученої нитки вздовж швів.

Регіональні розбіжності не впливають на загальні риси вишивки карпатського регіону. Вони зумовлені головним призначенням вишивки — декорування одягу, в основному подібним за матеріалом, кроєм, специфікою ношення. Спільні орнаментально-композиційні ознаки простежуються у вишивці всіх компонентів плечового, поясного, верхнього одягу Карпат.

У XIX ст. вишивка набула масового поширення на всій 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, чохли на меблі для власних потреб і на продаж. Хоча на творчість вишивальниць впливали смаки замовників, які часто давали для копіювання товари, привезені з країн Західної Європи і Сходу, однак перевагу мали класичні зразки, створені у сфері домашнього виробництва як у селах, так і в 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 ремесло, розрахована на порівняно вузьке коло споживачів, своїми коренями входила у глибокі місцеві традиції, на її якість впливала творча ініціатива виконавців.

На розвитку міських і сільських промислів позначались впливи капіталістичних відносин. Торговці за безцінь скуповували трудові зусилля у виготовленні художньої вишивки. Дешеві візерунчасті тканини фабричного виробництва почали витісняти ручні роботи.

У другій половині XIX — на початку XX ст. станом вишивальних народних промислів зацікавилися історики, етнографи, художники. Почалося вивчення і колекціонування народної вишивки, приймалися заходи для підтримки промислів, організовувалися земські школи інструкторів вишивки, відповідні курси, а також склади вишивальних виробів. У цей період засновані навчально-кустарні майстерні в Миргороді, у селах Опішні й Решетилівка на Полтавщині, Зосів на Вінничині, Дігтярі на Чернігівщині, Скопці на Київщині, в Косові, Львові, Коломиї, Хусті та ін.

Київське, Полтавське, Чернігівське і Подільське земства видавали альбоми вишивок XVIII—XIX ст. Але спроби щодо відродження народного мистецтва, які здійснювали земства, а на Галичині так звана «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 артілі, що об'єднували тисячі вишивальниць. За короткий час здобули всенародного визнання вишивки артілей на Полтавщині, Київщині, Вінничині, які відзначалися 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 артілі реорганізовані у державні підприємства. З 60-х років на Україні

активно поширюється машинна вишивка. Успішно використовуються такі техніки, як вишивка гладдю з прикріпленням, обвиття сітки, різні види стебнівки, настил і мережка. Вишивальні техніки постійно удосконалюються.

У 70-х роках різні за асортиментом вишиті вироби виготовляли у системі підприємств міністерств місцевої промисловості Укрхудожпрому, легкої промисловості, побутового обслуговування населення, сільського господарства, Художнього фонду України та ін. Художники, народні майстри у своїй творчій практиці розвивають нагромаджений досвід, намагаються піднести художній рівень виробів, декорувати вишивкою. Загальній тенденції — поліпшенню якості художніх виробів, активізації творчих процесів — сприяло покращення підготовки кадрів художників-професіоналів і майстрів-виконавців. У справі підготовки спеціалістів з вищою освітою важливу роботу проводять Львівський інститут прикладного та декоративного мистецтва, Львівське училище прикладного мистецтва ім. І. Труша, Косівський технікум народних художніх промислів ім. В. Касіяна, Вижницьке та Ужгородське училища прикладного мистецтва, Кролевецьке, Решетилівське та Грицівське технічні училища. Професійна орієнтація учнів сьогодні здійснюється у загальноосвітніх школах республіки. Майже в кожній з них є гуртки вишивання. Понад 25 років працювали з учнями відомі вишивальниці О. Возниця, Г. Липка, С. Кульчицька у Львові. Під керівництвом творчих майстрів практичні заняття з вишивки проводяться безпосередньо на виробництвах.

Сучасна вишивка, що виготовляється у системі підприємств народних художніх промислів, — складне художнє явище.

Підприємства народних художніх промислів неоднорідні за структурою, типами виробництва. Це об'єднання, фабрики, цехи, комбінати, лабораторії, вони мають відмінні завдання, підпорядковані різним відомствам, міністерствам. На 19 спеціалізованих підприємствах, підпорядкованих Укрхудожпрому Міністерства місцевої промисловості України, виготовляються вишиті жіночі блузи, чоловічі сорочки, дитячий одяг, рушники, скатертини, наволочки. Вироби цих підприємств здобули народному мистецтву заслужене визнання як на Україні, так і далеко за її межами.

Численні колективи художників, вишивальниць Київщини працюють у Виробничо-художньому об'єднанні ім. Т. Г. Шевченка та його філіалах в Іванкові, Василькові, Кагарлику, на Літківській фабриці художніх виробів ім. Т. Г. Шевченка, вишивальниці Полтавщини — на виробничо-художньому об'єднанні «Полтавчанка» з філіалами в Опішні, Великих Сорочинцях, Лубнах, Нових Санжарах, Кременчуці та на Решетилівській фабриці ім. К. Цеткін. Провідні вишивальниці працюють на Чернігівській, Ніжинській, Прилуцькій фабриках, у виробничо-художньому об'єднанні «Вінничанка» з філіалами у селах Клембівка та Городківка, Одеській фабриці ім. Ж. Лябурб, Уманській фабриці. Творчо працюють колективи вишивальниць у харківському виробничо-художньому об'єднанні «Україна», на Львівській фабриці ім. Лесі Українки, Чернівецькій фабриці ім. Ю. Федьковича, Івано-Франківській фабриці ім. Р. Люксембург.

Кожному з цих підприємств притаманні свій характер виробів, власні художні принципи, графічно-живописне зображення традиційних образів сонця, землі тощо. Велика увага звертається 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 зменшився випуск вишитих виробів, закривалися окремі цехи тощо.



Загальне визнання здобула творчість українських художників і майстрів В. Захарченко, Н. Гречанівської (Київ), О. Великодної (Полтава), Г. Гриня (Опішня), О. Василенко (Решетилівка), Л. Вогинич (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 працюють художньо-виробничі майстерні Художнього фонду України. Талановиті майстри з яскравою індивідуальністю, професійним знанням справи й усвідомленням вимог сьогодення творчо розвивають художні принципи мистецтва вишивання. Талановитість сучасних авторів художніх вишивок — це поєднання стійких художніх традицій і нових відкриттів. У таких аспектах оцінюється творчість колективу вишивальниць з Луцька — З. Магеровської, Н. Ніколаєвої, Н. Горлицької; Рівного — Б. Ємельянової, З. Романової, М. Шевчук, Л. Ванчик; Львова — О. Сатурської, І. Ольшанської, О. Возниці, К. Костів, С. Коцюмбас, М. Стасюк, З. Краковецької, І. Боднар; Коломиї — Г. Сабадаш, Г. Вінтоняк; Тернополя — Г. Баран, С. Кулини, С. Папи; Чернівців — В. Леки, Н. Медведєвської, О. Курик; Ужгорода — М. Шерегі, І. Дерцені, І. Куцук та ін.

Сьогодні вишивка розглядається як важлива художня цінність, що виконує численні функції — естетичну, пізнавальну, комунікаційну. Це показовий вид мистецтва, який зберіг, доніс до нас і стверджує дальший розвиток орнаментальної, графічної, живописної культури народу.

<sup>1</sup> Марченко Г. Мистецька цінність «кам'яних баб» // Народна творчість та етнографія. 1969. № 4. С. 76—81.

<sup>2</sup> Новицкая М. А. Золотая вышивка Киевской Руси // Byzantinoslavica — Vica. 1972. Т. 33. С. 42.

<sup>3</sup> Там же. С. 43.

<sup>4</sup> Рукописний відділ Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН УРСР, ф. 48—5/49.

<sup>5</sup> Василенко В. М. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII—XX вв. М., 1960. С. 80; Боровский Я. Е. Мифологический мир древних киевлян. К., 1982. С. 83.

<sup>6</sup> Білецька Ю. Українські сорочки, їх типи, еволюція і орнаментация // Матеріали до етнографії та антропології. 1929. Т. 21—22. Ч. 1. С. 81.

<sup>7</sup> Кулик О. Українське народне художнє вишивання. К., 1968. С. 61.

<sup>8</sup> Кравчук Л. Т. Вишивка // Нариси з історії декоративно-прикладного мистецтва. Львів, 1969. С. 59.

<sup>9</sup> Косачева О. П. Український народний орнамент. К., 1876. С. 10, 13.

<sup>10</sup> Кара-Васильєва Т. В. Спільність орнаменту української і російської вишивки // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. К., 1983. С. 110.

<sup>11</sup> Чубинський П. Г. Малороссы юго-западного края // Тр. этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край. СПб., 1877. Т. 7. С. 427.

<sup>12</sup> Василенко В. М. Передмова // Кара-Васильєва Т. В. Полтавська народна вишивка. К., 1983. С. 5.

<sup>13</sup> Гургула І. В. Народне мистецтво західних областей України. К., 1966. С. 28.

<sup>14</sup> Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка: західні області УРСР. К., 1988. С. 136—140.

<sup>15</sup> Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція і орнаментация // Матеріали до етнографії та антропології. 1929. Т. 21—22. Ч. 1. С. 81.

<sup>16</sup> Кравчук Л. Т. Вишивка // Нариси історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Львів, 1969. С. 62.

<sup>17</sup> Добрянська І. О., Симоненко І. Ф. Типи та колорит західноукраїнської вишивки // Народна творчість та етнографія. 1959. № 2. С. 80.

<sup>18</sup> Маркович П. Українські народні хрестикові вишивки Східної Словаччини. Пряшів, 1964. С. 12; Кульчицька О. Народний одяг західних областей УРСР. К., 1959. Табл. 64, 65; Ганцкал О. А. Народное искусство Польши. М., 1970. С. 84; Матейко К. І. Український народний одяг. К., 1977. С. 65; Маковский С. К. Народное искусство подкарпатской Руси. Прага, 1925. С. 6—8.

## РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

### НАРОДНИЙ ОДЯГ

Народний одяг — одна із важливих галузей матеріально-духовної, художньої культури народу. Він виник в 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. Виготовлений людиною одяг із тканин, шкіри тощо швидко зношувався. Про давній одяг на території сучасної України можна судити на основі даних археології та ранніх писемно-історичних джерел.

Провідна галузь пізньопалеолітичного періоду — мисливство на таких тварин, як мамонт, носоріг, лось, зубр, олень і т. ін. У ті далекі часи незшиті шкіри звірів замінювали людині одяг. На території України знайдені археологами скрібла, кістяні шила і голки. Отже, поступово колишні мешканці України вчилися обробляти шкіри, зшивати їх, надаючи певних форм, виготовляти прикраси. Особливо важливими є пам'ятки пізньопалеолітичного поселення з Мезина на Десні: браслет з п'яти орнаментованих платівок (меандрові мотиви), вирізаних з бивня мамонта, вісім кістяних проколов і кістяна голка, необхідні для пошиття одягу зі шкіри. Збереглися морські раковини, з яких робили намисто<sup>1</sup>. Зрозуміло, що за цими відомостями не можна говорити про художній рівень тодішнього вбрання, а тільки стверджувати його існування. У різні історичні періоди одяг піддавався ґрунтовним змінам, зумовленим природно-ландшафтними, економічними та 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 стало появлятися скотарство, землеробство. Історики називають цей перехід «неолітичною революцією», вона тривала протягом тисячоліть.

Аналізуючи матеріали могильників неолітичного часу, можна дійти висновків, що люди дніпродоонецької культури пишно прикрашували довгий одяг платівками з блискучої емалі іклів вепра та ін. Платівки різні за формою, орнаментовані різьбленими лініями, заглибінками тощо. Ряди таких платівок нашивали на верхню частину одягу, поли і головні убори. Ними і пронизками, виготовленими із черепашок, декорували також паси. Люди прикрашували себе численними разками намиста, виготовленого із полірованої кістки, черепашок, каменю, зокрема сердоліку<sup>2</sup>. Перламутрові пронизки, білі блискучі платівки, зуби тварин, нашиті на шкіряний одяг, надавали йому пишності, оригінальності. Наприкінці неоліту з'явилися перші металеві прикра-

си — з міді<sup>3</sup>. В епоху міді були відомі гудзики, пряжки, фібули і под. У Микільському могильнику на Подніпров'ї знайдено золоту підвіску, яка є поки що найдавнішою прикрасою зі шляхетного металу, виявленою на території України.

Нові способи добування продуктів харчування шляхом 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 1000 поселень. Трипільці вміли виготовляти тканини для одягу. Про це свідчать часті знахідки глиняних пряслиць для веретен і глиняних важків для примітивного ткацького верстата, відбитки тканин на днищах посуду, відповідних знарядь для плетіння рибальських сіток. Є підстави твердити, що трипільці вирощували льон<sup>4</sup>. На трипільських глиняних фігурках можна оглянути окремі деталі — пасочок, фартух<sup>5</sup>. Чільне місце посідало виробництво прикрас для одягу (намиста, підвіски, чотириохкутні, часто ромбоподібні платівки, котрі нашивали на одяг). Основним матеріалом був камінь, кістка, зуби тварин, емалі іквів. 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<sup>6</sup>. Рештки збереженого одягу зшиті двома тонкими покрученими нитками. Хутро тонке, добре виправлене. У катакомбних похованнях біля с. Воронцівка Харківської області виявлені і залишки взуття зі шкіри, сліди головного убору тощо. Клаптики полотняних тканин, пофарбованих чорною і червоною фарбами у смуговій системі, знайдено у Мелітопольському районі. Це свідчить про давнє існування кольорової одягової тканини. Матеріальна культура цього періоду вплинула на розвиток культури пізніших епох.

Кінець VII—III ст. до н. е. — це період панування скіфської культури, визначного явища в історії стародавніх народів Європи. Безцінні твори скіфського мистецтва знайдені у численних похованнях на території України<sup>7</sup>. Зокрема, збереглися фрагменти шкіряного костюма, повсті, вовняних тканин, художньо оформлені вишивкою, аплікацією тощо. 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 говорити про окремі компоненти і цілі ансамблі чоловічого і жіночого буденного і святкового одягу. Чоловіки носили короткі шкіряні каптани, хутром всередину, перетягнуті в поясі. Штани були двох типів: вузькі, шкіряні, щільно облягаючі постать, і широкі, типу шароварів, з м'якої вовняної тканини. Штани заправляли у шкіряні чоботи, перев'язані ремінцем біля кісточок і під підшвою. Головний убір — гостроверхі башлики-клубуки з твердої повсті або шкіри. Вони закривали вуха й потилицю. У жінок було довге вбрання, зібране при шії, низу рукавів, підперезане в талії. Поверх нього — вільніша одежина, подібна до халата з довгими рукавами. Головні убори — різновидні за формою шапки, накидки — полотнища, що звисали на спину.

Виразно виступають розбіжності в одязі скіфів-кочовиків, орачів, воїнів, а також царів, знаті та їхніх прислужників. На численних металевих пам'ятках зображені скіфи в процесі праці — одягнені в широкі штани, заправлені в невисокі чоботи, короткі куртки або кожухи. Заняттю відповідає форма одягу — зручна, легка. Так, воїни мали складні комплекси одягу, тісно обгортаючі постать, але зручні для їзди на конях. Виділяються два варіанти комплексів: 1) куртки, короткі штани,

чоботи; 2) куртки до пояса, каптани до колін, штани, чоботи, гостроверхі шапки. Каптани на грудях, рукавах, вздовж розрізів передніх полів, начолова і 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<sup>8</sup>. 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 ший (у формі круглого коміра), на полах, рукавах та 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. Усі частини костюма рясно оздоблені золотими платівками. Дитина мала на голові стрічкоподібну круглу пов'язку, вишитий каптан з пасочком. Скромніший одяг прислужників. У чоловіка — гостроверха шапка і каптан з поясом нічим не прикрашені, а на штанах вздовж швів аж до низу сітчаста смуга. На служниці довга до п'ят приталена одежина, висока шапка із довгою накидкою на спину. Декор: два разки намиста. На основі курганних матеріалів можна твердити: скіфи оздоблювали одяг вишивкою, аплікацією тощо.

У II ст. до н. е. в південні райони сучасної України прийшли сармати, відтіснивши звідти скіфів. Сармати були активними учасниками великого переселення народів на рубежі античної і давньослов'янської епох. Упродовж шести століть вони посідали панівне становище у степах теперішньої України, внесли зміни в культуру населення усього 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 та інше намисто тощо. Однак надзвичайно важливими були багатовікові зв'язки сарматів із землеробським населенням українського лісостепу. Художні образи богині з кінями, тамгоподібні знаки та ін., що увійшли 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, персні тощо. У заможних жінок рукави і поділ довгого одягу обшивали золотими платівками, у бідніших — дрібними намистинами, бісером тощо.

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 давньоруська держава — Київська Русь. До утворення держави праслов'янські і слов'янські племена пройшли тривалий шлях економічного, культурного розвитку. Йдеться і про здобутки племен зарубинецької, черняхівської культури тощо. Мистецтво праслов'янських племен стало міцною основою піднесення культури Київської Русі. Багатовікові традиції слов'янського мистецтва відіграли важливу роль у поглибленні взаємозв'язків з візантійською та іншими культурами.

Вбрання як сформований вид мистецтва розвивалося у загальному руслі культури давньоруської народності. У скарбах і похованнях збереглися численні металеві при-

краси для чоловічого і жіночого одягу: шийні гривни, сережки, підвіски до намиста, браслети і т. ін. За формами та орнаментациєю — це символічні зображення охоронного характеру. Про одяг слов'янина VI ст. можна, зокрема, говорити на основі скарбу, знайденого біля р. Рось у с. Мартинівка Київської області. Виняткової уваги заслуговують срібні платівки, гравійовані, позолочені. На них зображені чоловіки з голеними підборіддями, вусами і довгим волоссям; як бачимо, зачісці приділена певна увага. Вишукана, строго лінійна, відповідно прилегла до постаті форма сорочки — з круглим вирізом при ший, 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 проглядаються на кам'яних бабах. Напівсферичні головні убори, розширений донизу жіночий одяг вирізьблені на так званому збруцькому ідолі. Майже в кожному давньоруському похованні зустрічаються речі, котрі засвідчують виготовлення одягу. Найпростіший — натільний одяг виготовлявся у кожному господарстві, а верхній — каптани з сукна й овечої шкіри, а також із шовку й оксамиту шили кравці. Вже існували майстри шкіряної справи, які у писемних джерелах згадуються як кожум'яки та усмошєвці.

Давньоруські селяни, ремісники виготовляли вбрання з конопляних, лляних, вовняних тканин домашнього виготовлення, шкіри. Одяг багатих князів, дворян, дружинників шили з яскравих шовкових, золотих і срібних тканин, парчі, оксамиту, тафти, камки, привезених з Візантії та Криму. Такі дорогі тканини називали поволоками. Одяг знаті був багатоколірним (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<sup>9</sup>. 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 були 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 і застібками на правому боці. Чоловіки носили різноманітні за формою і матеріалом шапки. Найпоширенішими були напівсферичної або конусовидної форми низькі і високі шкіряні шапки з хутровою облямівкою, колпаки-мурмолки з дорогої тканини та плетені капелюхи. Зачіска чоловіків — довге нестрижене волосся.

У жіночому вбранні головні компоненти: сорочкоподібна підперезана одежина, каптани, кожухи. Багаті жінки носили дві сорочки — нижню і верхню, часто довгу, ниж-

че 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 накладали вінок. У жінок — волосся заплетене в коси. На голову одягали очіпок, поверх нього — накидку-обрус, плат, хустку, що закріплювалася в підборідді і довгими кінцями звисала на спину. Важливі відомості про давньоруський одяг з його соціальними різновидами містяться у мініатюрах Радзівіллівського літопису з XIII ст.<sup>10</sup>

Вбрання усіх типів є наслідком як розвитку праслов'янських традицій, так і взаємовпливів з культурою інших народів, передусім Візантії. Довго зберігалися традиційні прямоспинні форми, система декорування. Поступово збільшувалася кількість частин, з'являлися розстібні форми з розрізами зверху і знизу. Так, уже на браслеті із розкопок у Києві в садибі Михайлівського монастиря зображена жінка, в одязі якої проглядається його запаскоподібна поясна частина. Особливо цікаве вбрання дівчини, зображеної в мініатюрі «Ізборника Святослава» (1073 р.). Голова вкрита полотнищем, типу плата зі звисаючими кінцями на плечі, спину. Зверху нього на центрі голови — круглий твердий вінець типу корони. Сукня з великим круглим комірцем, при підрізній кокетці призбирана 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. Цей пам'ятник збагачує наші знання про форми тодішнього вбрання, його складові частини.

В період феодальної роздробленості XII—XIV ст. одяг в основному характеризувався тими ж ознаками, притаманними йому в попередні часи: довгополий, прямолінійний силует тощо. Класова диференціація визначалася якістю тканини, кількістю складових компонентів, цінністю оздоблення. Щодо принципів творення, то праобразами вбрання були прямокутноподібні і трапецієподібні форми (найбільш давня із них — перша).

У XIV—XVII ст. проходили важливі процеси розвитку одягу східнослов'янських народів, зокрема українського. У XIV ст. більша частина земель української народності була захоплена литовськими, польськими та угорськими феодалами, зазнавала спустошливих нападів татар. Але народ зумів виробити, зберегти і розвинути власну культуру, її важливу галузь — одяг. При подібних ознаках для одягу російського, білоруського та інших народів щодо матеріалу, крою, формотворення, системи орнаментування і прикрас виділяються риси, які створюють художню образність одягу, притаманну саме українському народові<sup>11</sup>.

Українські ткачі, кравці, шевці, вишивальниці, ювеліри та кушнірі виявили як в простому одязі для селян і міщан, так і в пишних панських одягових ансамблях своє вміння за допомогою простих засобів, дорогоцінних і звичайних матеріалів створювати твори високого художнього рівня.

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 ремнем. Верхній одяг — сіряки типу свити, переважно коричневі кожухи. Взуття — постолі, личаки. Жіноче селянське вбрання: сорочка, поясне (плахта, дерга, запаски), головні убори — обруси, намітки з твердим обручем; свити з доморобної тканини, кожухи; взуття — личаки тощо.

У XVI ст. в районах Прикарпаття до складу жіночого селянського одягу входили доморобна сорочка, спідниця з фартухом, безрукавка (камізелка), очіпок і шкіряні постолі (ходаки). Верхнім одягом служили 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 рукавах, шуби з лисячим хутром, шапки з дорогого хутра тощо. Заможні жінки носили сорочки, спідниці, плахти, короткі безрукавки, жупани, кунтуші, шапочки, намітки. Взуттям для чоловіків і жінок були 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 із складочками, кольоровими петлицями і т. ін.

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

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

В одяговий комплект жінок входила, крім сорочки, спідниця (саяна), 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 з лівої сторони 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), призьбірані з талії, при кістках. Рядові козаки зимою носили довгі кожухи з великим смушковим коміром, сукняні шапки із хутровою облямівкою, шкіряні чоботи.

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

Жіноцтво старшин мало сорочки із тонкого полотна, фабричних шовкових тканин, вишиті золотом, сріблом, шовком. Спідниці пошиті із чотирьох, а то й більше пілок дорогих тканин — парчі, люстрини, штофу і т. ін., обшиті позументом, мережані, підшиті з виворітної сторони полотном, сукном або кіндяком. Найважливішим компонентом плечового вбрання жіноцтва козацької старшини був кунтуш, який шився із дорогих видів кольорового сукна, едбабу, 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.

Важливу роль у художній образності складних одягових компонентів козацького вбрання відігравали прикраси: намиста з перлів, бурштину; шийні прикраси типу дукатів з рядами золотих і срібних монет, золоті хрести з дорогоцінним камінням тощо.

Методи формотворення, системи декорування козацького одягу певним чином впливали на одяг багатших верств населення міст і сіл Подніпров'я. Але 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, складності політичного і культурного розвитку. Поступово викристалізовувалися композиційно-структурні закономірності вбрання, образна система декору, щедра, соковита кольорова гама.

З поглибленням класового 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 і кількості прикрас тощо. Так, за характером композиційної структури одяг міщанства дещо 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 і т. ін. Різновиднішими були форми головних уборів, передусім шапкоподібних у жінок. В одязі міщан більше за кількістю і цінністю використано привізних прикрас. Характер заняття, специфіка міського побуту впливали на образність, соціальну різновидність міського вбрання, динамічнішого щодо зовнішніх впливів.

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

Стійкішим щодо 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 і структуру, принципи формотворення. Цей ансамблевий вид мистецтва відбиває образне мислення народу, високі критерії його моралі і працелюбності. У народному костюмі збережений віковий досвід ручного виготовлення тканин, шкіри, прикрас, викроювання різних видів вбрання, їх художнього оздоблення вишивкою, вибіркою, аплікацією, мережанням, виколюванням тощо; способів носіння та виконання функцій обрядового, ритуального плану (наприклад, весільного і т. ін.). 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 традиції народного моделювання.

Загальні, спільні художні ознаки притаманні найпоширенішим типам комплектів українського одягу. Вони виявляються в подібності виготовлених ручним способом матеріалів, принципах кроєння і поєднання окремих частин в єдине ціле, в колориті, характері прикрас, всієї композиції одягу, виготовленого відповідно до статі, віку, соціального положення, функціонального призначення тощо.

Основні компоненти українського чоловічого і жіночого одягу у 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. Зазнав масового поширення нагрудний компонент жіночого і чоловічого одягу — безрукавка.

Основний вид жіночого і чоловічого верхнього одягу: свити, жупани, кунтуші, чемерки, сердаки, чуглі. Різновидність верхнього типу свит — юпки, пушуні.

Зимовий плечовий одяг — кожухи. В непогоду поверх кожухів, свит одягали плащовидні полотнянки (із 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.

Названі 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 щодо 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<sup>12</sup>. Етнолокальні комплекти названих регіонів мають численні місцеві різновиди.

В історії українського народного одягу виняткове місце посідає 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 — основи розвитку трьох братніх народів — російського, українського та білоруського, процесів формування української нації. Саме цей район славиться багатством побутуючих комплексів одягу, які виникали по чергову в ході змін історичних епох, зберігаючи давні, спадкові традиції і зазнаючи новаторських впливів. Тут сформувався тип одягу, котрий дослідники називають українським національним<sup>13</sup>. Методи утворення його форми, традиційність декоративного оформлення і принципи поєднання окремих частин в комплекти передавались із покоління в покоління як національна соціально-естетична норма. Стійкими залишалися основні засоби творення одягу. Але при цьому на величезній території Подніпров'я виступають незначні відмінності в одязі щодо матеріалу, крою, конструкції, вишивання, аплікації, способів носіння тощо. Це прослідковується в характері одягу північних, центральних і південних районів. Виразно виділяються етнолокальні комплекси дніпровського Лівобережжя і Правобережжя. При спільних ознаках вони мають чимало локальних варіантів.

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

Основною частиною жіночого і чоловічого плечового натільного вбрання була сорочка з полотна, витканого технікою простого переплетення з добре опрацьованих волокон льону й конопель. З середини XIX ст. все частіше сорочки стали шити з тонких білих тканин мануфактурного, фабричного виготовлення. Біла сорочка — це непорушна традиція, символ краси і чистоти, естетичного смаку і святковості. Відхід від цієї традиції сприймався як певне відхилення від норми. Невипадково в старій народній пісні запитується: «Чом на тобі, наймиточку, сорочка не біла?»

За способом кроєння виділяються два типи сорочок — з уставками, пришитими по основі або поробку, і з суцільнокроєними рукавами. Названі два типи сорочок вирішувались по-різному. Так, в північних районах Чернігівщини і Київщини уставки або суцільнокроєний рукав пришивався до стану сорочки по поробку. На території Полтавщини, Лівобережжі рукави і уставки переважно пришивалися на основу. На Черкащині, центральній Київщині, півдні Чернігівщини були поширені обидва типи крою сорочок. Сорочки з кокеткою — жіночі й чоловічі — появились наприкінці

XIX ст. У цих типах крою важливе конструктивне вирішення стану сорочок. На Україні побутували сорочки цільнокроєні, так звані — додільні і з відрізним станом — «до підточки». У сорочках «до підточки» стан шили з тонкого доморобного полотна або фабричної тканини, а «підточка» — з грубшого полотна. У цьому районі України на початку XX ст. ще побутував незшитий вид поясного одягу у вигляді одного або й більше полотнищ доморобної тканини. У будень носили запаски, дерги; на свята — орнаментовані багатоколірні плахти. Водночас побутували і пошиті рясні спідниці — юбки, літняки, димки.

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

Продуману високохудожню композиційну форму, об'ємно-просторову структуру мають комплекси одягу центральної Київщини. Вони характеризуються винятковою силою емоційного декоративного звучання. У цьому важливу роль відіграють білий колір, зокрема свит, кожухів; біла вишивка на білому тлі сорочок; поява верхніх плащовидних одяжин із тонкого яскравого (зеленого, малинового) сукна — баввих юпок; пошиття з кольорових фабричних тканин спідниць — ватянок, літників; вишивання, аплікація в нижньому куті правої поли кірсеток, кожухів, юпок; різнокольорові барвисті стрічки — дівочі головні убори; темно-вишневе намисто — «камінне намисто», біле перламутрове намисто — «баламути», бісерні прикраси і дукачі у формі медальйонів тощо.

В одязі південних районів Київщини, крім традиційних компонентів, набули поширення аналогічні до свит одяжини з доморобного сукна — черкески, бекеші з відрізними спинками, бочками; кобеняки — цільнокроєні, розширені знизу, з каптуром-«кобкою». Усі вони підперезувались тканими пасочками з домінуванням червоного і зеленого кольорів.

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

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

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

Світової слави зазнали вишивки полтавських сорочок. Вершин художнього злету досягла вишивка гладдю — лиштва, вирізування, виколювання, поверхниця, прутик, ланцюжок тощо. До окремих груп відносяться сорочки, вишиті: білими нитками, виколюванням; білими нитками, вирізуванням; білими нитками з вкрапленням охрових відтінків; білими і блакитними нитками; тільки охристими, сірими 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 будень носили дволатові запаски, однолатову дергу; на свята — кольорові картаті плахти: парчові барвисті запаски, підперезані червоним пасочком або крайкою.

На сорочку одягали кірсетки. Їх шили із ситцю, вовняної тканини, шовку. Заду при талії нашивали ряди гудзиків і робили глибокі складочки — «до трьох (семи і де-в'яти) вусів». Вони були цікаво звужені при талії, розширені низу, надавали легких силуетних ліній усьому комплексі. Поверх кірсетки найчастіше одягали білу сукняну свиту — юпку з трьома або п'ятьма клинами, довгу (до колін). Її вишивали чорними шнурками. У XIX ст. так звані баєві юпки (зелені, малинові) шили з фабричної тканини, оздоблюючи всю зовнішню частину рядами звисаючих ковтунців — пучків кольорової вовни. На їх зміну прийшли «крамні» юпки, халати-шушуни тощо.

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

З головних уборів виділяються очіпки з двома кибалками і 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 з вузлами на маківці, а в північних — з вузлами в підборідді. На свята дівчата надівали вінки із квітів — «чубаті», «надбрівники», «теремки». В коси вплітали різнокольорові стрічки — бинди, які звисали аж до п'ят, легко розвивались навколо дівочого стану.

Соковиту барвистість складових частин вбрання композиційно завершують кольорові чоботи: «чорнобривці», червоні «сап'янци». Були поширені і легкі чоботи зеленого і жовтого кольорів, на підборах тощо.

У чоловічому одязі основну відмінність від інших районів утворюють 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, вибійчаного полотна і фабричної тканини широкі штани типу 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 увійшли 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 на Поліссі (північні райони сучасної Волинської, Рівненської, Житомирської, Київської, Чернігівської і Сумської областей). Це виявляється передусім у білому фоні основних компонентів одягу, який контрастно посилює введені червоні акценти. Білі чоловічі і жіночі сорочки з червоною вишивкою на комірах, пазусі, рукавах; білі широкі з двох пілок запаски, низу орнаментовані червоними смугами; з перевагою білого кольору спідниці-літники, андараки часто з двома-трьома рядами червоних смуг, розміщених низу, білі намітки з червоними орнаментальними стрічками при краях і в начоловій частині; свити й кожухи, вишиті з домінуючими акцентами червоних ниток, підперезані червоними пасочками і т. ін., створюють незвичайно багаті ансамблі — символи чистоти й величності 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 та ін. 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 складалися з двох частин: причельника і 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 тощо.

Чоловіки мали неширокі полотняні і сукняні штани, шкіряні паси (попруги), до яких з правого боку 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 клапанах, на правій полі. Кожухи шили «до стану» і тулубчасті. Взуття — ликові, лозові, липові, вербові постолі, чоботи.

В районах Лівобережного Полісся, передусім Волинського, характерними ознаками виділяються жіночі сорочки, часто декоровані і вишиті тканими орнаментальними червоними смугами. Поясний одяг був зшитий з двох і більше пілок: спідниці-літники, андараки, фартухи. Масового поширення набули білі свити та куртки з доморобного сукна, пошиті на чотири фалди або «з вусами» по боках, були 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, семраги, чемерки, бекеші тощо. Саме у цьому районі жінки влітку носили доморобні спідниці-димки, дрібнорясовані при широкому поясі, з вузькими кольоровими пасочками. Вони надавали жіночим ансамблям живописного звучання. Виняткової уваги заслуговують волинські вовняні спідниці-бурки, переважно вишнево-червоного кольору, переткані жовтими, зеленими, синіми нитками, низу 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: семраги і чемерки. Вишивка у стрічковому плані розташована на полах, рукавах, при поясі. Особливе емоційне навантаження несе червоний колір в усіх комплексах одягу Волині. Це своєрідний образний символ сонця, життя. Він райдужно мерехтить жовтими, оранжевими, зеленими, білими нитками вишивки і ткани.

Дещо відмінна і загальна форма волинського одягу, порівняно, наприклад, з 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 дещо іншу об'ємно-просторову структуру. Головні елементи комплексів пов'язані між собою заокругленими лініями. У цьому важливу роль відіграють рясовані спідниці, приталені, зі збірками свити тощо. Їх співвідношення утворює приземлено-стійку структуру із заокругленими, широкими формами. Отже, волинський одяг нескладно відрізнити від подільського.

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

Важливі історичні події, зокрема, боротьба проти турецьких, польсько-литовських загарбників, позначилися на культурі подолян, в тому числі і на одязі. Його



формування і розвиток проходив 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 іншим районам України, так і своєрідні місцеві особливості, передусім в 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, постולי (самоходи) і чоботи. Свити для чоловіків і жінок шили з чорного доморобного сукна, приталені і розширені знизу. На Вінниччині, Хмельниччині їх називали чугаями (чугаїнами), чемерками та ін. Названі основні компоненти одягу неоднакові у різних комплексів подільського одягу. Його силуетне, кольорове, структурно-композиційне рішення має виразні розбіжності в окремих районах. Так, 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 найтипівішим є розміщення вишивок по всій площині рукавів (стебнівка, поверхниця, кафасор, виколювання тощо). Тут поширена як двоколірна, так і біла, чорна і багатоколірна вишивка. Унікальне явище українського народного мистецтва — подільські сорочки, вишиті тільки білими нитками низинкою, гладдю, виколюванням, мережанням (райони Клембівки, Городківки, Баланівки та ін.).

На Тернопільщині побутовали короткі сорочки (до стану). У районах Подністров'я, особливо Борщівському, Заліщицькому, сформувалась унікальна система декорування сорочок багатоколірною вишивкою килимового характеру. Рельєфно виділяється вишивка на двох або трьох смугах, крім пазушних, що вертикально розміщені по довжині всієї передньої і задньої пилки сорочок і на рукавах (передпліччя, уставки), рукаві і обшивці. Колори: чорний, червоний, жовтий, золоті і срібні нитки. Виділяються 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 важливу роль відіграють його поясні частини, зокрема, чоловічі звужені довгі штани, що шили з полотна, тонкого сукна, вибіяченої тканини. На півдні Поділля полотняні штани часто поперечно рясовані у дрібненькі виступаючі складки (типу 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 і вздовж передньої поли обгортки. У трьохдільних фотах уся площа полотнища поділена на три однакові частини. Дві крайні густо орнаментовані рядами геометричних, стилізовано-рослинних мотивів, а центральна — суцільно чорна. Строго прилягаючі до фігури обгортки у напівприлеглі, розширені, різні за кроєм свити, запаски, фартухи надають формам одягу цікавих акцентів об'ємно-просторового звучання.

На Вінниччині побутовали плахти і запаски. Тут знайшла втілення велична краса простих, прямих форм, гармонійність масштабних співвідношень, зручність для практичного користування.

Розрізняють світоподібні верхні одежини: опанчі, чугаї, чемерки, манти, катанки, гуньки тощо. Вони чорного, коричневого кольору, розширені донизу. Наприклад, манти тунікоподібні, виготовлені з доморобного сукна з 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, крім наміток, хустин у дівчат поширені були вінки із штучних квітів, оздоблені скляним намистом і кольоровими стрічками. Такі вінки називали карабулями. Нагрудні прикраси — намиста, гердани, ланцюжки, низки монет — солби або згарди. Парубки носили кресані — солом'яні капелюхи, прикрашені герданами, плетеними шнурками, фабричними стрічками, качуровим і павиним пір'ям тощо.

Одяг Поділля характеризується, по-перше, специфікою доморобних матеріалів (сукна, полотна, візерунчастих одягових тканин) більш рельєфного килимового характеру, порівняно з іншими районами України; по-друге, прямолінійністю крою (за прямими лініями поєднані між собою не тільки частини, а й деталі окремих компонентів, цілі комплекси; масове поширення незшитого поясного одягу); по-третє, перевагою чорного, коричневого кольорів в об'ємно-просторовій структурі одягу. Перевага чорного кольору — важливий фактор посилення символічного звучання білих, червоних, золотистих акцентів в одязі, співзвучних з родючою землею і барвистою природою Поділля.

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

В окремі групи виділяються такі локальні комплекси, як одяг Буковинського Поділля, Прикарпаття, Верхнього Припруття, Нижнього Припруття та Буковинської Гуцульщини<sup>14</sup>.

Хоча в окремих прикордонних районах Буковини відчутні взаємовпливи народної культури молдаван, 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, гачі, сердаки і кожухи. Головні убори: солом'яні капелюхи і шапки-клепані. Взуття — постולי, чоботи.

Суттєва відміна буковинського одягу — вишивка дрібними кораликами, бісером, лелітками; білим і жовтим шовком, золотою і срібною нитками тощо. 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 і под. Зрозуміло, що 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. Так, на Львівщині 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 та ін. Найважливіше в них — це способи декорування

вишивкою: у Городку — червоно-білою; Яворові — багатоколірна гладь; Сокалі — чорна хрестикова вишивка на сорочках з відкладними комірами типу матроських тощо. В Яворівському районі гуцули і капоти носили зелені, у Куликові — сині, Болехові — темно-коричневі; у Миколаєві — опанчі і 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 виділяється килимовим звучанням вишивка сорочок.

Найвиразніше виступають 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 і 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 (поркениці), червоного сукна (крашениці), чорного або білого сукна (гачі); прямоспинний плечовий одяг — з рукавами (сердак) чи безрукавний (кептар). З головних уборів найбільш поширені чорні повстані капелюхи — кресані, зимові шапки — клесані.

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

Барвиста кольорова соковитість, архаїчність форм, різноманітна вишивка, аплікація, плетіння, складність прикрас і доповнень виділяють гуцульський одяг серед інших костюмних комплексів України.

Перевагою чорно-білих акцентів характеризується одяг Бойківщини (гірські райони Львівської, Івано-Франківської і Закарпатської областей). Жінки носили білі доморобні сорочки, дрібно рясовані при шії, 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 і полотняні запаски. Важливе художнє явище — бойківські вибійчані спідниці — друкавиці. Вони зберегли важливу інформацію про культуру вибійчаного мистецтва бойків, пласти орнаментальної культури. Поясний одяг чоловіків: літні полотняні вузькі штани — портяниці, портки, порти, гаті; зимові — сукняні холошні, волосянки. Верхній одяг взимку — кожухи. Взуття — шкіряні постолі.

Суттєва ознака бойківського жіночого одягу — прикраси з різнокольорового бісеру (силянки). Важливою частиною комплексів одягу є складні головні убори: очіпки-кибалки із стрічками, які опускались на спину; партиці, панттики; великі з торочками хустини. Цікава форма жіночого головного убору — молодиці, круг-

ленько пов'язані хустками із кінцями, зшитими так, щоб три кінці з кутасиками спадали на спину. Головні убори відіграють важливу роль у створенні композиційної цілісності одягових комплексів, котрі мають варіантні типи у східних, західних і центральних районах Бойківщини.

Художніми особливостями виділяється одяг лемків, етнічної групи українців, які здавна жили по обох схилах Східних Бескидів (в Карпатах між річками Саном і Попрадом та на захід від Ужу). Йдеться про принципи дещо об'ємнішого, овального формування одягу і кольорове рішення.

Жіночий комплекс: коротка безуставкова сорочка — чахлик, спліча (до неї пришивали полотняний подолас — 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 (кожушаниці). Жіночі головні убори: кибалка (хімка, химка, хомля), на яку накладали очіпок (чеплик), великі хустки. Поширені бісерні прикраси — «драбинки».

Чоловічий комплекс: безуставкова сорочка, лляні штани (ногавки), камізелька голубого кольору (друшляк), лейбик з двома фалдами блискучих гудзиків, сукняні куртки (гуньки, сердаки). Взуття — шкіряні ходики і чоботи. Чоловічі головні убори: чорні фетрові капелюхи, круглі шапки з овечої шкіри, зверху обшиті синім сукном. Тільки в одязі лемків побутувала цікава верхня одежина з доморобного темно-сірого сукна — чуга, чуганя — довга, прямоспинна, з нашитими рукавами. У неї великий відкладний комір з довгими, звисаючими нижче коліна на спині, вовняними стрічками (китиці, свічки). Крім чугів були поширені гуні 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 кольоровому відношенні образно переважає темно-синій колір спідниць, запасок; блакитний — у камізельках; 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.

Ліричність ліній, емоційною живописністю на фоні вічнозелених гір і долин характеризується одяг Закарпаття. Його різновиди визначають передусім сорочки. Тут були поширені сорочки: 1) довганя — з цільнокроєними рукавами, манжетами (зап'ясниками), пришитими по основі, з пазухою на лівому боковому шві станка; 2) опліччя — коротка (до підточки), з цільнокроєними рукавами, біля шії мала «моршенку» — дрібні складочки, — поверх яких в рядовому плані розташована вишивка хрестиком і гладдю; 3) заспульниця — додільна, з пазухою збоку, з рукавами, пришитими по основі, найважливішу роль відігравали широкі вишиті смуги на місцях уставок рукавів, вишивка виконана дрібною низинкою фіолетового кольору з вкрапленням зелених, синіх, жовтих ниток; 4) «волоська» сорочка — з чотирикутним вирізом горловини, при краях широкі вишиті смуги, рукави широкі, знизу призбирані оборкою, суцільно вишиті; 5) лептянка — коротка, тунікоподібна, з широкими вишитими рукавами, часто знизу не призбираними, а зарубленими вузеньким рубцем. До сорочок одягали доморобні спідниці з тонких вовняних ниток, вишиті при краях, обшиті зубчастими тасьмами і фартухи-плати. Більш поширені спідниці з синього і яскравого рожевого, блакитного ситцю. Живописні акценти до сорочок і кольорових спідниць, фартухів-платів — це кожушані безрукавки-бунди, суцільно вишиті червоними вовня-

ними нитками (рослинний орнамент) так, що, здається, немає місця для проколу голки. Крім бунд з доморобного сірого сукна виготовляли короткі куртки-уйоші та тунікоподібної форми білі сукняні гуні з довгим ворсом на лицьовому боці. У другій половині XIX ст. масового поширення набули короткі, з сірого або білого доморобного сукна куртки (сіряк, сердак, уйош, реклик, петик).

Характерні і чоловічі сорочки тунікоподібного крою, з довгими широкими рукавами. Їх вишивали білими нитками, на швах інколи з жовтими стрічками. Штани білі, широкі, полотняні; вузькі сукняні (ногавиці) 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. Та скрізь білий колір контрастно підсилює яскраві фіолетові, сині, рожеві, жовті, червоні і чорні акценти як вишивки, так і фабричної тканини, стрічок тощо.

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 відіграє 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. найбільш характерні три основні форми: трапецієвидна, овальна і прямокутна. Є різні варіанти їх викроювання в окремих районах, селах України. Як зазначалося вище, подільський одяг виділяється пластичною стрункістю, вертикальністю звучання силуетних ліній, а волинський — більш приземлений, із заокругленими, широкими формами. Є різниця і в носінні одягу.

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

Народний одяг синтетично акумулював у собі різні види народного декоративного мистецтва: тканини, вишивку, вибірку, вироби із шкіри, ювелірні прикраси тощо. Художні принципи, методи формотворення вироблені внаслідок колективного досвіду певного регіону.

Одяг — це результат як практичної, так і духовної діяльності народу. Він охоплює сферу знань, художні смаки, 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 багатючих традицій українського одягу. Одні беруть за основу крій, другі — засоби декоративного оформлення, треті — колорит. Разом з тим важливу роль відіграє індивідуальне бачення художнього образу народного одягу.

Белике значення у розвитку теорії і практики мистецтва, художніх традицій народного моделювання має робота Київського художнього інституту, Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, Харківського художньо-промислового інституту, Київського філіалу Всесоюзного науково-дослідного інституту художнього конструювання, Київських художньо-виробничих майстерень художнього проектування, Художнього фонду України, філіалу Всесоюзного науково-дослідного інституту художнього конструювання у Харкові, ряду середніх спеціальних навчальних закладів.

На особливу увагу заслуговує науково-дослідна і творча праця кафедри моделювання костюма, створеної 1959 р. при Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва. Тут готуються спеціалісти з моделювання костюма у галузі декоративно-прикладного мистецтва, промислового проектування костюма з трьох спеціальностей (швейні вироби, вироби з трикотажу, взуття і головні убори). Група викладачів, художників інституту працює у напрямі переосмислення традиційної форми при створенні єдиного ансамблю, стилістичної єдності всіх його компонентів. Оригінальні нові комплекси одягу за народними мотивами створили художники-модельєри О. Коровицький, С. Заблоцька, В. Шелест, З. Шульга, З. Тканко, Т. Кечеджі, М. Безпальків, Н. Яворська, О. Нешенко та ін.

У справі розвитку художніх традицій народного одягу важливу роль відіграють Київський, Харківський, Львівський будинки моделей. Їхні колективи вивчають локальні різновидності народного одягу і мовою кольору, форми, орнаменту розкривають таємниці краси народного одягу.

Важливим етапом дальшого розвитку художніх традицій народного одягу є творча співпраця художників-модельєрів, конструкторів, технологів і майстрів-виконавців, що працюють на підприємствах системи народних художніх промислів — фабриках, об'єднаннях, цехах, дільницях різного підпорядкування. Останнім часом активізувалася робота по моделюванню одягу за народними мотивами. Художники-модельєри, провідні майстри працюють у двох напрямках: створення унікальних творів виставочного характеру; розробка зразків для малосерійного і масового виробництва з урахуванням перспективного напрямку моди і кращих досягнень мистецтва моделювання.

Яскравою сторінкою в історії мистецтва моделювання є творча діяльність художників і народних майстрів виробничо-художнього об'єднання ім. Т. Г. Шевченка (м. Київ), «Вінничанка», «Полтавчанка» (чоловічі і дитячі сорочки-чумачки, гуцулки, жіночі блузки та сукні тощо), фабрики художніх виробів ім. Лесі Українки (м. Львів), фабрики художніх виробів ім. Р. Люксембург (м. Івано-Франківськ).

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

Традиції народного одягу є основою діяльності провідних народних майстрів України, зокрема, Г. Верес (Київ), О. Возниці, С. Грицай, М. Калиняк (Львів), Г. Вінтоняк (Коломия), Г. Григоренко (Чернігів), З. Романової (Рівне) та ін.

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

<sup>1</sup> Історія Української РСР: У 8 т. К., 1977. Т. 1. С. 35—39; Археология Украинской ССР: В 3 т. К., 1985. Т. 1. С. 54, 59.

<sup>2</sup> Історія Української РСР. Т. 1. С. 67.

<sup>3</sup> Археология Украинской ССР. Т. 1. С. 166.

<sup>4</sup> Історія Української РСР. Т. 1. С. 72.

<sup>5</sup> Пасек Т. Трипільська культура. К., 1941. С. 57.

<sup>6</sup> Історія Української РСР. Т. 1. С. 102.

<sup>7</sup> Там же. С. 144.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Матейко К. І. Український народний одяг. К., 1977. С. 14—18.



- <sup>10</sup> Летопись по Лаврентьевому списку. СПб., 1877. С. 34, 51, 53, 64.  
<sup>11</sup> Маслова Г. С. Историко-культурные связи русских и украинцев по данным народной одежды // Сов. этнография. 1954. № 1. С. 41—59.  
<sup>12</sup> Матейко К. И. Украинський народний одяг. К., 1977. С. 145.  
<sup>13</sup> Николаева Т. А. Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье. К., 1987. С. 175.  
<sup>14</sup> Кожоляно Я. И. Народная одежда населения северной Буковины (вторая половина XIX—40-е годы XX в.). Минск, 1988. С. 18.

## РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

### ХУДОЖНЄ ДЕРЕВООБРОБНИЦТВО ТА ПЛЕТІННЯ З ПРИРОДНИХ МАТЕРІАЛІВ

Художнє деревообробництво. Первісні вироби з дерева, мабуть, появились вже в епоху мезоліту внаслідок застосування кремінного долота, тесла й сокири. Знаряддя і посуд з дерева, яке значно податливіше обробці, ніж кістка чи камінь, ще ширше розповсюдились у побуті неолітичних племен Східної Європи, оскільки вдосконалювалися інструменти. Однак для дослідників залишається нез'ясованим ранній етап розвитку деревообробного виробництва через малу кількість дерев'яних археологічних знахідок. Слабка тривкість деревини і руйнівна сила часу спричинили до цілковитої втрати більшості дерев'яних виробів найдавніших епох.

Твори первісного мистецтва з Мезинської, Кирилівської та інших стоянок, виготовлені з мамонтових бивнів, декоровані гравійованим орнаментом, дозволяють припустити застосування у ті часи аналогічної техніки контурного різьблення до виробів з дерева.

У житті людини часів неоліту важливе значення мав винахід засобів пересування: човна і саней. Їх виготовляли із товстого стовбура дерева, випалюючи відповідні заглибини та видаляючи горілий шар кам'яним теслом. Сліди такої обробки дуже добре простежуються на внутрішніх стінах човна, знайденого під багатометровою товщею відкладів р. Оскол на Харківщині. Рештки саней і лиж виявлено при розкопках неолітичних поселень на Уралі і в Скандинавії. Вони можуть служити аналогією деревообробного виробництва людей, які жили на віддалених територіях, у різних природних умовах, але перебували на однаковій стадії історичного розвитку. Чимало матеріалів для гіпотетичних міркувань щодо виготовлення й оздоблення виробів з дерева дають розкопки поселень епохи міді—бронзи.

Первісне ремесло і мистецтво, тісно переплітаючись з міфологією і релігією, утворювали первісний синкретичний комплекс. Лише в класовому рабовласницькому суспільстві ремесла і художня творчість стали самостійними видами професійної трудової діяльності. У цей час зростали технічні можливості виробництва, розвивалася функціональність форми, збагачувалася декор тощо.

Літературні джерела та археологічні матеріали, знайдені на території України при розкопках скіфських поселень і поховань, засвідчують майстерне володіння скіфськими ремісниками-деревообробниками техніками видовбування-витесування, столярними з'єднаннями, плоскорельєфним та об'ємним різьбленням, ін-



крустацією тощо. При кочовому способі ведення господарства скіфи надавали перевагу виробам із дерева — практично зручнішим і значно дешевшим від металевих.

Рештки дерев'яного посуду (ковші, тарілки, чаші, черпаки) знайдені при розкопках кургану Солоха поблизу м. Велика Знаменка Запорізької області, кургану Баби в околицях м. Апостолове, Першої Завадської Могили і Холминої Могили біля м. Орджонікідзе на Дніпропетровщині та ін.

Масового характеру набуло у Скіфії виробництво зброї і транспортних засобів. Зброярі виготовляли з дерева списи, луки, стріли, піхви для мечів, щити, горити і подібні предмети військового обладунку, оздоблюючи їх золотими і бронзовими бляшками з орнаментальними та міфічними зображеннями. Не менш важливе значення для кочового життя скіфів мали виготовлені з дерева засоби пересування: сани, вози, човни, сидла, ярма, які також прикрашували.

Скіфська знать користувалася дерев'яними меблями: стіл, стільці, лави та ложе (IV—III ст. до н. е.). Форми, мабуть, запозичені в аристократії з близькосхідних міст-держав. Конструкцію та художні особливості цих меблів можна прослідкувати як за окремими знайденими предметами, так і за рельєфними зображеннями на золотих бляшках. Своєрідною формою та декором відзначаються дерев'яні погребальні ложі і саркофаги, що зустрічаються при археологічних розкопках багатих поселень.

Сарматські племена населяли південь нашої країни в II ст. до н. е.—IV ст. н. е. і також користувалися дерев'яними виробами: предмети військового обладунку, посуд і т. п. Деякі з них пофарбовані у червоний колір, оздоблені поліхромним розписом, різьбленням, вставками із різноколірних камінців і скла.

Після землеробства і скотарства важливою галуззю виробничої діяльності стародавніх слов'ян у VI—IX ст. були ремесла, передусім обробка дерева, каменю і металу, гончарство, ткацтво. Широкий набір теслярських, столярних і різьбярських інструментів (сокири, струги, тесла, пили, сверла, долота, різці тощо) свідчить про диференціацію вже на той час деревообробного ремесла і появу майстрів-професіоналів. Вони виготовляли й оздоблювали речі хатнього вжитку, знаряддя праці, зброю, засоби пересування та сакральні предмети, пов'язані із поганським культом.

Сусідство давніх слов'ян зі скіфо-сарматськими племенами на початку I тис., очевидно, сприяло засвоєнню слов'янами технічних прийомів обробки дерева — виготовлення за допомогою клинків дощок та їх фальцювання, впровадження у художнє оздоблення дерев'яних виробів плоского й об'ємного різьблення та розписів у поліхромному стилі. Деякі орнаментальні мотиви і декоративні зображення (святилище дерево з оленями, велика богиня з кіньми та птахами, обожнювані вершники і под.) також проникли у давньослов'янське мистецтво із сарматської культури і дійшли навіть до наших часів.

За функціонально-художнім вирішенням усі вироби умовно можна поділити на три групи. До першої, найбільшої, належать ужиткові предмети побуту широких мас народу з майже відсутнім декором. Їхні художні переваги практично зведені до утилітарно вмотивованої форми. Побутові вироби та обладунки, що належить до другої групи, мали вишукану форму, оздоблювалися різьбленням, розписом та інкрустацією, засвідчуючи цим панівне становище їх власників у суспільстві. Третя група виробів — це старанно виконані й прикрашені культові предмети, обереги, які використовувалися для релігійних ритуалів. Такі функціонально художні відміни виробів виникли в часи формування класового устрою і зберігалися протягом наступних століть феодальної і капіталістичної формацій.

Писемні джерела XI—XIII ст. засвідчують доволі вузьку спеціалізацію деревообробних промислів: «древодельници», «плотници», «кораблетворящие», «мостники»,



61



62



63



64



65



66





67



68



69



70



71



72

«огородники», «порочники», «лучники» тощо. «Древодельниці» і «плотниці» споруджували перші християнські церкви, житлові і господарські будівлі, інколи прикрашуючи їх різьбленням та розписом. «Мостники» прокладали мости і бруковані вулиці, «огородники» — кріпосні стіни, вежі та інші укріплення. «Порочники» виготовляли стінобитні і металеві пристрої, «лучники» — луки та інші дерев'яні предмети військового обладунку. Майстри «корабетворящие» и «древодельцы» виготовляли різні засоби пересування по воді і суші, доконче необхідні для торгівлі, військових походів та рибальського промислу. У літописі часто згадуються плавальні судна — «корабль», «челнь», «лодья», «струг» і под.<sup>1</sup> Вони вирізнялися розмірами, формою, спорядженням, декором. Суднобудівники засвоювали не тільки ранньослов'янські, а й варязькі, античні традиції. У X—XII ст. найбільші кораблі були великими човнами (довжиною близько 20 м), не мали палуби, лише настил з дощок, який при потребі знімали. Судна йшли на веслах і під вітрилами (в центрі ставили щоглу). У XIII ст. на великих судах появилися палуба, постійна щогла і спеціальне кермо. Човни, як і інші дерев'яні вироби, оздоблювали різьбою, пласкою і рельєфною, з геометричними, рослинними і тваринними візерунками, іноді на носі і кормі човна вміщували зображення реальної або фантастичної істоти, виконане об'ємним різьбленням.

Літописні відомості і археологічні знахідки засвідчують широке застосування у Древній Русі возів і саней. Вози були двоколісними й чотириколісними та нагадували сучасні. Однак ця подібність лише зовнішня. Конструкція воза не мала теперішньої досконалості. Основа складалася з двох довгих жердин, з'єднаних поперечними перекладами, дишла кріпилися нерухомо, що затруднювало повороти. Колесо, знайдене при розкопках у Києві, складалося з дерев'яного обода і 13 дубових спиць.

Сани залежно від застосування були трьох типів, про що свідчать їх знайдені в Києві рештки. Великими саньми перевозили вантажі, менші мали короби, служили для різноманітних подорожей. Їх часто прикрашували різьбленням і розписом, а формою вони нагадували залубні і грєнджолі, поширені наприкінці XIX—на початку XX ст. Третій тип — легкі санки для швидкої їзди і, мабуть, для полювання, нагадували сучасні нарти. Полози саней — дубові, гнуті.

Предмети внутрішнього обладнання хат також виготовляли з дерева й оздоблювали різьбленням. Бідняцькі, напівземлянкові житла обставляли пристінними лавами. Їх доповнювали стіл і стільці, рідше ліжка. Меблі феодальної знаті різноманітні і вишукано декоровані пласким геометричним різьбленням та інкрустацією. У письмових джерелах цього часу згадуються деякі види меблів: «стіл», «столець», «стулья», «скамья», «кровать», «постель», «ложе» та ін. Ліжка мали неоднакове призначення, форму, а відтак і різні назви: ложе, кровать, постіль, одр. У скринях (коробцях) зберігали одяг та коштовності. Про зовнішній вигляд князівського престолу довідемося зі срібників Володимира Святославовича. Його красу, пишність відзначив арабський мандрівник Ібн-Фадлан: «Престоль же его великъ и украшенъ драгоценными камнями»<sup>2</sup>. Загалом предмети хатнього обладнання князівсько-боярської знаті вирізнялися багатим оздобленням і, за справедливим зауваженням дослідників, їхні художні особливості характеризуються деяким впливом візантійського та романського стилів.

У побуті різних верств населення Древньої Русі набув широкого вжитку різноманітний дерев'яний посуд. Великооб'ємні посудини — бочки («бочька», «бчелка») і діжки («кадки») служили для зберігання зерна і рідини. Їх виробляли майстри «древодельцы» із клепок, стягуючи виріб дерев'яними обручами. У той же спосіб виготовляли посуд середніх розмірів — цеберко («ушат») і відро для води. Ночви («корита») видовбували з однієї товстої колоди. Столовий дерев'яний посуд поділявся



на посуд для пиття — ковші, братини, корці, чаші та для гарячої страви — ставці, миски й тарілки.

Більшість дерев'яного посуду виготовляли із клепок, видовбуванням і лише частина виточувалася на токарному верстаті з лучковим приводом. На посуді добре помітні густі концентричні кола, які утворилися внаслідок обробки. Залишки дерев'яного точеного посуду, прикрашеного плоским різьбленням та поліхромним розписом, знайдені при розкопках у схованці Десятинної церкви в Києві, у «будинку токаря» на Подолі, на Житньому ринку і Красній площі (Київ). Уламки дерев'яних точених мисок з лінійно різьбленими візерунками виявлені на Райковецькому городищі, Колодязному, Городці Житомирської області.

З-поміж іншого столового начиння з дерева виготовляли ложки і черпаки. Дерев'яними ложками користувались усі — селяни, міщани, феодалі і навіть князі. У літописі розповідається про випадок на урочистому бенкеті у великого князя київського Володимира. Дружинники докоряли князеві, що мусять їсти дерев'яними ложками: «Зле есть нашим головам. Дав він нам їсти дерев'яними ложками, а не срібними!»<sup>3</sup>

На основі археологічних матеріалів встановлено побутування в Київській Русі дерев'яних ложок двох типів — з короткими держакками, округлим «їдаком» та довгих, які мали ручку з «їдалом» овальної форми. Ці основні типи існували протягом століть і дійшли до нашого часу.

Широка утилітарність більшості дерев'яних виробів не виключала і художньої довершеності форми, своєрідного декору. Майстри-деревообробники, теслі, столярі водночас були і досвідченими різьбярими, конструкторами, опанували прийоми поліхромного розпису тощо. Невипадково радянський дослідник М. Макаренко відносить різьблення на дереві до найважливіших технік створення художніх виробів у слов'ян домонгольського періоду<sup>4</sup>. Важливо і те, що засвоєні навички роботи у дереві майстри переносили на інші матеріали (кістку, камінь, метал).

У часи Київської Русі існувало п'ять видів різьблення на дереві. Найуживанішим було плоске різьблення для декорування господарських і побутових предметів. Візерунок (переважно геометричний) врізували на поверхні предмета лініями, площинами, вигравуючи контрастами світла й тіні.

Поширеним було також рельєфне різьблення. Воно давало опукле зображення. Цією технікою прикрашували здебільшого вироби значних масштабів — елементи архітектури, засоби транспорту тощо. У композиції рельєфного різьблення найчастіше впліталися рослинні і тваринні мотиви.

Контррельєфне (виїмчасте) різьблення древньоруські майстри застосовували для виготовлення дерев'яних матриць, якими з глини відтискували керамічні рельєфні плитки. Досить чіткі уявлення про технічні й художні особливості цього різьблення дають декоративні плитки, знайдені археологами на території стародавнього Галича. На них у круглому медальйоні вміщені рельєфні зображення воїнів, коней, орлів, пав, грифонів, гармонійно поєднаних із рослинними мотивами. Добре розв'язані складні технічні та композиційні завдання при виготовленні дерев'яних форм-матриць не залишають жодних сумнівів щодо високої майстерності і таланту авторів. Кількома вправними врізами долота різьбярі підкреслили силу грифона, граціозну поставу пави, впевненість гордовитого орла.

Ажурне різьблення з прорізанням наскрізь тлом також було відоме в давній Русі, але порівняно з іншими техніками вживалося рідше. Частина лиштви, знайдена археологами в Києві, мотивами ажурного різьблення уподібнюється до мережива.

Останній різновид різьблення — кругле, або об'ємне, було широко популярне на

Русі. Стародавні різьбярі, крім скульптури, виготовляли і декорували об'ємним різьбленням різноманітні господарсько-побутові предмети, засоби транспорту та дитячі іграшки («коник», «качалка»). Таким чином, у побуті різних верств населення Київської Русі знайшли широке застосування найрізноманітніші дерев'яні вироби, часто оздоблені різьбленням, розписом та інкрустацією. Все це свідчило про великий розвиток і багатопрофільну диференціацію стародавнього деревообробництва східних слов'ян.

За соціальною ознакою древньоруські деревообробні ремесла поділяють на вільні сільські і міські, вотчинні і монастирські.

Монголо-татарська навала на Київську Русь у 1237—1240 рр. на деякий час загальмувала розвиток продуктивних сил, завдала страшних втрат стародавній культурі і художнім ремеслам. Перестали існувати ремісничі галузі, пов'язані зі складним виробництвом. Менших збитків зазнали деревообробні ремесла, які зосереджувались переважно в поселеннях лісової і лісостепової місцевостей.

У часи монголо-татарської навали центр інтенсивного виробництва предметів народного мистецтва на деякий час перемістився до Галицько-Волинського князівства. «І юнаки, і майстри всякі утікали [сюди] од татар — сидельники і лучники, і сагайдачники, і ковалі заліза, і міді, і срібла. І настало пожвавлення, і наповнили вони дворами навколо города поле і села»<sup>5</sup>.

У XIV—XVI ст. деревообробництво розвивалося на Україні повсюдно — і в містах, і в селах, покликане забезпечити простих людей і феодальну знать необхідними виробами з дерева. Для власних потреб селяни виготовляли деякі предмети хатнього обладнання, господарського реманенту і под. Складніші вироби або деталі вони замовляли у місцевих майстрів за відповідну плату.

Сільські деревообробні промисли, як і інші ремесла, все більше і більше відокремлювалися від рільництва, перетворюючись у галузі господарства. Характерною особливістю була спеціалізація у виготовленні міського бондарного посуду (тара), дрібного бондарного посуду, столового посуду, ложок тощо (родини, а то й цілі села). Однак селяни не поривали зовсім із землеробством, для багатьох занять ремеслом залишалася допоміжна галузь у осінньо-зимовий період.

Сільські теслярі, бондарі, столярі виготовляли і вивозили на провінційні ринки (ярмарки) необхідні знаряддя праці, засоби транспорту, меблі, хатнє начиння, часто оздоблене різьбленням та розписом. Народні майстри XIV—XV ст. успадкували і розвинули традиції деревообробних ремесел стародавньої Русі. Існували і збагачувалися основні типологічні групи виробів, різновидів різьблення, деякі орнаментальні мотиви тощо.

Художні вироби з дерева здебільшого адресувалися невеликій групі багатих замовників — шляхтичам, міським патриціям, духовенству і купцям. Функціональні й художні особливості цих виробів мусили відповідати естетичним вимогам пануючих класів. Очевидно, обслуговуючи споживачів різного соціального рівня, конкуренція між сільським і міським ремеслом у XIII—XIV ст. відбувалась у прихованій формі. Згодом, у XV—XVI ст. конкурентна боротьба за ринок збуту зросла, насамперед у середині професійних міських об'єднань (теслярів, бондарів, столярів). Перші писані статuti засвідчували юридичне право існування цехів, розвиток і перехід міського цехового ремесла до наступного етапу. У Києві теслярський цех відомий з кінця XV ст., у Чернігові, Лебедині, Полтаві — в XVI—XVII ст. Теслярський і бондарський цехи у Львові згадуються в міських книгах кінця XIV — початку XV ст., столярний — середині XVI ст. Значними центрами деревообробних ремесел у XVI ст. були Володимир, Луцьк, Кременець, Кам'янець-Подільський, Холм, Буськ та ін.

Незважаючи на соціальну нерівність, а часом і національні утиски, майстри, які вступали до цеху, користувалися певними привілеями. Приписи цехового статуту ставили всіх членів цеху в однакові умови. Визначалися максимальна кількість закупленої деревини та інших матеріалів, відповідні строки на виготовлення виробів, їхня вартість, ринки збуту тощо. Цех суворо слідував за якістю виробів, зростанням технічної і художньої майстерності його членів.

Хоч утисків зазнавали насамперед українські майстри, художнє деревообробництво на Україні у XV—XVI ст. набуло широкого розвитку: збагачувалося формами й орнаментальними мотивами західноєвропейського декоративного мистецтва, зароджувалося пишне різьблення культових предметів (наприклад, царські ворота з церкви с. Домажир неподалік Львова, XV ст.).

Із виробів цехових майстрів Києва, Львова, Кам'янця-Подільського до нашого часу дійшли різьблені ікони, кіюти, ручні хрести, меблі з панських палаців, церковні лави.

До рідкісних пам'яток різьблення XV ст. належать ручні двораменні хрести, оздоблені орнаментальними мотивами, написами і мініатюрами: «Розп'яття», «Зняття з хреста», «Причастя», «Умивання ніг» і под.

З XVI ст. походять ікони, частини яких (тло, німби й обрамування) орнаментовані різьбленням, а пізніше тисненням дерев'яною матрицею по левкасу. Така попередня пластична обробка живописних ікон не тільки розмежовувала, членувала площини зображення, а й приглушувала одноманітний полиск дзеркально золоченої поверхні. В орнаментиці переважали хвилясті, прямі, скісні та перехресні лінії-жолобочки. Ікони, декоровані рослинними мотивами, мають аналогії серед давніх книжкових мініатюр та гравюр.

У виготовленні архітектурних деталей широко застосовували різьблення і профілювання. Унікальними пам'ятками XVI ст. є львівські сволоки (балки). Центр композиції, майже на всю ширину площини — «вихрова» розетка. Обабіч і вздовж розміщувалися менші, шестипелюсткові розетки. Боки сволока мали складне профілювання, що доповнювало і вигідно підкреслювало різьблені мотиви.

Деяке уявлення про технічні й художні особливості різьблення народними та цеховими майстрами дають кахлі XV—XVI ст. з багатьох міст України, відтиснуті у дерев'яних формах. Зустрічаються орнаментальні мотиви тригранновиїмчастого різьблення, рослинні мотиви і сюжетні зображення, виконані контррельєфно.

Незважаючи на політичну розчленованість українських земель у XVII—XVIII ст., поступово зростало економічне та культурне піднесення, поглиблювалася національна самосвідомість.

Творча праця народних майстрів-деревообробників застосовувалась у багатьох галузях. Теслярі-будівельники водночас володіли різними техніками різьблення й профілювання. Тому деякі архітектурні частини дерев'яних споруд цього часу — піддашся і опасання, ганки і галереї — підтримувалися профільованими стовпчиками, консолями та кронштейнами.

Стовпчики були переважно чотиригранні, рідше круглі або багатогранні. Їх також декорували вирізуванням-профільуванням у вигляді «ковбиків», «диньок», «напливів», що в контрасті з перехватами потончених місць створювало напружені, динамічні форми. Стовпчики об'єднувалися з прогонами профільованими або різьбленими підковами, конструктивно посилюючи їх цінність і збагачуючи декоративно. Особливо ошатний вигляд мали піддашся на Закарпатті, стовпчики яких з'єднували між собою півкруглими відкосами, інколи додатково оздоблені різьбленням та профілюванням.

Майстри надавали виняткової уваги пласкому різьбленню одвірків і сволоків, що вже тоді правили за найважливіші декоративні елементи споруд. Так, для східних областей України типовою формою церковних одвірків були шестикутники, а для західних — чотирикутники. Вони мали переважно усталену композицію: на верхній горизонталі вирізаний хрест в оточенні шести-, восьмипелюсткових розеток та інших орнаментальних мотивів. Композицію інколи довершувала в'язь написів, що інформували про час спорудження будівлі та її фундаторів.

У різьблених одвірках, скобах та сволоках на зовнішніх карнизах дерев'яної архітектури XVII—XVIII ст. Подніпров'я та Слобожанщини чільне місце належало соковитим, пластичним мотивам (іоніки, намистинки, «сухарики» тощо), запозиченим з класичної спадщини. У Карпатах різьблення на одвірках було пласким і складалося з кола, заповненого тонким, дрібним візерунком, та стрічки у вигляді витої «вірвошки».

Різьблені сволоки загалом виготовляли за однією схемою. На Подніпров'ї центр сволока оздоблювали пласким різьбленням з мотивами кіл, розеток або смуг, бокові частини профілювали, різьбили «крученим» орнаментом і доповнювали написання (хто і коли побудував хату). Львівські сволоки відзначаються великою різноманітністю розет. Високим різьбленням геометричного характеру оздоблювали центральні сволоки на Гуцульщині. У середній частині сволоків переважно знаходився чотирьох-, шести- або восьмиконечний хрест. Для більшої виразності його мережили орнаментом — «ільчетим письмом». Обабіч хреста розміщували розетові мотиви («ружі»), «ширинки» і «головкاته». На Поділлі сволоки здебільшого мали багатоконечні хрести з датою побудови хати.

Столярі Придніпров'я, Поділля і Прикарпаття виготовляли й оздоблювали контурним і тригранновиїмчастим різьбленням дерев'яні предмети господарського вжитку: вози, сани, ярма, тарниці, притики. Ці та інші вироби з дерева продавали на сільських і міських ярмарках.

Найдавніші пам'ятки сільського транспорту, оздоблені різьбленням, дійшли до нашого часу, зокрема чумацькі вози XVIII ст. походять з Березова Великого та Печеніжина (Івано-Франківської області), зберігаються у Київському та Львівському історичних музеях і Коломийському музеї народного мистецтва. Подібність конструкції та декору цих возів схиляють до думки, що вони виготовлені в одному деревообробному осередку. Пишно декоровані геометричними, рослинними та архітектурними мотивами передня і задня крижаниці.

Наприкінці XVIII ст. у с. Коровинці на Сумщині майстер Рябко виготовляв масивні ярма. Середню частину ярма він оздоблював восьми- і чотиригранними розетками, а бічні — півкруглими й овальними візерунками.

Профільовані лави, різьблені скрині, столи, різноманітні стільці, полиці та божниці — основне хатнє обладнання селян і міської бідноти, здебільшого виготовляли на замовлення.

У декоруванні хатніх меблів великого значення надавали профільованому вирізуванню, яке найчастіше застосовували на мисниках, полицях і лавах. Божниці (дерев'яні полиці для ікон) прикрашали пласким або тригранновиїмчастим різьбленням.

На Гуцульщині скрині виготовляли з букового дерева, розмальовували коричневою фарбою і лише тоді прикрашали контурним різьбленням у вигляді прямих і скісних ліній, квадратів, прямокутників, кругів. Вони мали двосхилу кришку, невисокі ніжки, наприклад, скриня початку XVIII ст. з Верховини, оздоблена геометричними мотивами прямих і скісних ліній, хрестів і розеток з «вертунами» тощо. Глибокі

порізи тригранновимчастого характеру споріднюють її з подібним полтавським різбленням.

Скрині Подніпров'я і Слобожанщини мали іншу архітектуру: пласку кришку, короткі ніжки або коліщата. Їх переважно розписували багатобарвними квітковими мотивами.

У народному побуті XVII—XVIII ст. поряд з керамічним посудом часто застосовувалися дерев'яні (миски, тарілки, яндови, салатниці, ступки, сільниці, бочечки тощо), які виготовляли на продаж бондарі Подніпров'я, Слобожанщини, Поділля та ін. Особливо цікавими були великі миски для косарів — яндоли та ковганки для замісу тіста. Вони завжди мали круглу форму, а на зовнішній стороні прикріплені два або й чотири вушка для перенесення і завішування на стіну. Їх орнаментували із зовнішнього боку, і декор добре «читався», коли вони були завішені догори дном або стояли на полиці; із середини великі миски найчастіше розписували фарбами. Дотепер таких виробів збереглося небагато. У Рівненському краєзнавчому музеї є велика дерев'яна миска-корець XVII ст., ручку якої оздоблено скісними лініями плаского різблення; у Чернігівському історичному музеї миска-корець XVIII ст., ручку якої прикрашено великою розеткою, виконаною виїмчастим різбленням. Так само оздоблено й дерев'яні посудини на кашу та сіль, зокрема ковганку з Харківського історичного музею. Декілька великих розписних мисок XVIII ст. зберігається у музеї Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН України.

У кожній хаті користувалися сільничками різноманітної форми (куба, паралелепіпед або у вигляді качок, гусей тощо, трактованих узагальнено).

Майже по всій території Лівобережної України вживали коряки для пиття, які найчастіше мали овальне пійло і ручку у вигляді плавної птиці.

У XVII—XVIII ст. пласким різбленням народні майстри прикрашували деякі види знарядь праці та військового обладунку — самопали, рушниці, пістолі і т. ін. Дерев'яні порохівниці-натруски у формі баклаг, рогів і сердець декорували геометричними візерунками, інкрустували мідними цвяшками, підківками та спіралевидними дротиками. На замовлення кахлярів, вибійників тканин, пекарів цехові й позацехові різьбярі виготовляли спеціальні форми для відтискування кахлів, тканин та праників.

У XVII—XVIII ст. особливого поширення набуло ажурне різблення церковних іконостасів та інших предметів культового обладнання. Кіюти, аналої, підсвічники, патериці, ручні хрести, панікадила, скриньки і под. переважно виготовляли столярсько-різьбярські майстерні при монастирях у Києві, Чернігові, Кремені, Жовківі та ін.

У деяких церквах України XVII—XVIII ст. зустрічалися рельєфно різблені дерев'яні ікони: «Благовіщення», «Положення в гріб», «Св. Трійця», «Св. Миколай» тощо. Крім суцільно різблених дерев'яних ікон були й комбіновані: лики малювані, а тло оздоблене різбленням (наприклад, ікони виготовлені київськими різьбярами 1698 р. для Чолнського чоловічого монастиря Трубацького району колишньої Орловської губернії).

Надзвичайно майстерно, з тонким моделюванням фігур, предметів і орнаменту виготовляли у XVII—XVIII ст. ручні різблені хрести. Їх часто підносили як коштовні дарунки високопоставленим особам. Так, 1640 р. Петро Могила надіслав російському цареві Михайлу Федоровичу лист і два різблених хрести. У жовтні 1648 р. Богдану Хмельницькому під Львовом був вручений лист і дерев'яний хрестик від монастирської братії Крехівського монастиря. Ігумен Києво-Печерської лаври Йосип Тризна 1654 р. надіслав у подарунок цареві Олексію Михайловичу дерев'яний різблений хрест.

Ручні та напрестольні хрести на землях України виготовляли найчастіше з місцевих порід дерева: груші, клена, липи та привізного кипарису. Їх прикрашували пласким різбленням геометричних мотивів і фігурних зображень (у XVII ст. — з ледь окресленими формами і складками одягу). У другій половині XVII ст. моделювання фігур та предметів на ручних хрестах округлюване, а у XVIII ст. — значно рельєфніше, реалістичніше трактування. Найкращими зразками хрестів з графічно-площинним різбленням є витвори Якова Лукавського 1669 р., хрести 1680—1686 рр. різьбяра Кузьми та праці майстра з ініціалами В. К., датовані 1700—1714 рр. До групи пам'яток з рельєфним зображенням належать ручні хрести Василя Поповича 1639 р., 1675 р. з Острова біля Галича, 1687 р. з Судової Вишні та «різьбяра Іосифа» 1697 і 1698 рр.

Зображені на хрестах фігурки і символічні предмети часто обрамовували геометричними візерунками у вигляді прямих, скісних і хвилястих ліній, поєднували з будівлями та краєвидами спрощеного трактування. Народні майстри надавали великої уваги написам, вирізаним з такою вигадливістю, що вони нагадували орнаментальні мотиви, гармонійно доповнювали загальну композицію твору.

У XVII ст. пласким, рельєфним або круглим різбленням оздоблювали дерев'яні свічники, зокрема з П'ятницької церкви у Львові, Миколаївської церкви у Сокалі на Львівщині та з с. Тернівка на Київщині. Пишним рельєфним різбленням рослинних візерунків відзначається свічник з Тернівки, який має підставку з трьох ніжок і два перехвати на стрижні. Поширені були й великі точені свічники-ставники з багатьма перехватами і рельєфними листками, розмальовані в один або більше кольорів. Наприклад, свічники з с. Лук'янівка на Київщині, оздоблені точенням і малюванням, ставник з с. Артюхівка на Сумщині, розмальований зеленою фарбою різними відтінків.

Професійне цехове різблення постійно засвоювало нові стиліві віяння Ренесансу, барокко, не цураючись при цьому і глибоких народних традицій старослов'янського деревообробництва. Часом цехові столярі-різьбярі працювали разом з народними майстрами-кріпаками, передусім при опоряджуванні магнатсько-поміщицьких замків та палаців. За таких обставин взаємовпливи між професійним і народним деревообробництвом неминучі.

У міських деревообробних цехах у XVII ст. стали з'являтися нові явища, зокрема вузька спеціалізація ремесла привела до комбінованих цехів (із декількох суміжних і навіть несуміжних професій). Наприклад, 1677 р. бондарський цех звернувся до київського магістрату з проханням виключити з ковальського цеху стельмахів; з рибальського — трачів, байдачників, теслярів та мірошників; з малярського — сніцарів та приєднати всіх згаданих ремісників до бондарського цеху, щоб до нього належали «всякого топорного дела мастера».

Після найбільшого розвитку цехових організацій у XVI ст. наступає період їхнього занепаду. Зростає чисельність позацехових майстрів (партачів). Натомість окремі цехові майстри втрачають зв'язок із засобами виробництва, з ринками, потрапляючи в неволю до купців-скупників. Назрілі протиріччя цехового ладу роз'їдали його суть, розривали статутні обмеження, прокладаючи шлях капіталістичним формам господарювання.

У XVII ст. на Україні виникли перші мануфактури по виробництву металу, пороку, паперу, які застосовували найпростіші машини і механізми. Нові явища частково торкалися і деревообробництва, зокрема виготовлення точеного дерев'яного посуду при монастирських і феодальних помістях в Києві, Чернігові, Луцьку, Бродях. Удосконалення токарного верстата (шків, маховик, застосування кінного і водяного приводу)



сприяло піднесенню продуктивності праці, однак призвело до одноманітності форм точеного посуду, свічників тощо.

На багатьох полотняних мануфактурах різьбярі працювали над виготовленням вибивних дощок. Неабиякою майстерністю славилися різьбярі Немирівської мануфактури на Поділлі (XVIII ст.), вибивні дошки яких, як і тканини, знаходили збут по всій Україні.

Протягом XVIII—першої половини XIX ст. на Україні тривав процес розкладу феодально-кріпосницької системи, розвивалися капіталістичні відносини. Водночас зміцнювалася структура міських ремісничих корпорацій, однак вже наприкінці XIX ст. цеховий устрій був повністю скасований. Сільське деревообробництво перестало бути виробництвом для забезпечення феодального господарства і почало набувати форм товарного виробництва. Так, під впливом ринку міські бондарі, столярі, різьбярі поступово об'єднувалися із сільськими майстрами, утворюючи осередки народних художніх промислів. Виникали школи, народжувалися нові напрями творчості, формувалися і зміцнювалися традиції.

Провідними регіонами художніх деревообробних промислів у XIX ст. були Подніпров'я, Полісся, Поділля, Карпати. У багатьох місцевостях оздоблювали профільованням та пласким різьбленням дерев'яні деталі архітектури, виготовляли транспортні засоби та знаряддя праці, прикрашені різьбленням, випалюванням, рідше розписом, масово виготовляли на ярмарки предмети хатнього вжитку, зокрема начиння.

**П о д н і п р о в ' я і С л о б о ж а н щ и н а.** Тут народна архітектура мала своєрідні декоративні форми: дахи з виносоми спиралися на кронштейни, так звані коники. Піддашшя оперізували дошки-лиштва (профільовані, вирізані візерунки з нескладними геометричними мотивами). Багаті форми мали віконні лиштва. На Полтавщині їх деколи доповнювали накладними силуетними зображеннями птахів.

Вишуканим тригранно-виїмчастим різьбленням прикрашали засоби транспорту у Золотоніському, Зінківському повітах тодішньої Полтавської губернії. Прекрасними зразками є сани-глабці із с. Вереміївка (сучасна Черкаська область) та чумацька мажа (віз) із с. Куземино згаданих повітів (XIX ст.), які зберігаються в Полтавському краєзнавчому музеї. Передники, задники, глищі, копаниці, люшні тощо оздоблювали різьбленням геометричного характеру (прямі, скісні жолобки, зубці та розети). Відомим майстром, що різьбив вози і сани наприкінці XIX ст., був Кость Кичко з с. Вереміївка.

На Слобожанщині оздобленням возів, саней та інших побутових предметів славилися різьбярі с. Дергачі (теперішня Харківська область).

Дрібні мотиви часто різьбили на ярмах для волів, хомутах і сидлах для коней. На Подніпров'ї декор цих виробів складався з прямих і скісних ліній, зубців, а інколи й розеток. Мережані ярма виробляли у с. Липове Глобинського району, Білики — Кобиляцького району на Полтавщині, Пекарі (Канівського району Черкаської обл.).

Столи, лави, стільці вирізнялися профільованими ніжками і загалом були декоровані різьбленням, а скрині — розписом. Колись у с. Хмелівка (тепер Сумська область) виготовленням різьблених меблів славилися брати Тахтаєви, а в с. Засулля (також Сумська область) Іван і Сидір Каша, Кіряк і Тимофій Нижники. Всі вони належали до столярного цеху в Ромнах, що наприкінці XIX ст. налічував 53 деревообробники різного фаху.

У 60-х роках на Подніпров'ї з'являються приватні дрібні майстерні в Полтаві, Зінкові, Кобеляках, Кременчузі, Переяславі та ін. У цих майстернях різьбярі часто втрачали самотній почерк і перетворювалися на звичайних виконавців. Окремі все-таки зберігали традиції виготовлення народних дерев'яних виробів. До таких майстрів

відноситься династія Юхименків (Іван, Федот, Прокіп — батько, син, онук), яка працювала з середини XIX до першої третини XX ст. Вони виготовляли іконостаси, меблі, побутові предмети, вміло поєднуючи мотиви народного орнаменту з їх формами.

Важливим стимулом і заохоченням молоді до художньої обробки дерева було організоване в Полтаві 1878 р. губернське ремісниче училище з відділом столярно-токарного ремесла й різьблення на дереві.

У Полтаві 1911 р. земство відкрило столярно-різьбярську майстерню. До неї вступило чимало народних майстрів. Вона забезпечувала їх матеріалами, займалася збутом, але за головну мету вважала відродження народної творчості. Однак земська майстерня не змогла відстояти натиск буржуазного ринку, який пропагував стилізаторство та «модерністські» форми виробів, відволікаючи народних майстрів від давніх традицій.

У цей час розпочинають творчу працю Василь Гарбуз з Малих Будищ і Яків Халабудний з с. Жуки на Полтавщині — найвизначніші майстри різьблення 20—30-х років.

**П о л і с с я.** У деяких селах західного Полісся (Ковельський, Ратнівський, Маневицький райони Волинської області) покрівля часто закінчувалася «шпилями». Їх вирізували у вигляді сонця, півника, а найчастіше коника. Усі ці мотиви мають дуже давнє коріння, яке сягає, мабуть, поганських часів, коли цим фігурним зображенням надавали магічного значення — силу відвернення всього злого від житла. На східному Поліссі у XIX ст. існувала традиція оздоблювати наличники вікон і віконниці вишуканими візерунками. Кожен повіт, село вирізнялися своєрідними прийомами та мотивами архітектурного декору.

Серед дерев'яних побутових предметів, що часто оздоблювали різьбленням на Поліссі, були черпаки, миски, сільнички, ложки, валки для качання білизни, так звані рублі (рублики). Верхню частину цих рублів покривали геометричним орнаментом, центральний мотив — шести-восьмипелюсткові або «вихрові» розетки та антропоморфні зображення. Відомими осередками, що виготовляли художні предмети з дерева, були Чернігів, Новгород-Сіверський, Острог, с. Вишеньки Коропського району та ін.

**П о д і л л я.** Прикрашування народної архітектури на Поділлі пов'язане з особливим типом ганку, поширеним у середині XIX ст. Він мав невеликий фронтон з відповідно профільованих дощок, двосхилий дашок, який спирався на профільовані стовпи, зв'язані невисокою огорожею з прорізними наскрізь геометричним орнаментом.

Вишуканою формою і багатим різьбленням вирізнялися серед інших сани, виготовлені у м. Літин та с. Поташня на Поділлі у другій половині XIX ст.

Найбільшим центром художнього деревообробництва був Кам'янець-Подільський. Тут працювали столярний, різьбярський, токарний цехи. Виготовляли іконостаси, культові та побутові предмети: ложки, сільнички, товкачі, веретена, куделі, виточені на токарному верстаті з декоративними потовщеннями та випаленими смужками. Ці зразки місцевого виробництва, передані у вересні 1862 р. Подільською палатою державного майна музею Російського географічного товариства, зберігаються сьогодні у Державному музеї антропології та етнографії АН Росії.

У 1905 р. художник В. К. Розвадовський заснував у Кам'янці-Подільському художньо-промислову школу з інтернатом для сільських дітей. Незабаром був відкритий окремий відділ художньої обробки дерева, орієнтований на досвід прикарпатських шкіл (Коломиї, Станіслава). В ньому навчали різьблення та інкрустації.

На західному Поділлі працював геніальний руський різьбяр (так високо оцінила львівська газета «Діло» 1882 р. майстра ручних хрестів, прізвище невідоме, із с. Золотий

Потік). Його твори, майже ювелірної тонкості різьблення, зберігаються у музеях Львова та Івано-Франківська.

У с. Трибухівці (тепер с. Дружба Буцацького району) наприкінці XIX—у першій третині XX ст. різьбяр Танасій Падлевський виготовляв іконостаси, а також письмове приладдя, ножі для паперу та інші побутові предмети.

Відомий майстер дерев'яної скульптури малих форм і меморіальної пластики з каменю Василь Бідула (1868—1925) з с. Лапшин Бережанського району досконало володів плоским різьбленням, про це свідчать декоровані цією технікою скрині, рамки для образів тощо.

У с. Товстому 1882 р. була організована Крайова навчальна майстерня колісництва, а 1892 р. її перенесено до Гримайлова. У 1900 р. шість майстрів і 20 учнів виготовляли тут різні транспортні засоби: фаєтони, вози, сани, прикрашені профілюванням, накладними декоративними елементами з дерева і металу, рідше — різьбленням та випалюванням.

**Карпати і Прикарпаття.** У гірській місцевості Карпат, вкритій лісами, будівлі і меблі, посуд і начиння, знаряддя праці та інші предмети домашнього вжитку виготовляли з дерева теслярською, столярною і бондарською техніками, оздоблюючи профілюванням, різьбленням або випалюванням.

На початку XIX ст. на Гуцульщині ажурним і круглим різьбленням декорували іконостаси, свічники, жолобкуватим контурним — ікони, скрині, сволоки, токарний та бондарний посуд. У гуцульських селах тоді працювали десятки талановитих майстрів художньої обробки дерева. Однак лише у другій половині XIX ст. з початком творчості династії Шкрібляків (Юрій, Василь, Микола і Федір — батько з синами), що проживали у с. Яворів Косівського району, у традиційному художньому деревообробництві сталися важливі зміни. Їхні вироби вишуканих форм оздоблені чітким декором, виконаним тонко й акуратно техніками різьблення, інкрустації металом або рогом, рідше — випалюванням.

Ю. І. Шкрібляк (1822—1885) по праву вважається засновником сучасної школи гуцульського художнього деревообробництва. Початкові навички у виготовленні виробів з дерева він ще юнаком набув у батька-бондаря. Згодом самостійно опанував токарство, різьблення і випалювання. Гладку поверхню геометричних мотивів орнаменту на тарілках, баклагах, коробках, пляшках він поєднував з «ільчатим письмом» (густа мережа заглиблених штрихів), домагаючись фактурного контрасту, і тим самим значно посилював декоративну виразність. Ю. Шкрібляк часто застосовував композиційні прийоми поділу декорованої площини на менші поля, де чітко розташував орнаментальні мотиви. Його твори експонувалися на господарсько-промислових виставках у Відні (1872 р.), Львові (1877 р.), Триєсті (1878 р.), Станіславі (1879 р.), Коломиї (1880 р.) і були відзначені грошовими преміями та медалями.

Старший син Ю. І. Шкрібляка — Василь (1856—1928) багато в чому наслідував батька, проте врзів окремих елементів робив більш поглибленими. Молодший син Микола (1858—1920) запровадив «січене різьблення». Нарізки його ще глибші, а тло, хоч і вибране, знаходиться вище орнаменту. М. Ю. Шкрібляк частіше користувався інкрустацією різнокольоровим деревом, бісером.

Народні гуцульські різьбярі Марко Мегединюк (1842—1912) з с. Річки та Василь Девдюк (1873—1951) з с. Косів на Івано-Франківщині розробили колористичне декорування виробів. Мегединюк оздоблював вироби тільки різнокольоровим бісером — «кораликами», а Девдюк запровадив оздоблення винятково інкрустацією різнокольоровим деревом, бісером, металом і перламутром та на завершення — поліруванням.

У традиціях плоского різьблення працювали народні майстри Петро Гондурак

у Яворові, Василь Якоб'юк у Криворівні, Іван Семенюк та Іван Лугов'як у Печеніжині, Федір Дручків у Брусторові, Микола Медвідчук у Річці та ін. 1884 р. у Станіславі організована Крайова професійна школа столярства і токарства, а 1890 р. у Коломиї — професійна школа дерев'яного промислу. В цих закладах молодь навчали виготовляти меблі, стилізовані під народні, а також дрібні вироби, оздоблені різьбленням та інкрустацією, орієнтовані на міське населення.

Широкому розвитку художньої обробки дерева скрияла столярно-різьбярська школа у Вишніці на Буковині. Упродовж 1905—1915 рр. вона підготувала близько сотні різьбярів. Згодом чимало з них почали працювати самостійно.

У першій чверті XX ст. плоским різьбленням та інкрустацією на дереві займалися менше. Молоді різьбярі прагнули догодити уподобанням туристів і замовників, виготовляли вироби ускладнених форм, переважаною їх декором.

На Бойківщині у селах Сколівського, Турківського, Воловецького і Міжгірського районів перед фасадною стіною хати прибудовували піддашок з масивними одвірами, які звужували і заокруглювали догори та прикрашували різьбленням у вигляді орнаментальних смуг, розташованих переважно у нижній частині. Тут також профілювали стовпи, що надавало спорудам чарівної легкості та привабливості.

Меблі, посуд, начиння та дрібні господарські речі бойківські майстри оздоблювали гравійованим різьбленням, економно будуючи чіткі та лаконічні геометричні орнаменти з невеликої кількості елементів та мотивів (клинці, «кривулі», ромби, очка, розети тощо).

Львівщина має давні традиції художньої обробки дерева, що розвивалась у таких центрах: Кам'янка-Бузька, Львів, Самбір, Яворів та ін. 1884 р. у Кам'янці-Бузькій була відкрита колісничка і бондарська школа, де навчали виготовляти вози й візочки, фаєтони, тарантаси і под.; бондарні збанки, барилка, маснички, відра, скіпці та ін.

У Львові на зміну міським цехам прийшли різноманітні приватні майстерні. Зокрема у 70-х роках XIX ст. столярна майстерня І. Крука виготовляла різьблені меблі, Т. Сокульського — різьблені рами, В. Дзюбинського — токарні вироби, М. Михальського — транспортні засоби, Й. Янківського — бондарний посуд. У 1891 р. тут була організована Вища промислова школа з відділами художнього промислу — столярства, токарства, різьблення орнаментального, фігуративного та ін.

У Самборі у 70-х роках була відкрита приватна різьбярська майстерня М. Лашкевича. У ній навчали виготовляти рамки, ложки, ножі для паперу, брошки, скриньки та ін. Водночас у Самборі працювала бондарна майстерня В. Волосяна.

Відомим деревообробним осередком був Яворів. Промовистий факт: на Львівську виставку 1877 р. Яворівська гміна надіслала іграшки, начиння для кухні та господарські речі — всього 173 предмети. Більша частина виставлених речей оздоблені профілюванням, різьбленням і розписом.

На Лемківщині наприкінці XIX—на початку XX ст. широко розвинулися кругле рельєфне та ажурне різьблення на дереві у селах Вілька і Балутянка. Лемківські різьбярі, крім малої скульптури, виготовляли посуд, попільнички, рамочки, палиці, іграшки, прикрашуючи їх рельєфними орнаментами у вигляді листя калини, каштана, клена, соняшника і под. На художню творчість лемківських майстрів того часу впливав західноєвропейський модерн, котрий насаджувала в цьому районі деревообробна школа у Риманові.

На початку XX ст. і в наступні десятиріччя художня обробка дерева на Україні залишалася на високому рівні, передусім у регіонах, багатих на ліс, де збереглися давні традиції деревообробних ремесел. Столярсько-різьбярські майстерні працювали в Полтаві, Великих Будах, Переяславі-Хмельницькому та ін. Спочатку вони випускали

асортимент, розроблений ще до Жовтневої революції (поліровані різьблені скриньки, рамки для дзеркалец і фотографій, корячки і пляшки, портсигари і люльки, письмове приладдя тощо). Однак уже 1923 р. майстерні художнього деревообробництва припинили виготовлення окремих предметів дрібної галантереї, які не мали попиту, і приступили до виробництва художніх (оздоблених різьбленням) меблів та скульптури малих форм.

Кругла скульптура В. Гарбуза і Я. Халабудного відзначалася великою фантазією. Це здебільшого екзотичні та химерні тварини, виконані з відчутним впливом модернізму. У 30-х роках Я. Халабудний працював у полтавській артіль «Культура і побут», де, крім скульптури, виготовляв декоративні тарелі, полицки, оздоблені стилізованим різьбленим орнаментом.

У середині 20-х років поряд з традиційними мотивами різьбленого орнаменту появились зірки, а згодом інші елементи емблематики, що надавало творам тенденційності й надуманої штучності.

У цей період у багатьох осередках працювали талановиті майстри-одноосібники, які виготовляли ложки, дерев'яний посуд (переважно довбаний і бондарний), скрині, чани та інші побутові речі, необхідні у господарстві. Асортимент їх виробів відрізнявся від асортименту майстерень Українкустарспілки, бо призначався для села. Особливим попитом користувалися скрині. На Полтавщині їх розписували квітковим орнаментом, рідше різьбили, а на Поділлі — оковували металевими ажурними бляхами.

Внаслідок колективізації і відчуження коней від особистої власності селян відбувається відчутний занепад виготовлення транспортних засобів у традиційних осередках: Лохвиці, Гайсині, Поташні та ін. В оздобленні саней все частіше різьблення замінюють накладними профільованими елементами.

У цей період повністю припиняється виготовлення культових різьблених предметів, закриваються всі іконостасні майстерні.

У 30-ті роки все більшої ваги набувають деревообробні художньо-промислові артілі. На меблевих фабриках Полтави, Києва, Житомира та інших міст створювали різьбярські цехи, які займалися декоруванням продукції. У цей час зароджується петриківський підлаковий розпис дерев'яних виробів, виконаний П. Глуценко і Г. Павленко (тарілочки, вази, коробочки тощо).

У повоєнні роки відновили діяльність деревообробні артілі в Косові, Львові, Ужгороді, Чернівцях, тоді як відоме підприємство художнього різьблення в Полтаві перестало існувати. Не дістали належної підтримки й окремі полтавські різьбярі старшого покоління, внаслідок чого полтавські осередки художнього деревообробництва поступово згасали. Обласні будинки народної творчості, які взяли на себе ініціативу опіки народним мистецтвом, фактично пропонували станковий та плакатний підхід до рішення творів, бо саме такі мали успіх на виставках. Так самодіяльна творчість підминювала народне мистецтво, а традиційні орнаментальні твори відносили до нижчого ґатунку.

60-ті роки стали важливим етапом відродження народного мистецтва, зокрема традиційної художньої обробки дерева. Це виразно простежується у західних областях України, де художнє деревообробництво належить до провідних галузей.

У 60—70-х роках художні виробы з дерева на Гуцульщині зазнають помітних змін: оновлюється форма, декор стає стриманішим. Різьблений та інкрустований орнамент вже не заповнює форми, залишаються вільні від декору площини, що виявляють природну красу деревини, полегшують сприйняття твору. Майстри старшого покоління Ю. І. і С. І. Корпанюки, І. В. Балагурак, В. С. Білак, В. В. Гуз, І. Ю. Грималюк,

В. І. Кабин, М. Г. Кіщук, Д. Ф. Шкрібляк та інші відроджують і вдосконалюють забуті прийоми і техніки орнаментування.

На початку 60-х років до виготовлення широкого асортименту бондарного посуду повернувся І. Ю. Грималюк (с. Річка Косівського району). Із смерекових, соснових і ялинових клепок він складав коновки, рогаці, дійнички, маслбійки, сільнички, підвазонники тощо, прикрашаючи їх геометричним та рослинним орнаментом технікою випалювання. М. Г. Кіщук випалюванням оздоблював декоративні тарелі, топірці, ковші, кухонне начиння та інші вироби. Згодом до цієї ж техніки орнаментування звернулися О. Й. Грицей (м. Долина), П. І. Зизатчук, Д. В. Гудим'як (с. Космач Косівського району), випускники Косівського училища прикладного мистецтва О. І. Іващенко, І. М. Савченко, О. С. Хованець та ін. Орнамент художнього випалювання знаходить успішне застосування в оздобленні меблів, виготовленні панно, оформленні дерев'яних будівель.

У Косові в 60-х роках старанням художників-майстрів І. М. Смолянця, І. М. Савченка, О. С. Хованця та ін. відроджений й розвинутий ще один напрям художнього деревообробництва — точена дрібна пластика, декорована розписом та випалюванням. Від поодиноких гротескних фігурок композиції розгортаються у складні тематичні сценки з побутовим антуражем, елементами пейзажу: ялинки, копички сіна, кринички тощо. Мініатюрні, сповнені гумору й веселого настрою твори завоювали популярність серед туристів і любителів народного мистецтва. Невдовзі подібні сувеніри (з певними локальними відмінами) почали виготовляти майстри традиційних осередків художньої обробки дерева Прикарпаття, Закарпаття, Буковини, Поділля та Придніпров'я.

О. С. Хованець започаткував рельєфну пластику у вигляді настінних плакеток, зображення яких змонтоване з окремих точених і різьблених деталей, підсилених випалюванням та текстурою дерева.

Наприкінці 60-х — на початку 70-х років у народному мистецтві, зокрема художній обробці дерева, сталися важливі зміни, пов'язані насамперед із зростанням попиту на твори, з орієнтацією останніх на місцеві традиції та з розширенням мережі підприємств народних промислів. У цей період в Івано-Франківській області виникло близько десяти великих цехів і дільниць художньої обробки дерева при лісокомбінатах і колгоспах. Найзначніші серед них — при Брошнівському лісокомбінаті, Вигодському лісокомбінаті та радгоспі «Брустурівському». Тут виготовляли широкий асортимент сувенірів: декоративні тарілки, скриньки, баклаги, цукерниці, точені іграшки, сопілки, альбоми та ін.

Художнє деревообробництво 60—70-х років у Чернівецькій області при всій спільності тенденцій, характерних для Карпатського регіону, має свої відміни. Це насамперед подільські й молдавські впливи, що сприяють розвитку трьохгранно-виїмчастого різьблення. В орнаменті помітне тяжіння до розеткових, кружальних і пелюсткових мотивів.

Майстри старшого покоління М. Гайдук, Т. Герцюк, В. Кабин, М. Ключан, С. Русу та ін. виготовляли скриньки, тарілки, рахви у традиційній манері, оздоблюючи їх пласким різьбленням та інкрустацією. Наприкінці 60-х років в області організовані цехи при Вижицькому і Чернівецькому деревообробних комбінатах по виготовленню точених сувенірів-ляльок, різьблених скриньок.

На Львівщині в художній обробці дерева успішно розвивалися традиції різних шкіл і регіонів. Тут особливо популярні об'ємно-різьблені анімалістичні скульптурки. Побутові речі — коробочки, хлібниці, цукерниці, ложки, вази, скриньки, декоративні тарелі й маленькі сувенірні тарілочки — виконують найрізноманітнішими формотвор-



чими й оздоблювальними техніками. Широкий технічний діапазон майстерності показують різьбярі Львівського художньо-виробничого комбінату Художнього фонду України. Є тут майстри, які виготовляють твори, декоровані так званою яворівською різьбою по тонованому тлу та яворівським розписом.

У Львівській області найбільшу питому вагу в художній обробці дерева мають організовані художні промисли. На початку 80-х років вже 26 цехів і дільниць випускали художню продукцію з дерева, тоді як в Івано-Франківській області — 16, Чернівецькій і Рівненській — по десять, Волинській — вісім, Тернопільській — шість.

У Волинській області художні вироби з дерева виготовляють у Камінь-Каширському, Ківерцях, Ковелі, Ратному, Цумані, Шацьку та ін. Сувенірний цех Ківерцівського лігоспзагу очолює талановитий майстер, учасник багатьох виставок І. І. Ариванюк. Його декоративні тарелі, хлібниці, скриньки, ступки оздоблені традиційними поліськими мотивами плаского різьблення, рельєфних накладок.

Розписний декор на виробах з дерева застосовують у Камінь-Каширському — художник В. А. Салтикова, майстри Л. В. Совальська, В. В. Швай; у Ратному — майстер І. В. Мажула та ін.

До провідних осередків художньої обробки дерева Рівненської області належать міста Березне, Клевани, Острог, Рокитне, Сарни. Різьблені побутові вироби виготовляють в Острозькому і Клеванському лігоспзагах, а точені сувеніри, розписані рослинним орнаментом, — у Березнівському та Рокитнівському. Серед багатьох майстрів художнього деревообробництва краю найбільш відомі П. Х. Кукса, В. С. Позник, В. Г. Мисанець — учасники обласних та республіканських виставок.

На Поділлі, у Вінницькій, Хмельницькій і Тернопільській областях працюють сувенірні цехи, переважно при лігоспзагах. Вони виготовляють дрібну пластику, декоративно-ужиткові вироби, хатні прикраси тощо. Майстри деревообробного цеху Летичівського лігоспзагу Хмельницької області спеціалізуються на письмовому приладді з обпаленою текстурою, кашпо, дитячих іграшках і т. ін. Різьбярі сувенірного цеху Бучацького лігоспзагу Тернопільської області виготовляють дитячі ліжечка, декоративні тарелі, хлібниці, рамки, палітурки до альбомів, декоровані геометричним контурним різьбленням з тонованими площинами орнаменту.

Кращі дерев'яні художні твори з центральних областей України (Полтавська, Кіровоградська, Черкаська) мають традиційну утилітарну форму, декоровані виїмчастою різьбою та розписом. Широкий асортимент точених з липи побутових речей, розписаних квітковими візерунками, випускає цех художньої обробки дерева Миргородського лігоспзагу Полтавської області. У сувенірному цеху Кременчуцького лігоспзагу дерев'яні вироби оздоблюють різьбленим виїмчастим орнаментом. Майстри В. К. Нагнибіда, М. Г. Зацеркляний, М. В. Переверзіна доклали творчих зусиль до відродження традиційної полтавської різьби.

У Дніпропетровській, Херсонській, Миколаївській та інших областях виготовлення виробів з дерева має випадковий, нерегулярний характер.

У 80-х роках ринок помітно перенаситився продукцією художнього деревообробництва, мало придатною до вжитку і недостатньої художньої якості. Припинилося розширення мережі цехів і дільниць, закрилися чимало нерентабельних майстерень при колгоспах та інших підприємствах, не пов'язаних із деревообробництвом.

Разом з тим у зв'язку з відкриттям храмів відновлюється виготовлення з дерева традиційних культових предметів.

Починаючи із 70-х років до художнього деревообробництва все активніше залучалися художники-професіонали. Їх перші зацікавлення деревом як матеріалом у

60-х роках мали здебільшого спроби оновити народні традиції, розширити асортимент, збагатити декор виробів тощо. У наступні десятиріччя формуються основний напрям професійної художньої обробки дерева, згодом названий декоративною пластикою. Львівські художники В. Іванишин, С. Майданенко, Ю. Миронович, І. Стеф'юк, Є. Трубега та ін., тернопільчани М. і Г. Зайці, чернівчани В. Божко, В. Катериняк, Р. Стратійчук та ін. постійно експериментують, орієнтуючись не тільки на багату спадщину українського народного мистецтва, а й на прогресивні світові надбання. Кожен з них знайшов власний підхід до застосування технічних і композиційних закономірностей у творах декоративної дерев'яної пластики. Так, В. Іванишин працює у техніці пласкорельєфного різьблення, створює декоративні рельєфи переважно в жанрі пейзажу, вони мають певні живописно-графічні ознаки.

Метафоричні композиції Ю. Мироновича вирішені засобами круглорічної скульптури. Фігури й оточення автор формує на подібні окремих мізансцен.

Твори одного з лідерів львівської декоративної пластики І. Стеф'юка захоплюють неординарністю композиційних рішень, широтою технічних прийомів та виражальних засобів.

Таким чином, суттєвими рисами професійної декоративної пластики в дереві є тенденція до зображальних сюжетних творів та переважно скульптурних прийомів їх трактування. Цікаві й безсюжетні, чисто пластичні композиції С. Майданенка, І. Стеф'юка, Є. Трубеги та ін.

**Художнє плетіння з лози, рогами і соломі.** Плетіння з природних матеріалів, як припускають чимало дослідників, належить до первісних виробництв і, мабуть, випереджує ткацтво та виготовлення керамічного посуду. Але якщо археологія поки що не дає матеріалу, щоб підтвердити першість плетіння, то етнографія деяких народів Австралії, Південно-Східної Азії, Африки й Америки засвідчує наявність плетіння при відсутності ткацтва. Логічні міркування над цією гіпотезою приводять до висновку, що навівання та плетіння простіші, бо не потребують попередньої обробки сировини й особливого устаткування, а тому могли виникнути найшвидше.

Найдавніші археологічні пам'ятки плетіння — залишки матів, мішків, кошиків, тарілок для хліба, накривок для кошиків і глиняного посуду — знайдені в Єгипті, Месопотамії, на Балканах, у Великобританії, Швейцарії та ін. і датуються V—IV тис. до н. е. В неоліті практично виникли всі основні техніки плетіння: спіральна, полотняна (пряме хрестовидне переплетення), каркасна, стрічкова тощо. Здебільшого для плетіння використовували м'які матеріали: солома, шувар, папірус, очерет та ін.

Як вже зазначалось, існують підстави вважати, що керамічний посуд у деяких країнах виготовляли спочатку на плетеному основі, тобто кошикові місткості для водонепроникнення обліплювали глиною. Під час випалу плетений каркас згоряв, а черепок набував необхідної міцності. У виробництві посуду поєднання плетіння з обліплюванням глиною було відоме в неолітичних поселеннях додинастичного Єгипту — Меріме і Фаюмі. У такому великому посуді жителі зберігали зерно.

У наступні епохи бронзи й заліза плетіння не набуло принципово нових технічних досягнень. Майже всі техніки були вже відомі, й на долю наступних поколінь залишалося їх відшліфовувати, дбаючи про різноманітність і досконалість конструкції виробів. В античних країнах для плетіння частіше використовували прутья дерев і кущів, їх коріння та інші матеріали. Тому тут особливо поширилася каркасна техніка плетіння, а кошики різноманітного призначення і форми стали основним типологічним напрямом плетеного виробництва. Багато з плетених речей завдяки май-



стерній техніці виконання, досконалості форми й вигадливості мережива переплетень сягали висот знаменитої античної кераміки. Водночас деякі предмети з лози античних міст Північного Причорномор'я за археологічними даними близькі формою і технікою виготовлення до виробів українського лозоплетіння XVIII—початку XX ст.<sup>6</sup>, що засвідчує традиційність ремесла і вікову спадкоємність культур.

Плетіння продовжувало розвиватись у колишніх римських колоніях. Плетені вироби відносили до предметів першої необхідності і виготовляли спеціальні майстри-кошикарі, плетільники матів, рибальського спорядження та ін. З вербової лозини плели кошики і дитячі колиски, клітки для пташок і вулики.

Плетені вироби багатьох народів позначені національною своєрідністю використання місцевих матеріалів, улюблених технік плетіння, виготовлення відповідних типів речей. Однак через слабку тривкість природних матеріалів плетені предмети з цих віддалених часів до нас не дійшли. Існують лише різні опосередковані свідчення їх широкого застосування.

Про популярність плетіння у ранньому середньовіччі говорить такий промовистий факт, як поширення «плетінчастого» орнаменту (утворюється із різноманітних сплєтених стрічок на зразок плетення кошика із вибагливими викрутасами спіралей, вісімок, косичок тощо). Він поширений у мистецтві Близького Сходу, а також мистецтві європейського раннього середньовіччя, Київської Русі (книжкова мініатюра, ювелірна справа, різьблення).

Мода на плетені вироби збереглась упродовж всього середньовіччя. Але якщо в X—XII ст. дерев'яним і плетеним посудом користувалися бідні й багаті, внаслідок нестачі металу і слабого розвитку кераміки, то в пізніє середньовіччя і нові часи появився срібний посуд для заможних, який неначе імітує плетений технікою скані. Ажурні порцелянові кошички для фруктів виготовляла мануфактура Мейсена (Німеччина) на початку XVIII ст. і через кілька десятиріч їх виробництво розповсюдилось майже на всі європейські порцелянові підприємства, зокрема у Корці, Городниці на Україні. Так, оригінальні середньовічні плетені вироби дали ідею розвитку ажурного металевому й керамічному посуду, декоративних ажурних переділок, кованих з металу, різьблених з дерева тощо.

З XV—XVI ст. на Україні виплітали з соломі ширококрисі капелюхи — брилі, типовий літній головний убір українських селян. Їхня форма залежала від співвідношення крис і висоти циліндра, а декоративна фактура поверхні — від техніки плетіння (здебільшого зубчаста та кісноподібна).

Найдавніші пам'ятки українського плетіння походять з кінця XVIII—XIX ст. і зберігаються у музеях Києва, Львова, Ромнів та ін. Ні формою, ні технікою плетіння ці вироби майже не вирізняються від більш давніх предметів. Важливим джерелом пізнання плетених речей початку XIX ст., зокрема особливостей їх функціонування на Західному Поділлі та в Карпатах, є акварелі львівського художника Ю. Глоговського<sup>7</sup>. Малюючи людей у народному одязі та побутові сцени, він водночас зображав як доповнення плетені кошики, брилі, решета, якими користувалися селяни, а іноді й міщани. Кошики — плетені з лози, циліндричної і витягнутої до овальної форми вінця, густоплетені й ажурні, з накривкою і відкриті — один із важливих засобів транспортування продуктів збиральництва. З кошиками ходили до лісу по ягоди і гриби, носили продавати найрізноманітніші продукти харчування. Жінки особливо полюбляли рогозяні кошики з двома ручками у вигляді торбинки 25—30 см висотою і 30—50 см довжиною. Їх носили в руках або закинувши на руку, під пахвою і на плечах, зв'язавши ручки пасочком або настромивши на палицю.

Лозоплетіння і рогозоплетіння розповсюдилось головним чином у місцевостях, при-



73



74



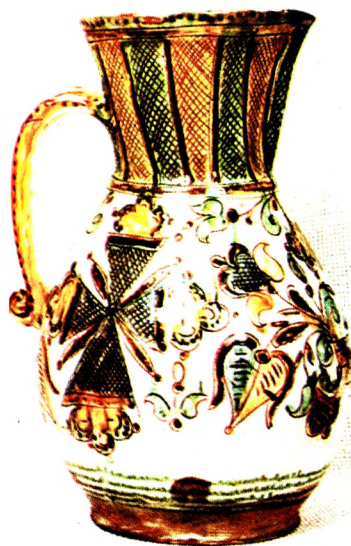
75



78



76



77



79





80



81



82

легких до озер і річок, а вироби з соломи традиційно побутовували у районах вирощування жита й пшениці. У Карпатах і на Поліссі сировиною для плетіння були коріння сосни, гілки ліщини, луб тощо. Найбільші центри плетіння зосереджені у тодішніх Київській, Чернігівській, Полтавській, Подільській і Волинській губерніях та на Галичині.

Розвитку промислу плетіння з природних матеріалів сприяли засновані у 80-х роках XIX ст. школи і навчальні майстерні. Одна з перших таких шкіл виникла у 1879 р. у с. Нижнів (тепер село в Тлумацькому районі Івано-Франківської області). Незабаром кошикарські школи відкрили в м. Сторожинець (1891 р.) на Буковині, с. Джурів (1892 р.), с. Стриганці (1897 р.) — тепер Івано-Франківська область; м. Яворів (1895 р.), с. Журавна (1898 р.), с. Сокирченці (1900 р.) — нині Львівська область. З 1905 р. вищі кошикарські курси працювали у Львові, де чотири майстри навчали близько 30 учнів. Подібні школи й майстерні наприкінці XIX ст. діяли у Києві, Полтаві, Черкасах та ін.

Важливе значення для розвитку художнього промислу плетіння мали й ринки збуту готової продукції. Так, у цей період поблизу Києва «в 22 селах Остерського повіту плетінням займалися 4519 кустарів, у тому числі майже все доросле населення сіл Микільської і Воскресенської Слобідки, Троєщини, Вигурівщини, Осокорків, які в наш час входять у міську смугу Києва»<sup>8</sup>. Не менш потужні осередки плетіння розмістилися неподалік Львова, а саме: Яворів, Вільшаниця, Наконечне, Підмонастир та ін. Зокрема, в Яворові 1896 р. з лози і lika виготовляли кошики та інші предмети 215 родин, а рогозяні мати — 52 сім'ї. У Наконечному з лози виробляли на продаж місткості для возів і саней та кошики; з лубу — полотна для решіт і господарські кошики; з соломи — тару для збіжжя, капелюхи, мати тощо. У Вільшаниці переважно плели стрічки з соломи й рогози, які йшли для виготовлення брилів, кошиків та декорування меблів<sup>9</sup>. Майстри з с. Підмонастир виплітали різноманітні кошики з лози, що мали на-самперед попит у міського населення (для квітів, паперів, білизни, рукоділля тощо).

Певну роль у популяризації плетених виробів відігравали господарські виставки-ярмарки в Полтаві (з 1837 р.), Харкові (з 1849 р.), Києві (з 1852 р.) та ін., а на західних землях України — господарсько-етнографічні виставки у Львові (з 1877 р.), Коломиї (з 1880 р.), Тернополі (з 1887 р.) тощо. З каталогу Львівської Крайової сільськогосподарської і промислової виставки 1877 р. довідуємося, що на ній експонувалися плетені з lika решета майстрів С. Гуляка (с. Майдан Надвірнянського повіту), М. Мручковського (м. Бучач) і рогозяні мати А. Атаманюка (с. Медведівці того ж повіту). Меблі, гнуті з ліщини і плетені з лози (столік, крісло-диван, чотири крісла, дитячі кріселка), кошичок для квітів виготовив на виставку В. Антонюк з с. Мишин Коломийського повіту. Кошики І. Крука із Золочева та майстрів з с. Підмонастир були зорієнтовані на смаки міських покупців і заїжджих туристів. На такій же виставці у Львові 1894 р. експонувалися плетені кошики С. Сількевича (м. Калущ), різноманітні плетені вироби з лози і бамбука львівської майстерні та лозоплетені візочки майстерні О. Коневича (м. Львів).

Таким чином, у художньому промислі плетіння кінця XIX ст. спостерігається дві тенденції. Перша — виготовлення сільськими майстрами традиційних виробів, переважно кошиків та рибальського спорядження, друга — виробництво міськими майстернями модних плетених предметів за місцевими зразками. На декотрих позначився вплив стилю модерн. Дуже розширився асортимент плетених виробів: меблі, дорожні речі, кошики, знаряддя праці, дитячі іграшки тощо. Попри відчутну конкуренцію фабричної продукції плетення виробів з природних матеріалів не втратило свого значення ні в побуті, ні у народній художній культурі.



На початку ХХ ст. на Україні було понад десять приватних кустарних майстерень, де виготовляли плетені вироби, та кілька фабрик. Найбільші — в містах Корсуні-Шевченковому і Цюрупинську — спеціалізувалися на випуску плетених меблів.

У 20-х роках засновані артіль художнього плетіння в колишньому с. Гусинці на Київщині, с. Білецьківці на Полтавщині, с. Боромлі на Сумщині, м. Чернігів та ін. Народні майстри і в артільних підприємствах продовжували виплітати звичні для себе предмети відшліфованих, усталених форм та конструкцій.

У 50-х роках відновилася робота майже всіх довозних артілей плетіння виробів, у давніх центрах цього промислу засновувалися нові підприємства.

З метою збільшення випуску плетеної продукції, насамперед меблів, з 60-х років цехи лозоплетіння почали обладнувати технологічними пристроями і машинами для гідротермічної і механічної обробки лози (циліндри для пропарювання лози, верстати для обдирання кори, розколювання і стругання прутів, для плетіння рогозових смужок, шнурків і навіть механічного плетіння лозових полотнищ).

Нині на Україні налічується понад 30 підприємств художнього плетіння у різному відомчому підпорядкуванні та чимало осередків, які функціонують за принципом домашнього промислу, безпосередньо пов'язані з ринком, користуються зростанням попиту на оригінальні вироби. Найбільші фабрики і цехи лозоплетіння є у Чернігові, Корсуні-Шевченковому, Боромлі (Сумська область), Хусті, Тячеві, Ізі (Закарпатська область).

Плетіння з рогози, обгорток качанів з кукурудзи і соломи розвивається переважно індивідуальною працею майстрів поза підприємствами народних художніх промислів. Значними центрами рогозоплетіння нині є села Вільшаниця, Шкло Львівської області, Бутин, Поляна, Хотовиця, Пишківці Тернопільської області, Городище, Гирява Ісківка Полтавської області, Ізмаїл, Кілія Одеської області.

З соломи переважно виплітають капелюхи, серветки, рідше — унікальні скриньки (В. П. Микода, Черкаська область; Р. С. Миндюк, Івано-Франківська область), твори декоративної пластики (П. С. Безверхий, Чернівецька область; М. І. Гальчук, Тернопільська область). Жіночі й молодіжні торбинки з обгорток кукурудзяних качанів виготовляють переважно на Закарпатті народні майстри сіл Бороневе та Вишкове.

Таким чином, у 80-х роках плетіння з природних матеріалів набуло чи не найбільшої популярності і як вид художнього промислу увійшло до провідної групи ремесел, поступаючись питомою вагою лише вишивці, ткацтву, килимарству, художньому деревообробництву та кераміці.

<sup>1</sup> Літопис руський. К., 1989. С. 13, 16, 17, 21, 24, 25, 39 та ін.

<sup>2</sup> Гаркави А. И. Сказание мусульманских писателей о славянах и русских. СПб., 1870. С. 101.

<sup>3</sup> Літопис руський. К., 1989. С. 71.

<sup>4</sup> Макаренко М. Скульптура й різьбярство Київської Русі передмонгольських часів // Київський збірник теорії й археології побуту й мистецтва. К., 1980, 36. 1. С. 28—29.

<sup>5</sup> Літопис руський. С. 418.

<sup>6</sup> Селівачов М. Р. Українське народне мистецтво лозоплетіння // Народна творчість та етнографія. 1987. № 3. С. 4.

<sup>7</sup> Український народний одяг XVII—початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського / Упор. Кривач Д. П., Стельмачук Г. Г. К., 1988.

<sup>8</sup> Селівачов М. Р. Українське народне мистецтво лозоплетіння // Народна творчість та етнографія. 1987. № 3. С. 42.

<sup>9</sup> Чугай Р. В. Художнє плетіння з лози, рогози та соломи // Народне декоративне мистецтво Яворівщини. К., 1979. С. 128.

## РОЗДІЛ П'ЯТИ

### ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА, СКЛО І МЕТАЛ

**Художня кераміка.** Освоєння людиною глини — першого пластичного і порівняно твердого матеріалу для виготовлення місткостей (посуду) та магічно-ритуальних фігурок — припадає на епоху палеоліту. Гончарне виробництво первісних культур виходило переважно з практичних потреб. І лише згодом, внаслідок удосконалення технології, черепок стає тоншим, урізноманітнюється форма, звертається увага на зовнішнє оздоблення.

Вже в епоху неоліту гончарні вироби, передусім ритуального призначення, набувають художньої виразності, а заняття гончарством дедалі набирає творчого характеру. Цей процес проходив на віддалених територіях і континентах незалежно один від одного (Японія, Месопотамія, Єгейський світ та ін.). Найвищий розквіт гончарство досягло у Стародавній Греції (VII—IV ст. до н. е.): всесвітньовідомий її чорнофігурний і червонофігурний вазопис.

На території України найдавніші археологічні матеріали (епоха неоліту) засвідчують поширення випаленого керамічного посуду двох стильових відмін. Перший має прості одноманітні форми горщиків і мисок, розписаних прямолінійно-геометричними мотивами у вигляді горизонтально-лінійних, ялинково-діагональних та інших мотивів, вкритих насколками або відтисками гребінця — поширений на півночі та ліво-бережжі України. Другий відзначається різноманітністю типів і форм посуду, декорованого червоною, білою або чорною фарбами, переважно спіральними і меандровими мотивами орнаменту — поширений на правобережжі України, Подунав'ї та Балканах.

Майстри ранньослов'янської кераміки (середина I тис.) користувалися ручним гончарним кругом, що давало їм змогу виготовити тонкостінні вироби урізноманітнених форм, рясно оздоблені рельєфом і штампиковими візерунками у вигляді кружалець, ромбів, трикутників, дужок тощо.

Високим художнім рівнем форми і засобами орнаментування відзначалися вироби черняхівської темно-сірої кераміки кухонного, столового і тарного призначення. До окремої групи слід виділити ритуальний посуд, котрий виготовляли з особливою ретельністю та оздоблювали загадковими мотивами-символами. На думку вітчизняного вченого Б. О. Рибаківа, таємничі знаки на чарі з Лепесівки і глечики з Ромашівки є не просто прикраси, а найдавніший східнослов'янський календар, що містить основні місяці хліборобського циклу.

Бурхливий розвиток кружальної кераміки у III—VI ст. змінюється її занепадом у VII—IX ст. Майже зникають традиції високохудожньої черняхівської кераміки, збіднюється асортимент, спрощується форма виробів. З незрозумілих причин майстри перестають користуватися гончарним кругом, задовільняючись кухонним посудом, виготовленим стрічково-ліпною технікою. Дехто зі вчених пов'язує занепад гончарства з виникненням деревообробного токарства і витісненням гончарних виробів зручним дерев'яним столовим посудом.

Декор на горщиках у цей час розміщується знизу доверху таким чином: до плічок його вкривають лінійні стрічки, а плічка і шийку оздоблюють складніші та виразніші мотиви: солярні знаки (хрест у колі), хвилясті «змійки» тощо.

З утворенням Давньоруської держави у X ст. поступово збільшується кераміка, виготовлена на крузі, особливо в містах. На виробках появляється спочатку непрозора, а згодом прозора полива. Асортимент посуду розширюється і складається з п'яти основних типологічних груп: корчаги для зберігання зерна, миски, горщики, кухлі і глечики. До останньої також входять вузькогорлі глечики, так звані амфорки київського типу, які інколи мають маленькі вушка з дірочками для просилювання шнурка або шкіряного ласка.

Найважливішою типологічною групою посуду були горщики для приготування їжі. Вони мали кілька типів, котрі різнилися розмірами, співвідношеннями плічок до висоти, характером профілювання вінець та особливостями ритованого декору (в основному зосереджується на плічках у вигляді ліній та нескладних відбитків).

З другої половини X ст. керамічний посуд і глиняні плитки покривають кольоровою прозорою поливою. У наступних століттях виробництво поливаної кераміки збільшується. Виникає поліхромний розпис глухими поливами (емаллями) мисок, чаш тощо. Наприклад, чашу, розписану кольоровими емаллями, знайдено під час розкопок 1931 р. на давньоруському поселенні XI ст. на березі Таманської затоки. У центрі чаші міститься світлий круглий медальйон із зображенням двох птахів обабіч дерева життя. Прийоми розпису нагадують так звану перегородчасту емаль, де замість металевих переділок наведені чорні контури, а чисті поля заповнені синьою, жовтою, зеленою, білою і чорною емаллями. Подібні зразки творів знайдені в Києві і Гніздові.

У XII ст. форми посуду набувають присадкуватої і опуклобокої тектоніки.

Названі нові тенденції у розвитку кераміки Київської Русі характерні насамперед для міських центрів гончарства, тоді як сільські провінційні осередки зберігали давні традиції у формуванні виробів та їх оздоблення.

У зв'язку з будівництвом кам'яних споруд розпочалося виробництво архітектурно-декоративної кераміки: облицювальні плитки, «голосники», різнопрофільна плінфа тощо. Поливаними плитками у X—XII ст. облицьовували не тільки підлогу, а й подекуди стіни. Крім одноколірних плиток зустрічаються й орнаментовані геометричними та іншими мотивами, імітацією мармуру тощо. Сюди ж слід віднести великі теракотові кружела з геометричним орнаментом для оздоблення стін.

Щоденний і святковий посуд Київської Русі XII—XIII ст. відзначався багатством і різноманітністю форм, виготовлений на ножному крузі та оздоблений переважно геометричним орнаментом.

Українська кераміка післямонгольського часу виготовлялася на швидкообертovому ножному крузі, випалювалася у двох'ярусному горні, тобто це продукт значно вищого ремісничого виробництва. Удосконалення технології дало змогу створювати тонкостінний посуд нових форм. Основні типологічні групи виробів цього періоду — горщики, дзбанки, миски, кухлики та ін. — мають все ті ж найменування виробів, що були в Київській Русі. Однак типів в окремих групах значно більше. Для прикладу

візьмемо групу мисок. До неї належали, крім власне мисок, полумиски, «крилаті миски», мисочки, рідше великі миси.

У XIV ст. переважно виготовляли сірі вироби, дешеві й зручні для приготування страв. Їх оздоблювали лощенням (гладженням) і дерев'яними штампами-кілочками у вигляді кружалець з промінчиками, зірочками, зубчиками, листочками тощо. Загальна композиційна схема декорування посуду нічим не вирізнялася від композиції попередньої епохи: стрічковий орнамент певної ширини розташований у верхній частині виробу.

У XV—XVI ст. із застосуванням свинцевої поливи зеленого й жовтого кольорів усе частіше з'являється посуд з різноколірним черепком та поліхромним рослинним розписом. Спочатку поливою розписували і лише згодом нею поливали частину або повністю весь виріб. Так, типологічні групи горщиків, дзбанків глазурували переважно всередині (зовні розписували); миски, кахлі та ін. — з лицевого боку.

Форми дзбанків XVI ст. вже відзначалися чітким членуванням на ніжку, тулуб, шийку, вінця, що надавало виробам виразного силуету. Наприклад, дзбанок з Буковини XVI ст. (зберігається у Чернівецькому краєзнавчому музеї), мабуть, виготовлений місцевим міським гончарем.

У XVI ст. на українських гончарних виробках, крім вже відомих технік декорування, з'являються нові: ріжкування та фляндрування. Зразком поєднання цих технік є фрагмент миски з Білої Церкви (кінець XVI—початок XVII ст.): береги миски оздоблені великими зубцями зеленої та червоної барв, виконаними ріжкуванням, а на дні — фляндровані розводи плям білого, зеленого, червоного, сірого кольорів.

Із податкових реєстрів кінця XIV—XV ст. відомі прізвища й імена міських гончарів, які виготовляли посуд, кахлі та ін. У XV—XVI ст. на Україні славилися чимало керамічних центрів: Кам'янець-Подільський, Бар, Біла Церква, Київ, Миргород, Чигирин, Галич, Потелич, Снятин, Коломия, Тереховля, Хотин та ін.

Первісні кахлі на Україні появились у другій половині XIV ст. Вони були спочатку циліндричної, трубчастої форми, тонкостінні, з плоским дном, виточені на крузі і без жодних прикрас. Зовнішні отвори для кращої зв'язки мали вигляд квадрата або чотирикутної зірки. Згодом ці отвори з художньою метою закривають плитками, оздобленими ажурними прорізами (наприклад, теракотова кахля XV ст. з Острозького музею та рештки кахель з різних місць Правобережжя).

З другої половини XV ст. поширюються плитковидні кахлі з доіплюеною румпою — прототипи сучасних. Їх відтискали з пластичної глини у дерев'яних або гіпсових формах (найхарактерніший зразок — кахлі XV ст. з Кам'янець-Подільського музею; одні кахлі з цієї колекції оздоблені контррельєфними геометричними мотивами, інші горельєфними зображеннями фігур тощо).

Зростання попиту на кахлі у XVI ст. сприяє розширенню їх виробництва. Якщо спочатку кахлі були ознакою панського інтер'єру, то у кінці XVI ст. кахлеві печі все частіше зустрічаються у міщанському і навіть селянському житлах. Але кахлі різняться виготовленням і декором. Для багатих виробляли поливані й пишндекоровані, а для покупців середнього достатку — простіші, неполивані.

У XVII—XVIII ст. виробництво кераміки на Україні набуло вищого рівня розвитку. Удосконалилися технічні прийоми та художні засоби виразності. Досить поширилися розпис, фляндрування, зелена і коричнева полива. Крім цього, вироби розписували ангобами та емаллями, що дало змогу перейти до багатоколірного декору. Панівне місце посіли рослинні квіткові орнаменти, вигадливі картуші та традиційні геральдичні знаки-мотиви; були популярними фігурні композиції, передусім на мисках і кахлях. У цей період у давніх керамічних осередках України (Київ, Васильків, Умань,

Чернігів, Батурин, Глухів, Миргород, Полтава, Харків, Бар, Бубнівська, Кам'янець-Подільський, Смотрич, Коломия, Снятин, Львів, Хуст, Ужгород та ін.) створені гончарські цехи.

Київ разом з околицями у той час становив один з найбільших центрів керамічного виробництва, який забезпечував заможних людей високоякісним і дорогим посудом. Тут виготовляли з білих глин глечики, дзбанки, вази, миски,ринки, барилка, кухлі та ін., покриваючи їх звучною зеленою поливою або розмальовуючи по жовтому тлі черепка барвисті рослини й квіти. З поповненням у XVIII ст. київського гончарного цеху кількома приїжджими іноземцями виробу київських майстрів набувають ще більшої пишності, у композиції розписів уводять постаті людей.

На відміну від київського, провінційні гончарні осередки Василькова, Дибинців, Білої Церкви, Умані та ін. задовольняли посудом бідних ремісників та селян. А тому їх вироби були значно простішими й дешевими, розписані кольоровими ангобами.

У Гончарній Слободі — своєрідному осередку на півдні Правобережжя — виготовляли необхідні запорізьким козакам предмети: глечики для води, олійні лампи й каганці, люльки із зображенням жіночих голівок, тварин тощо.

Протягом XVIII ст. на поліхромний розпис перейшли гончарні цехи в Чернігові, Новгороді-Сіверському, Ніжині, Батурині, Глухові, Ічні, Переяславі та ін. Так, посуд новгород-сіверських майстерень вишуканими округлими формами і поливанням розписом нагадує фаянс. Маленькі букетики квітів рівномірними плямами розміщувалися по сферичних площинах посуду, надаючи йому урочистої привабливості.

У цей час поміж численних полтавських осередків гончарства, таких, як Глинськ, Зінків, Миргород, Ромни, найвизначнішим осередком була Опішня. Тут 1786 р. близько 200 ремісників виготовляли різноманітний святковий посуд для напоїв: дзбанки, баклаги, барильця, куманці та декоративний посуд скульптурного характеру — баранці, леви, коники, півні тощо, оздоблені квітковим орнаментом. Мотиви орнаменту, мабуть, запозичені з місцевих килимів, гаптів і пристосовані до багатокольорового керамічного розпису. У Глинську, завдяки творчості родини Сулимів, провідною технікою розпису стала фляндрівка, іноді у поєднанні з квітковими мотивами.

Слобожанська цехова кераміка у головному центрі виробництва Харкові у XVII ст. вирізнялася тиснутими геометричними візерунками, подібно різьбленим на дереві, і синьою кобальтовою поливою. У наступному столітті поширився поліхромний розпис мисок, дзбанків та ін., однак синій колір і надалі залишався домінуючим.

Подніпровські гончарні осередки — Дибинці, Канів, Ревівка (затоплена Кременчуцьким водосховищем), Сунки, Цвітна та ін. — славилися не лише добротним мальованим ужитковим посудом, а й фігурним для напоїв (у вигляді тварин і птахів). У с. Сунки у XVII ст. виготовляли оригінальні миски, оздоблені зображеннями людських постатей, листків із завитками. Ці композиції були аналогічними щодо місцевих мальованих кахлів.

На Поділлі гончарний посуд виробляли у Барі, Бубнівці, Гайсині, Кам'янці-Подільському, Летичеві, Смотричі та ін. Бубнівська кераміка, окрім чітких рослинних візерунків, мала ліплені фігурки тварин і пташок на покривках дзбанків, ринок тощо.

Провідними осередками гончарства на Західній Україні були Львів, Потелич, Яворів, Коломия, Пістинь, Ужгород, Мукачеве та ін. У найменшому серед них — Яворові 1765 р. 25 гончарів виготовляли господарський і святковий посуд, оздоблений розписом. У Коломії гончарний цех створений 1661 р. Крім посуду тут виробляли свічники і кахлі, прикрашені фляндрівкою і різькуванням. Наприкінці XVIII ст.

пістинські гончарі надавали перевагу теракотовому і сірому посуду, любили також виготовляти каганці і свічники, переважно декоровані «мармуруванням».

У XVII—XVIII ст. українські гончарі всіх великих осередків виготовляли також кахлі для печей, а подекуди і вставки для будівель у формі рельєфних і розписних кружал, прямокутних плиток з орнаментом, що утворювали на стінах декоровані фризи тощо.

Якщо у XVII ст. кахлі були переважно рельєфними, із зеленою або коричневою поливою, то в наступному столітті міські цехові майстри поступово перейшли до виробництва мальованих. Зустрічаються кахлі, розписані на білому тлі синьою поливою або й двома-трьома кольорами. Зображували вибагливі рослинні орнаменти, сюжетні сцени з постатями людей, тварин, птахів і краєвидами.

У XVII ст. кахлі виготовляли гончарні майстри Києва, Чернігова, Кам'янця-Подільського та ін. Значно ширшого розповсюдження кахлярський промисел набув у Батурині, Глухові, Новгород-Сіверському і Тулиголові. Урізноманітнюється тематика розписів і рельєфних зображень. Крім алегоричних сюжетів усе частіше зустрічаються побутові, зокрема козацькі.

Наприкінці XVIII ст. на Україні зародилося фаянсове і порцелянове виробництво, виникли перші мануфактури і фабрики. В Корці 1784 р. засновано одну з перших фаянсових фабрик, яка через шість років почала випускати порцелянові вироби. Таким чином, 1790 р. є роком початку відліку історії порцелянового виробництва на Україні. Тут виготовляли здебільшого побутовий і декоративний порцеляновий посуд (чайні і кавові сервізи, окремі предмети тощо).

У 1798 р. побудовано фаянсову фабрику в Києві, де започаткований випуск фаянсу на зразок англійського. До фабрики були приписані селяни з гончарних осередків сіл Валки і Нові Петрівці.

Фаянсову фабрику наприкінці XVIII ст. засновано також у м. Потелич (тепер с. Львівської області). Тоді це був один з найдавніших гончарних центрів Галичини, відомий з XV ст. Вже 1670 р. у ньому налічувалось 50 гончарів.

Утвердження капіталістичних відносин і скасування кріпацтва на Україні сприяли бурхливому розвитку народних художніх промислів, зокрема сільського гончарства. Міське цехове ремесло переживало кризовий стан, що призвело його до занепаду. У 1873 р. цехові інституції були скасовані. Сільські гончарі дістали право вільного виходу на ринок на рівних умовах з міськими. 60—80-ті роки XIX ст. позначені розвитком кераміки на Україні: більш як у 500 населених пунктах. Однак вже з кінця століття кустарний промисел зазнав конкурентного тиску з боку фабричного керамічного виробництва і металоробної промисловості, які масово виготовляли досить дешевий посуд.

Разом з тим демократична інтелігенція чимало зробила для піднесення престижу народної кераміки. Засновуються навчальні заклади гончарства в Коломії (1876 р.), Товстім (1886 р., тепер Тернопільська область), Миргороді (1896 р.), Глинську (1908 р., тепер Сумська область), Опішні (1912 р.) та ін. Товариства сприяння народному мистецтву влаштовували виставки, піклувалися про збут творів. Усі ці заходи почасти пригальмували занепад гончарного народного промислу, але не зупинили його.

У XIX ст. кожний район гончарного промислу мав власні художні особливості виробів, які залежали від природних якостей матеріалів, технологічного рівня виробництва, локальних традицій тощо. Майже кожен осередок представлений провідними майстрами з яскравою творчою індивідуальністю.



На Подніпров'ї у с. Дибинці (тепер село у Богуславському районі Київської області) працювали відомі гончарі: К. Масюк, М. і К. Пашенко, С. Родак, Є. Проценко та ін. Їхні миски, тарілки, глечики, тикви та інші вироби відзначалися характерним рослинним розписом з доповненням крапок, рисок і «гребінців», а також різноманітних зооморфних мотивів. Розпис виконували технікою різкування по білому, червоному, рідше рожевому тлі.

Своєрідною декоративністю характеризувалися вироби опішнянських гончарів. Так, Федір Червінка, крім гравіювання по вологому черепку, наліплював рельєфні орнаментальні деталі; Василь Поросний у плетиво мальованого рослинного орнаменту вводив казкових звірів і птахів, а художник-кераміст Юрій Лебідак (1873—1927) розробляв декор на основі мотивів, запозичених із шовкових гаптів.

Серед подільських гончарів особливої шани заслуговують Андрій Гончар (1828—1933) з с. Бубнівка, який перший запровадив у своєму селі виробництво червоного мальованого посуду технікою різкування; Петро Лукашенко і Павло Самолевич з Бару — за оздоблення мисок тематичними фігурними композиціями; Петро Білоок, Микола Небесний і Роман Червоняк зі Смотрича — за оригінальний розпис на основі фляндрицьких; Яків Бацуца (1854—1932) з с. Адамівка, який своїм неполиваним посудом кулястоподібних форм, розписаним силуетними фігурками та ін., прославився на всеросійських і міжнародних виставках.

У XIX ст. на Гуцульщині провідними осередками гончарства стали Косів і Пістинь. Славу косівській кераміці принесла самобутня творчість Олекси Бахметюка (1820—1882). Він народився у бідній родині гончаря. Його батько, Петро Бахметюк, виготовляв неполиваний посуд. Юнаком Олекса навчався і працював у відомого майстра-кахляря Івана Баранюка на передмісті Косова — Москалівці. Самостійна творчість О. Бахметюка в успадкованій від батька майстерні (виготовляв традиційний святковий посуд і кахлі) відзначається оригінальним тематичним розписом технікою риткування побіленого черепка з наступною домальовкою коричневим ангобом (різкування) та запусканням яскравих плям зеленим і жовтим підполиваними барвниками після першого випалу. На його мисках, дзбанках, кахлях зустрічаємо зображення рільників і пастухів, солдатів і панів, музикантів і шинкарів, мельників, ткачів і гончарів. Ці постаті здебільшого позначені виразним соціальним трактуванням, гострим й дотепним гумором, що так нагадує народні усмішки. В орнаментіці О. Бахметюк часто вдавався до пишних багатопелюсткових квіток в оточенні зигзагоподібного ореолу, тюльпанів на подібні пальметок, трикутного листя, грон винограду, пташок на гілках, коней, кіз, оленів. Сміливо розбудовані квіткові мотиви згодом дістали назву «бахмінщини».

Загалом доля О. Бахметюка склалася щасливо. Його вироби набули широкої популярності, швидко розходилися далеко від Гуцульського краю. Учасника багатьох виставок, його ще за життя визнали «геніальним майстром гончарства», косівчани двічі обирали його бургомістром — яскраве втілення успіху для молодих гончарів.

Таким чином, у середині XIX ст. виникла і розвинулася школа косівської кераміки завдяки праці О. Бахметюка, родини Баранюків — Петра (1816—1880), Михайла (1834—1902), Йосипа (1863—1942), а також Гната Кошука (1860—1899), Михайла Білецького (1870—1942) та ін.

Водночас зародилася пістинська школа гончарства (село неподалік від Косова), пов'язана з відомими родинами гончарів: Волощуків, Зондюків, Кошаків, Михалевиців, Тимчуків та ін. Вони здебільшого виготовляли мальовані миски, тарелі і дзбанки. Крім цього, Петро Тимчук (1878—1924) виробляв оригінальні фігурки кіз, баранів,

оленів із горщиками на спині для кімнатних квітів. Та чи не найбільше успіху і слави випало Петру Кошаку (1864—1940). Він захопився гончарством, коли йому виповнилося 25 років; 1894 р. закінчив трирічну гончарську школу в Коломиї і відкрив власну майстерню в Пістині. П. Кошак виготовляв декоративний посуд (тарілки, миски, колачі, плесканки, дзбанки, вази, кахлі тощо), який користувався попитом у покупців і неодноразово відзначався на виставках у Львові (1894 р.), Косові (1904 р.) і Коломиї (1912 р.). Сучасники П. Кошака вважали його послідовником сюжетних розписів О. Бахметюка, хоч насправді у розписах виробів він надавав переваги рослинним орнаментам, поєднуючи їх із зображеннями птахів, оленів, кіз, і був у цій царині неперевершеним майстром.

Посуд різноманітного призначення і форми виготовляли у давніх керамічних центрах Львівщини — Гавареччині, Глинську, Лагодові, Сасові, Сокалі, Шпиколосах, Яворові та ін. Майстри Ф. Гусарський з Лагодова, Я. Домарецький з Сасова, Д. Муц з Шпиколосів виготовляли сірий посуд, інколи оздоблюючи його ліпним декором та гладженням. Визначний майстер мальованих гончарних виробів у цьому регіоні Василь Шостопалець (1816—1879) із Сокаля прикрашував свої твори ритованими і мальованими розетами, «соняшниками», гілками пишних квітів, «пташками» тощо. Його талант виявився у виготовленні фігурного посуду для напоїв, що нагадує людські постаті. На цих дзбанках з доліпленими головами паничів, шинкарів, монахів містяться також різноманітні написи приказок, побажань і сентенцій, сповнених народного гумору. На одному знаходимо запис у зворушливій формі технологічного процесу виробництва гончарного посуду: «Зваж, що я витерпів, як тільки народився. Мене вкинуто у вогненну піч, але це мені не шкодить. Дали мені спраглому пити тепле олово і вдруге вкинули у вогонь. Дали мені жовту й зелену фарби, від чого ледве мені очі не повилазили. Перетерпівши все це, живу тепер щасливо і де найбільше розважаються, там ви мене побачите»<sup>1</sup>.

На Закарпатті у другій половині XIX ст. поширився підполиваний розпис. Хустські гончарі Андрій Лех (1837—1909) і його син Йосип Лех (1872—1946) розписували пензликом (характерний квітковий орнамент, нанесений широкими мазками по рожевому черепку глечиків, дзбанків, горщиків), подібно як це робили при вільному малюванні фаянсового посуду. В осередках Гуді, Драгові та Мирчі виробляли сірий посуд з лискучими візерунками. Однак у Драгові найбільшою популярністю користувався неполиваний посуд, оздоблений білою і коричневою ангобами геометричним орнаментом (техніка різкування).

У с. Влакове (тепер с. Вільхівка Іршавського району) побувала специфічна техніка декорування «урізом» — щось середнє між риткуванням та різбленням на дереві. Гострим предметом врізалися у затужавілий черепок, лишаячи широкі площини і жолобки, які надавали виробам своєрідної орнаментальної пластики.

Крім посуду в цей період на Україні значного поширення набуло кахлярство. З середини XIX ст. кахлеві печі все частіше можна зустріти у хатах міщан і селян середнього достатку. Виробництво кахлів стало масовим. Майже всі знамениті гончарі XIX ст. були водночас і прекрасними кахлярами. У декотрих визначних осередках гончарства виникли дрібні кахлярські підприємства: у Глухові, Ніжині, Конотопі (Чернігівської області), Кролевці, Шатрищах (Сумської області), Глинську, Яворові (Львівської області) та ін.

У XIX ст. кахлі розписували орнаментальними, переважно рослинно-квітковими та декоративними (зображення птахів, тварин, людей, будівель, тощо) малюнками. Орнаментальністю відзначаються кахлі з Канева, Ніжина і Конотопа (характерний «фіалковий» мотив); композиціями з квітів, птахів і тварин — кахлі з Сокаля (В. Шо-

стопальця), Пістині (П. Кошака), сюжетними розписами з розмаїттям побутових сцен (музиканти, на полюванні, у млині, праля, прогулянка в кареті, в корчмі, залицання, вершини, бійка тощо), військової атрибутики — кахлі з с. Сунки (Черкаської області), Ічні (Чернігівської області), Коломиї (мабуть, майстра В. Словицького), Косова (О. Бахметюка) та ін.

Таким чином, у другій половині XIX ст., незважаючи на зростаючу конкуренцію з боку промислового виробництва посуду та інших предметів, гончарство на Україні досягло чи не найбільшого розповсюдження, технологічної досконалості й високого художнього рівня творів.

Виготовленням художнього фаянсу на Україні у XIX ст. найбільше славилася вже згадувана нами Києво-Межигірська фаянсова фабрика (1798—1874). Селяни-кріпаки і наймані робітники виробляли чайні, кавові, столові сервізи та окремі келихи, вази, таці й тарілки, оздоблюючи їх надполиваним друком з різьблених дощок або гравіюваних металевих валиків. Графічний декор розфарбовували. Малюнки тематично охоплювали пейзажі, міські види, побутові й батальні сцени, декоративні зображення рослин, тварин, амурів або військової атрибутики. Дощки — печатки і валики виготовляли місцеві різьбярі й запрошені професійні художники-гравери. Зустрічаються вироби з рельєфним оздобленням (меандр, пальмета, акант, листя винограду, ромашки тощо), вкриті кольоровими поливами. Форми ваз для фруктів, десертних тарілок і попільничок інколи утворені з кількох поєднаних листків винограду, смородини або хмелю. У виготовленні ваз для квітів, масничок і свічників переважно орієнтувалися на стародавні античні вироби і лише білий посуд — столові сервізи й різні тарілки — оздоблювали частіше орнаментами ручного розпису, генетично пов'язаного з народним мистецтвом. Києво-межигірський фаянс тривалий час був зразком для інших фабрик середини і другої половини XIX ст., зокрема на волинському і чернігівському Поліссі — у Баришах, Городниці, Кам'яному Броді, Житомирі, Білотині, Горошках, Ушівці та ін. Це вже були типові капіталістичні підприємства з вільнонайманими робітниками і спеціалістами. Їх продукція — здебільшого побутового призначення, оздоблена друкуванням і ручним розписом — орієнтувалася на покупців середнього і нижче середнього достатку.

Після відкриття великого родовища білих глин на околиці м. Часів Яр (тепер Донецька область) 1887 р. відомий російський фабрикант С. М. Кузнецов побудував у Будах поблизу Харкова фаянсову фабрику, яка згодом стала найбільшим на Україні виробником столового посуду. Спочатку орієнтувалися на східні зразки посуду з суцільним арабесковим декором. Згодом місцеві майстри розробили і власні форми так званих трактирних полумисків, горщиків, глечиків, котрі походили від українських гончарних типів посуду. Навіть оздобами (традиційні гілки, букети, віночки квітів), нанесеними пензлем пружними широкими мазками у кілька кольорів, ці вироби нагадували давній розписний дерев'яний посуд і були дуже популярні серед селян.

У першій половині XIX ст. на західних землях України діяли фаянсові заводи в Потеличі, Глинську і Любичі (тепер територія Польської Республіки), а з другої половини століття до них приєдналися ще три напівкустарні виробництва у Сасові, Селиських (нині Львівська область) і Залісцях (Тернопільська область). Генезис виробів цих підприємств передусім вказує на народні джерела (форма і декор). Так, ажурне прорізування по краях тарілок, ваз для квітів, фруктовниць імітує плетіння з лози, а мотиви розпису інколи нагадують народне малювання у гончарстві, художньому деревообробництві тощо.

Інтенсивний розвиток фаянсового виробництва у XIX ст. став важливим фактором та експериментальною базою для піднесення української фарфорової промисловості,

яка швидко засвоїла технологічний та естетичний досвід відповідних підприємств Західної Європи і Росії. Виробництво порцеляни на Україні розпочалося із заснування мануфактури в Корці (1790—1881). Для порцелянових виробів Корця характерні риси раннього класицизму (вишукані, чіткі, спокійно змодельовані форми, ощадливий декор на домінуючій білосніжній поверхні), згодом вони змінюються: набувають схильності до пишноти (перенасиченість декору, кольору і позолоти), однак не втрачають романтичної чарівності.

Становлення порцелянового виробництва у Баранівці (1804 — по даний час) припадає на період пізнього класицизму. Тут із захопленням «цитували» прості й виразні античні форми посуду, все частіше відмовлялися від білого черепка (блакитна і жовта поливи). У гонитві за пишністю баранівські майстри перевантажували вироби пластичним й орнаментальним декором, відступаючи від класицистичних засад. У другій половині XIX ст. порцеляна Баранівки здебільшого повторювала відомі зразки XVIII — початку XIX ст., творчий потенціал фабрики пригас.

Порцелянове підприємство у Городниці (1807 — по даний час, тепер Житомирська область), мабуть, формувалося під впливом Корецької фабрики, залишаючись її філіалом до 1814 р. Вироби першої половини XIX ст. виконані у традиціях пізнього класицизму, а другої половини століття — набувають рис еkleктизму, спрощення, втрачаючи художню вартість.

Значний внесок у розвиток української фарфорової промисловості зробив кріпосний завод пана Міклашевського у с. Волокитин (нині Сумська область), хоч функціонував він дещо більше двох десятиріч — з 1838 по 1861 рр. Тут, крім різноманітного посуду і декоративної скульптури малих форм, виготовляли численні предмети оздоблення інтер'єру: рами для дзеркал, люстри, свічники, лампади, корпуси для годинників, плитки для камінів тощо. Завод водночас орієнтувався на масових покупців і на замовників унікальних, дорогих речей ручної роботи, виконаних у репрезентаційній манері.

На Волині працювали й невеликі порцелянові підприємства — у Романові (середина XIX ст., тепер м. Дзержинський), Довбиші (1865—1910), Бариші (1870 — початок XX ст.), всі у теперішній Житомирській області.

На початку XX ст. українську порцеляну захоплюють модерністичні тенденції, котрі, однак, не врятували фарфорово-фаянсову промисловість від кризового стану: більшість керамічних підприємств були ліквідовані.

У 20—30-х роках народна кераміка Адамівки, Бара, Дибинців, Опішні, Шатрищ та інших найвідоміших осередків майже нічим не відрізнялася від попереднього періоду. Народні майстри виготовляли традиційний утилітарний посуд, оздоблений квітковими та зооморфними мотивами (техніки риткування, ріжкування, фляндрування тощо). Окремі гончарі, зокрема ті, що набули досвіду в земських кустарних майстернях, вдавалися до модерністських засобів: надмірної декоративності форми й декору. Саме такі екстравагантні вироби-сувеніри, інколи позбавлені всякої практичності, більше користувалися попитом серед міського населення й експортувалися за кордон.

Внаслідок ідеологізації народного мистецтва на початку 20-х років з'явилися керамічні вироби, оздоблені елементами радянської символіки (п'ятикутна зірка, серп і молот тощо) та узагальненими зображеннями вершників у будонівках, індустріальної архітектури, шрифтових гасел. Цей плакатно-агітаційний декор виник спочатку в порцеляні й проник в інші галузі художньої промисловості. В українську кераміку його, мабуть, впроваджували Межигірський керамічний технікум, Уманська керамічна школа та Опішнянські зразково-навчальні майстерні. Штучно вне-

сені новації того часу мали показово-агітаційну мету і стосувалися переважно творів виставочного характеру.

В період непу гончарство стало кустарним промислом майстрів-одноосібників. Постачання матеріалами і збут здійснювали скупники, котрі володіли значним капіталом. Закупкою гончарних виробів на експорт відав Укркустарторг.

Артілі почали виникати лише наприкінці 20-х років. Перша з них — «Червоний керамік», заснована в Опішні (1929 р.), об'єднала 200 майстрів. Загалом це була невелика частина виробників потужного керамічного осередку, що налічував тоді близько 3000 гончарів. Через чотири роки в Опішні став до ладу керамічний завод, де випускали побутовий та декоративний посуд, скульптурки, іграшки тощо.

У 20-х роках на Україні відновили виробництво фарфорові заводи у Баранівці, Довбиші, Коростені та фаянсові у Буді й Кам'яному Броді (Житомирська область). Тривалий час вони ще випускали старий, дореволюційний асортимент сервізів й окремих предметів. «Новаторство» прийшло в художнє оформлення посуду з Ленінградського фарфорового заводу у вигляді тематичного агітдекору (елементи радянської символіки, портрети революційних діячів, символи індустріалізації, агітаційні гасла тощо).

Нові форми посуду, точніше, дещо відмінні від усталених, виникли наприкінці 30-х років. Це форми, позбавлені складних приставних деталей або наближені до гончарних виробів. Крім цього, майстри інколи намагалися застосувати у розписі орнаменти, запозичені з народного мистецтва.

Примусова колективізація завдала значної шкоди гончарному промислу. В багатьох відомих сільських осередках спроби заснувати гончарні артілі зазнали невдачі. Різка скоротилася кількість кустарів-гончарів, бо всі працездатні селяни повинні були працювати в колгоспах. Дещо в кращих умовах залишалися окремі майстри, твори яких експонувалися на виставці народного мистецтва (1936 р.), або ті, котрі жили в містах (брати Яким та Яків Герасименки з Бубнівки, Іван Гончар з Крищенець, Карпо Вілокий зі Смотрича, Іван Симон із Хомутинець та ін.).

Певного пожвавлення гончарство набуло в повоєнні десятиріччя. Нестача на ринку вжиткового посуду сприяла швидкому відновленню виробництва кераміки в Опішні, Василькові, Валках (Харківська область). Водночас виникли гончарні артілі у давніх осередках (Дибинці, Вар, Бунівка, Адамівка, Смотрич, Косів, Кути, Ужгород). Переважно дрібні, напівкустарні підприємства задовольняли своїми виробами навколишні села. Їхні миски, дзбанки, горнятка та інші речі зберігали місцеві художні традиції форми і декору, а також виявляли загальний регіональний характер гончарства Середнього Подніпров'я, Лівобережжя, Поділля, Прикарпаття і Закарпаття.

У цей період працювали визнані, провідні майстри — Гаврило Пошивайло (Опішня), брати Герасименки (Бубнівка), Олександра Пиріжок (Адамівка), Григорій і Павлина Цвілики (Косів), Михайло Волощук (Кути), Микола і Михайло Лемки (Хуст) та ін.

У повоєнний час розширився асортимент порцелянових і фаянсових виробів, водночас активізувалися пошуки нових форм посуду в напрямі простих, лаконічних обрисів й ужиткових конструкцій. До ручного розписування порцеляни залучалися талановиті народні майстри, вихідці з Петриківки: В. Павленко, Г. Павленко-Черненко, М. Тимченко та ін.

Українська майоліка 60—80-х років розвивалась у трьох основних напрямках: 1) індивідуальна творчість народних майстрів, які виготовляють унікальні традиційні вироби ручним способом; 2) серійне і масове виробництво продукції напівмеханізованими цехами і заводами; 3) творчість художників-професіоналів.

Народні майстри старшого покоління працювали самостійно, тобто не були залучені до новостворених і вже діючих гончарних підприємств, здебільшого орієнтувалися на місцевий ринок і виготовляли недорогий, але зручний та художньо досконалий посуд. На їхні плечі лягали всі труднощі гончарювання від заготівлі глини до збуту виробів на ярмарках. Однак саме ці майстри з діда-прадіда були першими охоронцями народних традицій української майоліки. Чимало майстрів виготовляли сіру димлену кераміку, майже вся краса якої зосереджувалася в її формі, а нескладний лискутий візерунок підкреслював виразність та шляхетність.

У 60-х роках ще діяли численні осередки сірої кераміки: Городище Полтавської області, Шатрище Сумської, Плахтянка Київської, Пастирське Черкаської, Залісці Тернопільської, Шпиколоси і Гавареччина Львівської, Коболчин Чернівецької областей. У цих осередках не створювали керамічних цехів (вважалося, що сіра і теракотова майоліка не конкурентноспроможна з мальованою), і до певної міри тут найдовше «законсервувалися» традиційні локальні форми. Однак з плином часу центри сірої кераміки, так само, як і теракотової, а в деяких місцевостях навіть розписної, поволі згасали. Наприкінці 80-х років їх залишилося менше половини, та й то працювали в них переважно один-два досвідчені майстри: Іван Бібік з Олешні Чернігівської області, Яків Падалка з с. Віта Поштова Київської області, Іван Сухий з Черкас, Григорій Гнатченко з с. Хомутці Житомирської, Феодосій Киричук і Степан Романюк з с. Залісці Тернопільської, Василь Бакусевич з с. Гавареччина Львівської, Іван Мазур і Василь Гончар з с. Коболчина Чернівецької областей та ін.

Другий значний напрям творчості майстрів сучасної української майоліки пов'язаний з керамічними підприємствами, заснованими у 60—70-х роках. Процес розбудови керамічних цехів — результат посилення інтересу до народного мистецтва насамперед міського населення і збільшення попиту на традиційні майолікові вироби (реакція на урбанізацію та ностальгія за селом і природою). Та популярністю користувалися не теракотові глечики чи макітри, зручні у побуті, а пишню декорований посуд, інколи скульптурні місткості для рідин у вигляді різноманітних тварин, котрі ніколи нічим не наповнювались, а служили прикрасою житла.

Найбільші центри декоративного посуду — Опішня, Васильків, Косів та Ужгород. Якщо в 60-х роках на Опішнянському заводі виготовляли традиційний розписний посуд, іграшки та скульптурний посуд, оздоблений ліпними фактурними елементами, то в наступні десятиріччя ефектна виставочна пластика панує в асортименті. Баранів, левів, биків, коней, кіз віртуозно виготовляють заслужені майстри народної творчості І. А. Білик, В. О. Омельченко, В. А. Біляк, Г. П. Киричок та ін.

У 1990 р. чисельність опішнянських майстрів, які можуть творчо працювати на гончарному крузі, зменшилася порівняно з 1970 р. більше ніж на половину, і залишилося їх 17 чол. Але це зовсім не відбилося на валовому виробництві майоліки. Новозбудований і відповідно механізований завод (1984 р.) навіть збільшив масовий випуск спрощених виробів (підвазонники, горщики-стовбунці, миски) за рахунок автоматичного тиражування їх на шпіндельних верстатах у гіпсових формах. Так прославлений на весь світ гончарний осередок поступово деградує до посереднього художньо-промислового виробництва.

Косів — найвизначніший центр гончарства на Прикарпатті. Тут діють керамічні цехи виробничо-художнього об'єднання «Гуцульщина» та Косівського художньо-виробничого комбінату Художнього фонду України. Продукція цих підприємств, хоч і має спільні художні засади (тектоніка форми, мотиви і колорит декору, технічні прийоми та ін.), вирізняється асортиментом і ступенем засвоєння локальних традицій. Народні майстри, художники-керамісти худфондівського цеху виготовляють вручну



авторські серії виробів на виставки і для збуту в обласних та столичних салонах. Вони надають переваги декоративному посуду дещо побільшеного масштабу (вази і дзбанки, миски і тарелі, плесканки і колачі), а ще свічникам, плакеткам, дрібній пластиці, оздобленим переважно квітковими мотивами гравіюванням, розписом коричневим ангобом і зеленими, жовтими підполиваними барвниками на білому тлі.

Вироби керамічного цеху «Гуцульщина» більше тяжіють до традиційних побутових форм. Виробництво ведеться масовими тиражами, що начебто має забезпечувати дешевизну і доступність споживачам.

Обличчя сучасної косівської кераміки творять провідні народні майстри і художники-професіонали: Надія Вербівська, Оріся Козак, Розалія Ллюк, Ганна Білянська, Микола Скорецький, Михайло Кикоть, Марія Поляниця, Анастасія Риптик, подружжя Швеців та ін.

Побутовий посуд, розписаний технікою ріжкування та фляндрівки, масово випускають на Васильківському майоліковому заводі за зразками художників В. М. Коваленка, В. С. і Н. Ю. Протор'євих, а також на Маньківському майоліковому заводі (Черкаська область).

Наприкінці 80-х років на Україні працювали понад 30 керамічних заводів, цехів і дільниць, які виготовляли вироби, виходячи з локальних традицій народного гончарства, однак постійне нарощування планових показників зводило до повтору лише деяких зовнішніх ознак. І тоді від справжньої рукотворності виробу залишається холодна ремісничка підробка.

У 60-х роках в українській майоліці зародився третій напрям — творчість професійних художників-керамістів. Зауважимо, що художники як організатори і керівники керамічного виробництва, технологи й автори зразків працювали й раніше, зокрема у довоєнні десятиріччя, наприклад, Олександра Грядунова, Павло Іванченко, Людмила Кияниця, Зінаїда Охримович, Ніна Федорова та ін. Але лише в 60-х роках молоді львівські керамісти Тарас Драган, Андрій Бокотей, Марія та Анатолій Курочки, Тарас Левків та інші сміливо вивели майоліку з традиційної колії, водночас послаблюючи її утилітарну специфіку. Вони наполегливо експериментують з теракотою, шамотом, кам'яною масою, звертаючись до багатой спадщини світової культури. Звідси вільна розкутість точеної і ліпленої форм, метафоричність й асоціативність пластики, багата фактура природного черепка поєднується з насиченим колоритом полив. Для посилення декоративності творів художники вишукують приховані пластичні й живописні можливості керамічної палітри. У 70-х роках на міжнародних виставках успішно виставлялися твори Л. Левківа, О. Безпалківа, І. Туманової, Я. Мотики, Н. Федчук та ін. У цей час вже можна говорити про формування чітких засад львівської школи кераміки, котра набула цілісних, нових якостей: образного втілення філософсько-естетичних ідеалів, словеслених через світобачення художника.

Нині цікаві колективи керамістів працюють у Києві — Л. Богінський, Н. Ісупова, Л. Красюк, О. Миловзоров та ін., Сімферополі — Л. Абраменко, О. Бородін, О. Львович, Одесі — О. Дмитрієва, Н. Зеблова, а також у Вінниці, Тернополі, Дніпропетровську тощо.

Порцеляновий посуд 60-х років характеризується орієнтацією на основні геометричні об'єми: циліндр, конус і куля. Художники сміливо конструювали активні силуети, ошадливо застосовували приставні деталі, натуралістичний квітковий декор замінювали узагальненими геометричними або рослинними візерунками, плямами тощо. У 1965 р. стали до ладу нові фарфорові заводи у Бориславі, Полтаві, Сумах, Тернополі, Дружкові та Синельникові. У розробці асортименту художники цих підприємств спиралися на досвід старих українських заводів.

У 70-х роках художній рівень розвитку української порцеляни і фаянсу забезпечували художники І. Віцько, В. Єрмоленко, Ю. Лобанов, П. Тарасенко, В. Сень, В. Щербина, Р. Вакулов, Г. Коломбичка, Б. Пяніда та ін.

Художнє скло. Джерела виникнення склоробництва сягають чотирьохтисячолітньої давності. Археологи знаходять скляні вироби, наприклад, намисти, амулети, на території стародавнього Єгипту, Месопотамії та Фінікії<sup>2</sup>. Первісне скло у гарячому стані й за допомогою простих інструментів піддавалося ліпці, розкачуванню на платівки, штампуванню кам'яними штампами тощо. Воно спочатку не було прозорим. Перші пустотілі масивні скляні вироби, переважно бальзамарії, сформовані на піщаному сердечнику, дійшли до нас із XV—XVI ст. до н. е. Сюди слід віднести й унікальну чашу Тутмоса III, виготовлену з опалового скла й оздоблену барвистими нитками (близько 1450 р. до н. е., зберігається у Мюнхені).

Наприкінці минулої ери в Сідоні (Сирія) винайдена складувна трубка і розроблена технологія видування тонкостінного прозорого скла у формах.

Античне склоробництво I—II ст. н. е. пов'язане із виробництвом флаконів, чашок та іншого посуду (технікою видування у формах) з наліпними нитками і заплавленими декоративними елементами. Найбільші склоплавильні центри містилися у Сирії, Палестині, Італії і в римських колоніях — Британії, Іспанії, Фландрії та Німеччині. Виникли нові форми побутового скла, деякі пишно оздоблені на зразок міллефіорі, а також гравіюванням, розписом, золоченням тощо. Так, у Галлії зі скла виготовляли близько 150 предметів різноманітного призначення і розмірів. Деякі вироби ще наслідували камінь, кераміку, інші — бронзу, срібло, зате значна частина вже набула закономірної тектонічної форми, властивої лише цьому матеріалові, що дає право стверджувати про значні досягнення у розвитку античного художнього скла.

У ранньому середньовіччі скляне виробництво продовжувало діяти в колишніх римських колоніях. Однак скло тут виготовляли переважно низької технологічної якості, зеленого кольору, обмеженої кількості форм (аптекарські флакони і склянки з «хоботками» та «в горошок»). Врешті-решт у IX ст. склоробство повністю западає.

Наступні періоди розвитку європейського художнього скла пов'язані із впровадженням венеціанської технології — так зване венеціанське скло, німецької і богемської технологій — поташне скло, а також калійно-вапнякового скла та ін.

Венеціанське тонкостінне скло XIV—XVI ст. забарвлювалося від світлих молочних відтінків до опалових і темних, фарбованих кобальтом, міддю, золотом, паленою кісткою тощо. Воно відрізнялося винятковою фактурою поверхні: льодоподібна, сітчаста, перевита нитками, аплікована елементами рослинних мотивів і т. ін. Найтипівіші вироби — півсферичні чаші на невеличких ніжках, відерка, посуд для вина (конусоподібний, з прямим носиком і з розширеними боковими стінками і ручкою і вигнутим носиком), бокали.

Художнє скло Німеччини і Богемії (територія Чехії без Моравії) у XIV—XV ст. спочатку було зеленого кольору внаслідок забруднення піску окисом заліза та іншими хімікаліями. З нього виготовляли циліндричні склянки, обвиті нитками мензурки, струнки, на маленьких ніжках бокали, а також фляги, дзбанки та ін. Виникає новий тип посуду для пиття вина — рюмер. З середини XVI ст. збільшилося виробництво посуду для пива — склянки, бокали, горнята. Як засіб декорування значного поширення набув емалевий розпис на геральдичну, пейзажну і біблійну тематику. Його розквіт припадає на XVIII ст., коли хімічним способом навчилися діставати чисте, безколірне скло. Водночас почали виготовляти дзбанки і фляги для напоїв чотири-

шестигранної форм. У другій половині XVIII ст. дрезденський художник Самуель Мон запровадив ефектний прозорий розпис скляних виробів так званими транспарантними поливами.

У 70-х роках XVII ст. на склоробних фабриках Богемії винайшли кришталеве скло. Надзвичайно чисте, прозоре, з інтенсивним полиском, воно нагадувало дорогий гірський кришталь. Його відкриття — важлива передумова розвитку склорізної техніки у поєднанні з шліфуванням. Ніжки виробів піддавали грануванню, тоді як поверхню бокала, чаші оздоблювали вишуканим мережаним візерунком та фігуративними зображеннями, пейзажами і написами.

У середині XVIII ст. склороби Голландії при декоруванні кришталевих виробів алмазним гравіюванням винайшли новий прийом — пунктирування (Ф. Грінвуд), тобто орнамент і малюнок наносили не лініями, а точками різної густоти. Це створювало ілюзію, що зображення неначе містяться у товщі скла.

Склоробництво на українських землях започатковане у III—IV ст. і, мабуть, не без впливу східних та західноєвропейських традицій у цій галузі. Його представляють передусім вироби зі скловарної майстерні в Комарові на Волині. Однак прямих доказів про безперервність розвитку склярства до X ст. немає, хоч поодинокі знахідки (можливо, імпортовані) стверджують застосування скляних речей у побуті слов'ян.

Ранній період склярства Київської Русі припадає на X ст. У цей час основною продукцією були прикраси: браслети, намисто та персні. Їх виготовляли засобами ліплення, витягування, розкачування з пластичного свинцево-сілікатного скла, яке поволі тужавило. Технологічне опанування матеріалу йшло від найпростішої скляної пасти до провареного в горщиках напівпрозорого, забарвленого, а згодом прозорого скла.

Другий період склярства (XI—XII ст.) — це запровадження техніки видування виробів із свинцево-калійного скла. Склоробне ремесло інтенсивно розвивалось у містах і містечках, спеціалізувалося на виготовленні мозаїчної смальти, віконного скла, посуду та жіночих прикрас. Щораз більшого значення набувала основна естетична якість скла — чистота й прозорість.

Давньоруські майстри виготовляли скляні браслети кількох типів: кільцеподібні, спіральні та пласкі, обручеподібні. Браслети-кільця — найпростіші. Їх витягували й виточували з одноколірного скла, у перетині вони мають круг або півкруг. Оригінальніші, спіральні браслети скручували з одного або кількох різнобарвних прутків скла. Обручеподібні браслети іноді орнаментували поливаним розписом.

Скляне намисто також урізноманітнюється формою та забарвленням. Найчастіше подибуємо намистинки у вигляді кульок, трубочок, рідше — мигдалевидні та фігурні з різноколірними емалевими крапельками.

Давньоруський скляний посуд — це невеликі стрункі місткості, кулясті пляшки, циліндричні склянки, оздоблені наліпними барвистими жгутами, нитками скла або цілком позбавлені прикрас. Тоді діяло кілька скловарних майстерень, найбільша — князівсько-монастирська — знайдена на території Києво-Печерської лаври.

Третій період (XIII ст.) відомий зародженням мануфактурного виробництва посуду із безсвинцевого скла, наприклад, тонкостінні тюльпаноподібні келишки із Вишгорода, а також видовжені посудини у вигляді стопок.

Переживши татаро-монгольську навалу, склоробництво занепало і лише в наступну епоху, поволі відновлюючись, стало важливим підґрунтям розвитку українського гутництва.

В історії вітчизняного склярства час, котрий припадає на другу половину XIII—

XV ст., є найменш дослідженим через малу кількість речового матеріалу. Разом з тим існують твердження про погіршення технології виробництва порівняно із давньоруським, внаслідок чого вироби простіші і товстостінні, а їхні форми нагадують аналогічні предмети з дерева, глини та металу.

У XVI—XVII ст. виробництво скла на Україні вдосконалилося, зокрема, збільшилася місткість посуду, тонкішими стали його стінки, урізноманітнюється форма й оздоблення. Так, місткості для рідин (пляшки, слойки і т. ін.) походили від первісно видutoї кулястої або циліндричної порожнини з більш-менш витягнутою і доліпленою у гарячому стані шийкою. Далі з кулястої форми при сплюсненні з двох боків діставали ще один тип посуду — плесканку. Циліндрична пляшка, внаслідок сплюснення з чотирьох боків, перетворилася у чотиригранну форму штофа — найпоширеніший тип скляного посуду, зручний для транспортування. Мабуть, під впливом барокко штоф набув ускладненої восьмигранної форми.

Художні особливості українського скла XVI—XVII ст., безперечно, залежали від загальноєвропейських тенденцій розвитку цієї галузі. На зміну венеціанським склоробам законодавцями моди стали майстри Богемії та Німеччини. Проте вироби українських осередків відрізняються від західноєвропейських виробів стриманим образним вирішенням та підкресленою утилітарністю переважно геометричних форм (кулястих, циліндричних, дзвонотаконусоподібних, чотиригранних). Відформовані біля печі місткості оздоблювали ліпленням, що є однією з характерних ознак давнього українського скла. Розрізняють ліплені конструктивні деталі (підденця, ніжки, ручки), які мали й певні декоруючі властивості та чисто пластичні прикраси у вигляді стрічок, джгутів, лозин, розет тощо. Вони збагачували одноманітну геометричну форму прийомами ритмічної організації ліплених елементів, їхньої фактури, полиску й заломлювання світла.

Колористичну гаму українського скла створювали як освітлені, так і відповідно забарвлені маси, зокрема, так звані кольори білої і зеленої води, золотисто-жовтий і жовто-зелений, різноманітні фіолетові й коричневі відтінки аж до чорного.

На західноукраїнських землях задокументована діяльність гут (1550—1570 pp.) в околицях Старого Галича, Белза і Потелича, а на поч. XVII ст. — у с. Підгірці на Львівщині. З середини XVII ст. існувало близько 20 гут на території Київщини, Полтавщини, Чернігівщини та три гуті на Закарпатті. Поширення гутництва залежало від соціально-економічних умов, а також пов'язувалося з наявністю дешевого палива (лісу) та сілікатних компонентів: кварцового піску, вапна, крейди тощо.

Під впливом знаменитого чеського кришталю у другій половині XVIII ст. започаткували виробництво напівкришталю і кришталю на Україні. Однак тут воно не знало ні технологічної досконалості, ні широти асортименту, ні обсягів випуску продукції, властивих славетним склоробним мануфактурам Західної Європи. На Україні криштальові речі виготовляли від випадку до випадку в міру необхідності і надходження замовлень. Зрозуміло, що застосування технік полірування, гравіювання і гранування на єдиному Київському заводі кришталю було обмеженим і не таким майстерним.

Якщо кришталь майже не прижився на українському ґрунті, то гутне скло у XVIII ст. стало самобутнім національним явищем завдяки засвоєнню певних локальних традицій народного мистецтва. У найбільшому краї гутництва — на Чернігівщині працювали понад 120 скловарних майстерень. Спочатку це були невеликі мануфактури з кільканадцятьма особами і лише в наступному столітті помітна тенденція до їх укрупнення.

З XVIII ст. розширився асортимент гутних виробів — повсякденний та святковий посуд для зберігання напоїв. У декоруванні виробів із різними площинами переважав розпис поливами та олійними фарбами. Його виконували пензлем вільними мазками у традиційній палітрі барв: біла, жовта, червона, блакитна. Крім гілок квітів і букетів іноді траплялися зображення козаків, птахів та тварин, портрети знатних осіб. Не втратили привабливості й пластичні прикраси, передусім в оздобленні плесканок, горнят.

Українські майстри гутництва внесли до світової спадщини художньої культури унікальну типологічну групу скляних виробів — фігурний посуд для зберігання рідини (XVIII—XIX ст.). Скляні місткості зовнішніми обрисами нагадували ведмедів, баранів, коней, качок тощо. Пластичні образи тварин мали узагальнений і гротескний характер. Його джерела, мабуть, сягають ранньослов'янських культів тварин і птахів, котрі забезпечували людям добробут, захищали житло від нещастя. Найпоширенішим типом фігурного посуду була пляшка-ведмедик традиційної форми: порожнистий масивний тулуб, а двома лапами охоплює голову. Це надає його постаті кумедного вигляду. Пляшка-ведмедик не тільки святковий посуд, а й атрибут весільного столу, що пов'язувалося з магічними повір'ями приносити молодим щастя і добробут.

Стародавній український фігурний посуд не має аналогій. У венеціанському і німецькому склі фігурки тварин створені переважно на декоративних засадах, що іноді зводило їх утилітарність майже нанівець. В українських пляшках-фігурках насамперед має значення ужиткова роль.

У першій половині XIX ст. склоробні художні промисли на Україні поступово занепадали. Припинили діяльність дрібні осередки склярства. Вони не могли конкурувати з напівмеханізованими підприємствами. Великі гути змушені переходити на виробництво простого, одноманітного посуду. Поліхромні розписи замінюються монохромними. Їх виконували в основному білою фарбою. У другій половині століття скляна промисловість остаточно витіснила ручне склоробництво.

У першій половині XX ст. скляний посуд та інші предмети виготовляли на Україні на спеціалізованих заводах (найбільші — в Києві, Романові на Житомирщині, у Костянтинові, Лисичанську й Артемівську в Донбасі, у Львові та ін.). Художня якість продукції була загалом низькою, асортимент одноманітним і застарілим. Виняток становили лічені виставочні речі або предмети, виготовлені на замовлення.

Відродження художнього скла, зокрема, національних традицій гутництва, почалося лише в повоєнний період. На склозаводах відкривалися творчі лабораторії, формувалися групи талановитих майстрів і професійних художників-склярів, які експериментують із технологією скла, відновлюють забуті прийоми, розробляють нові зразки виробів тощо.

Наприкінці 40-х—у 60-х роках головним центром склоробництва став Львів. Тут працюють видатні майстри гутництва Петро Семенко, Мечислав Павловський і Йосип Гулянецький. Вони вперше взялися за освоєння форм давнього українського гутного посуду, започаткувавши у сучасному склоробництві «фольклорний» напрям. З 1953 р. постійне виробництво гутного скла розпочалося у склоцеху львівської артілі «Різнопром», а через десять років цех гутного скла засновано при Львівській кераміко-скульптурній фабриці Художнього фонду України. Він став провідним осередком гутництва, відомим не тільки на Україні, а й далеко за її межами. Якщо спочатку скловидувальники цеху виготовляли вази, дзбанки, миски, то вже з середини 60-х років розроблені нові типологічні групи і типи виробів (свічники, тарелі, великі куклі, фігурний посуд, дрібна декоративна пластика тощо).

Поряд з гутним склом, основою якого є рукотворна праця майстрів над невеликими серіями виробів, розвивається заводське склоробництво з великосерійним і масовим виробництвом кришталевого, сульфідного та тонового скла. Цей різновид виробництва представляють Київський завод художнього скла та львівська фірма «Райдуга» (виникла 1962 р. внаслідок об'єднання кількох склоробних підприємств Львівської області).

Оригінальністю твори Київського заводу художнього скла завдячують творчі праці відомих майстрів-художників Лідії Митяєвої, Івана Зарицького, Володимира Затинайка та ін.

На «Райдугі» у 60-х роках освоюють випуск півтонового скла. Над його художньою виразністю працювала Євгенія Мері, а згодом інші художники. У 1961 р. тут вперше у вітчизняному склоробництві за ініціативою і зразками Віталія Гінзбурга розпочався випуск мініатюрної пластики із кольорового складроту. У 70-х роках «Райдуга» майже повністю перейшла на виробництво кришталю. Його асортимент розробляють заслужений художник України Роман Шах, Олександр Ласовський та ін.

Твори гутного цеху Львівської кераміко-скульптурної фабрики 70—80-х років характеризуються декоративністю, новизною та експресивністю форм, активністю кольорового й орнаментальних вирішень, образною виразністю — ліричного, романтичного, фантазійного, гротескного звучання. Віртуозне володіння матеріалом, вміння розкрити його декоративні ефекти властиві творчості провідних майстрів гутного цеху Богдана Валька, Олексія Гери, Петра Думича, Ярослава Мацієвського та ін. Сьогодні поряд з народними майстрами-скловидувальниками працюють професійні художники Едуард Голяк, Василь Драчук, Франс Черняк та ін.

Нині на Україні художнє скло виготовляють близько 20 підприємств. Найвідоміші, крім уже згаданих — це Артемівський, Бережанський, Керченський, Попаснянський, Романівський склозаводи. Сучасне українське художнє скло вирізняється розмаїттям композиційно-образних вирішень, що ґрунтуються на широкому діапазоні технік і технологій виробництва.

**Художня обробка металу.** Технологічне й художнє освоєння металів ознаменувало великий поступ у розвитку людської цивілізації. Недаремно історичні епохи називають — епоха міді, бронзи, заліза. Однак хронологічне й територіальне поширення цих металів було нерівномірним, залежало від природних умов і ступеня розвитку народів. Так, якщо первісне населення сучасної території України у II тис. до н. е. лише починало опановувати виготовлення найпростіших виробів з міді й бронзи (наприклад, мідні прикраси-платівки верболистої і місяцеподібної форм, бронзова сокирка-кельт з лінійними насічками), в той час як майстри близькосхідної, єгипетської і кріто-мікенської цивілізації вже досконало володіли багатьма техніками виготовлення різних художніх виробів із бронзи та золота.

У I тис. до н. е. простори нинішньої України (степ і лісостеп) заселяли скіфські та сарматські племена. У художній обробці металу скіфські майстри досягли великої вправності. Відома своєрідна трактовка анімалістичної пластики (декоративні платівки, прикраси, напершя) — так званий звіриний стиль. Класичним зразком цього стилю є золота платівка, що рельєфно зображує оленя та хижих звірів, знайдена в кургані Куль-Оба поблизу Керчі (IV ст. до н. е.).

Сармати для оздоблення зброї та побутових речей виготовляли різноманітні прикраси з міді, бронзи й золота, часто вдаючись до поліхромної інкрустації кольоровим склом та коштовним камінням. Браслети, сережки та підвіски з дорогі цінних металів вони збагачували вставками з гранату, рубіну і сердоліку.



Блискучою мистецькою вартістю наділені золоті та срібні вироби, виготовлені в грецьких причорноморських колоніях, мабуть, на замовлення багатих скіфів. Сюди, насамперед, слід віднести всесвітньовідомі чертомлицьку та кульобівську вази, оздоблені карбованими сюжетними сценами, золотий гребінець з могили Со-лоха, золоту пектораль з Кам'яної Могили неподалік Нікополя і т. ін. Таким чином, твори металопластики, що походять з сучасної території України, виготовлені на зламі епох, засвідчують про зменшення відставання скіфських, сарматських та інших металообробників в опануванні технічних і художніх засобів виразності порівняно із майстрами-спадкоємцями давніх цивілізацій.

Однак різниця у художніх рівнях металообробки ще зберігалася майже до кінця I тис. Це легко виявити, порівнюючи художню обробку металу стародавніх слов'ян з ювелірним мистецтвом, наприклад, меровінгського і каролінгського періодів, не кажучи вже про унікальні вироби майстрів Візантії.

Художнє металообробництво досягло високого розвитку в епоху Київської Русі. Німецький учений, монах-ювелір Теофіл Пресвітер (XI ст.), розглядаючи ремесла Європи і Сходу, писав у своєму трактаті про давньоруське ювелірництво: «Якщо ти уважно вивчиш (трактат. — Авт.), то дізнаєшся тоді, що саме... в старанності емалей або різноманітності черні відкрила Русія»<sup>3</sup>.

За соціальним станом металообробники Київської Русі були професійними міськими ремісниками або князими людьми, що жили при дворі. Вивчення ювелірної справи потребувало не лише багато часу для опанування, а й відповідного обладнання та матеріалів. У ті часи, коли кожний шматочок металу був на рахунок, металообробники, а тим більше ювеліри, входили до ремісничої еліти. Поряд з місцевими майстрами працювали й іноземці. Орієнтуючись на унікальні металеві вироби Сходу, давньоруські майстри разом з технічними прийомами виконання засвоювали форми, композиційні схеми й окремі елементи декору, що цілком природно для середньовіччя.

До найвизначніших творів малої пластики IX—X ст. належать срібні окуття двох турячих рогів (ритуальний посуд для пиття) — мабуть, пізньоязичницька епоха. Їх знайшли в похованнях князя і жерця (курган «Чорна Могила», Чернігів). Окуття меншого рога — це срібна платівка, на якій карбуванням, гравіюванням і черню зображено орнаментальне плетиво з чотирьох лілей. Мотив лілей, широко відомий на території Русі, ймовірно, східного походження. Окуття другого рога містить карбований сюжетний декор: фантастичні крилаті чудовиська і люди.

Техніками виїмчастої і перебіркової емалей давньоруські ювеліри виготовляли сережки, колтки, хрести й образки. Яскравим зразком ювелірного мистецтва XI—XII ст. є золоті, розкішні колтки з Києва, на яких символічне зображення дерева життя, голубів, фантастичних птахів, дівочі обличчя богині або княжни.

Широкі браслети зі срібних платівок виконані гравіюванням і черню, на них зображені цікаві магичні сцени — гуслар, танок дівчини з воїном, орнаментальні мотиви.

Унікальним твором XII ст. є срібна з позолотою чаша (Чернігів), виготовлена дифуванням, оздоблена карбуванням, гравіюванням і черню. Її багате орнаментування містить у медальйонах батальні та побутові сцени, оточені рослинними візерунками. А плетиво восьмикутних зірок заповнене фігурками фантастичних звірів.

Давньоруські майстри використовували техніки литва з бронзи у кам'яних, глиняних формах або за восковою моделлю. Цими способами виготовляли великі предмети (дзвони, світильники-жороси, посудини-водолії), менші речі (наприклад, фігурні позолочені булави), чимало дрібних виробів, як-от: зміївовики, хрестики, образки, енкаліпсії (складні пустотілі хрестики), гудзики, персні тощо.

Українське художнє металообробництво XIV—XV ст. розвивало й збагачувало

традиції Давньої Русі. Працювали ковалі, ливарники, бляхарі, ювеліри та ін. Але з цього періоду збереглося дуже мало пам'яток. Насамперед згадаймо найдавніший твір монументального ливарництва — дзвін 1341 р. зі львівського собору св. Юра. Він має просту, невибагливу форму, гармонійні пропорції, пружні контури силуету. Його дещо витягнутий корпус оперізує стрічка графічного напису — єдина прикраса, котра водночас засвідчує: дзвін виготовив Яків Скора.

У XV ст. виникають міські цехи різних металообробних ремесел, поширюються нові типи металевих виробів (гармати, годинники, дверні замки і т. ін.).

Зважаючи на часті феодальні війни, чи не найважливіше місце серед металевих виробів посідала зброя. Її виготовляли у Чернігові, Києві, Львові, Луцьку, Володимирі-Волинському, Острозі та інших містах. Цех мечників існував у Львові вже в XV ст. і користувався привілеями. Найчастіше тут виготовляли шаблі, палашки, які називали львівськими. Вони поволі в XV—XVI ст. витіснили важкі старовинні мечі. Мечники виробляли зброю бойову і парадну. Зразком останньої може служити церемоніальний меч львівських в'їтів роботи Івана Венгрина, клинок якого має травлений ренесансний візерунок, герб Львова і дату 1577. Рідше виготовляли булави, чекани і будзигани, котрі з бойової зброї поступово трансформувалися в ознаку влади та вищої військової ієрархії, набуваючи декоративності й пишноти. З виникненням виробництва вогнепальної зброї (рушниць і пістолів) вдосконалювалися прийоми оздоблення металевих і дерев'яних частин.

Залежно від типологічних груп металевих предметів розрізняли слюсарів, шпорників, стременників і замочників. Вони часто співпрацювали з ковалями, виготовляли деталі архітектурного обладнання, ковані скрині, скриньки тощо.

У металообробництві XVII—XVIII ст. набуло поширення виробництво великомасштабних декоративно-монументальних творів, часто пов'язаних з архітектурою (оборонною, культовою та світською). Це литі дзвони, гармати, ювелірної роботи царські врата, окуття престолів, шати ікон і великі оправи євангелій, ливарної і ковальсько-слюсарської роботи баштові годинники тощо.

Невеликі й середніх розмірів металеві предмети, що нерідко були справжніми творами декоративно-прикладного мистецтва, виготовляли ювеліри-золотарі, ливарники, ковалі, бляхарі, конвісари (виробники олов'яного посуду, назва походить від кварти-конви), годинникарі та ін.

Найвизначнішим осередком ювелірного мистецтва у XVI—XVII ст. був Львів (перші відомості про тутешніх ювелірів походять з XIV ст., а окремий цех заснований 1595 р.). Тут поруч місцевих ювелірів працювали й приїжджі — німецькі, угорські, італійські майстри, тому художні особливості їхніх виробів мали загальноєвропейський характер (декоративні елементи стилів готики, ренесансу та барокко). Львівські золотарі виготовляли всі можливі коштовні речі, починаючи від посуду і кінчаючи дрібними прикрасами (персні, брошки, гудзики). Серед шляхтичів і заможних міщан особливим попитом користувався так званий львівський пас. Це широкий шкіряний пасок, суцільно вкритий срібними або золоченими платівками прямокутної форми, з півкруглими вирізами обабіч, куди вкладали бляшки-кружальця. Платівки оздоблювали ретельно гравіюваними візерунками на подібні ренесансних розеток та пишних квіткових мотивів. На застібках часто подибуємо фігурні сцени з міфологічними постатями, зображеннями лицарів і королів.

Срібний посуд, столовий сервіз для молдавського господаря (князя) роботи львівських майстрів 1582 р. налічував вісім типів предметів. Серед них винятковою пишнотою оздоблення вирізнялися ложки. На держаках часто гравіювали постаті людей (мабуть, апостолів), герби власників, написи сентенцій або девізи.

Якщо світські ювелірні вироби стильовими ознаками нагадували західноєвропейські, то церковні — консервативно зберігали давньоруські традиції. Форми були скромнішими, а декор — помірнішим. Лише з середини XVII ст. церковні літургічні предмети (хрести, чаші, кадильниці тощо) позначені певним впливом барокко. На зміну гравіюванню прийшла техніка карбування, і тому декор став рельєфним. Зразком вишуканих ренесансних форм і характерного для барокко карбованого оздоблення є срібний напрестольний хрест з Успенської церкви у Львові, виконаний Андрієм Касіановичем 1638 р. на замовлення Ставропігійського братства. Твір пустотілий, конструктивно складається з восьмипелюсткової підставки, яка переходить у профільовану ніжку з пуклею, і власне чотириконечного хреста (кінці завершені трилопатками). На лицевому боці хреста вміщено лите розп'яття, а в лопаткових розширеннях викарбовані євангелісти. Площини зворотнього боку членовані на прямокутники з карбованими сценами страстей Христових, які іконографічно подібні до тогочасних львівських гравюр.

У XVII—XVIII ст. провідним центром золотарства був Київ. Тут працювали відомі майстри ювелірної монументальної пластики, речей церковного й світського ужитку — Іван Равич, Ієремія Білецький, Михайло Юревич, Федір Левицький та ін. Найвизначнішим майстром золотарської справи вважається І. А. Равич (1677—1762). Виготовляючи коштовний посуд, свічники, шати ікон і оправы книжок, він уміло поєднував округлі, гармонійні форми із характерними прикрасами.

На кінець XVII—першу половину XVIII ст. припадає найвищий розквіт українського художнього металообробництва. Окремі цехи золотарів, крім уже згаданих, виникали в Острозі (1648 р.), Кам'янці-Подільському (1712 р.), Прилуках (1749 р.), Чернігові (1786 р.), Ніжині (1786 р.) та ін.

Ливарні майстерні діяли в Києві, Стародубі, Новгороді-Сіверському, Глухові, Львові, Самборі, Бродях і виробляли також декоративно-ужиткові предмети: посуд, каламарі, свічники тощо. Цей вид художнього литва відрізнявся від монументального технічними прийомами виготовлення і специфікою декорування. Так, каламарі (місткості для чорнила) невисокої, плескатої форми, з вушком для шнурочка оздоблені пласкорельєфними фігурками лева й однорога. Художня форма свічника завжди втілювалась в умілому профільованні підставки, стрижня і чашечки. Свічники на кілька свічок, так звані канделябри, значно складнішої форми й декору. Інколи вони силуетом нагадують гіллясте дерево, уособлюючи прадавній символ — дерево життя.

Ливарництво з олова — ще одна технологічна галузь художньої обробки металів — існувала на Україні у XVI—XVIII ст. Оскільки олово не шкодить здоров'ю людини, його охоче використовували для виготовлення побутового і літургійного посуду. Львівські конвісари дуже ретельно працювали над парними шлюбними, а також церемоніальними кубками й куклями для спільних цехових святкувань. Гладкі поверхні оздоблювали глибоким гравіюванням зображень святих, гербів, емблем, рослинного орнаменту тощо.

До художнього металообробництва належить також виробництво годинників — годинникарство. Перший годинникарський цех на Україні засновано у Львові 1637 року. Львівські майстри вишукано оздоблювали не тільки деталі механізму, а й футляри-коробки різної величини (залежно від типів — настінні, настільні, кишенькові). Якщо оправы найменших, кишенькових, оздоблювали гравіюванням, позолотою, емаллями, то великі, настінні — карбуванням, прорізним ажурним металом тощо. Найвизначнішими майстрами годинникарства у Львові були родини Соколовських і Камінських.

Наприкінці XVIII — на початку XIX ст. порцеляновий, фаянсовий і скляний

посуд поступово витіснив з ринку олов'яний, мідний і бронзовий. Ужиткові металеві речі масово виготовляли з дешевих сплавів. Поширилося ливарництво із чавуну. На зміну ретельній ручній праці прийшли шаблони і штампи, поспіх і недбалість. Помітно спростився декор. У першій третині XIX ст. він набув класицистичних ознак: вводилися античні мотиви, меандри, пальмети, лаврове листя тощо. Все це неминує призвело до занепаду художнього металообробництва. У другій половині XIX ст. розпалася середньовічна цехова організація, і дрібним, обособленим ремісничим майстерням все важче було конкурувати з капіталістичними підприємствами.

Протягом кількох століть у затінку міського цехового металообробництва існував непрофесійний рід цієї діяльності — народне металірство. Його впливи на цехове ремесло XVII—XVIII ст. інколи досить виразно помітні то в карбуванні, то у дрібному ливарництві, то в ювелірстві. Наприклад, на карбованих і гравіюваних вотумах (мідні посріблені або срібні платівки, жертвовані церкві, косяку з проханням порятунку від нещастя) зображували «об'єкти», котрі потребували Господнього заступництва, з характерною народною трактовкою та орнаментикою.

Народні майстри художньої обробки металів, яких ремісники зневажливо називали «партачами», працювали у найдоступніших галузях: ковальстві, бляхарстві, дрібному ливарництві та ювелірстві. Більшість з них залишалися селянами, тобто займалися ремеслом у вільний від обробітку землі час.

Із занепадом у XIX ст. цехового ремесла на чільне місце висувається народне металірство. Найбільш відомі його регіони — Подніпров'я, Слобожанщина, Гуцульщина.

Художні вироби народного ковальства не були чисельними й переважно стосувалися обладнання будівель (хрести, дверні клямри, клямки, ручки тощо), окуття возів, саней, скринь і под. Ужиткова ковальська продукція: сокири, коси, серпи, сапи, підкови переважно виготовляли без прикрас. Окуття скринь, навіпки, були «лицем» посагу молоді. Таке окуття мало традиційний набір конструктивних (наріжники, скріплювальні штаби, завіси) та декоративних накладних елементів (спіралі, квіти, птахи).

Народне ювелірство побутувало на Подніпров'ї та Слобожанщині, зважаючи на багатовікову традицію ношення у святковому одязі дівчат і жінок великої кількості прикрас, насамперед, хрестиків, намист, сережок і дукачів. Сільські і міські народні ювеліри виготовляли свою продукцію з дорогоцінних металів невисокої проби, а коштовне каміння замінювали різнобарвними скельцями. Їм були добре відомі ливарництво у глиняних формах, імітація зерні, гравіювання нескладних візерунків, штампування, золочення амальгамою тощо.

Найпоширенішим виробом був хрест. Майже всі чоловіки, жінки і діти носили, зокрема, гладенькі натільні хрестики, оздоблені гравіюванням. Великі литі хрести виконували з міді, білого сплаву або срібла наподоби складного ажурного плетива, прикрашували скельцями та гравіюванням. Штамповані хрести, найчастіше із рельєфним зображенням будь-якого святого, виробляли на Київщині.

Сережки найчастіше виготовляли без підвісок (так звані кульчики) — овальне кільце з розширеним передом, до якого приплавлювали різноманітні розетки. Подібну тектоніку мали й сережки з підвісками, але до розеток привішували невеликі рухомі хрестики, листочки, дзвоники, сердечка, намистини з коралу і скла.

Найпишнішою жіночою оздобою на Подніпров'ї та Лівобережжі у XIX — на початку XX ст. були дукачі (дукат — італійська золота монета). Вони складалися з власне дукача (срібна монета або кругла платівка з вигравіюваним рельєфним зображенням) та декоративної частини, що нагадує бант, ажурну плетінку чи розетку. Останні могли використовувати окремо, як шийні прикраси, однак найчастіше вони

служили для підвищення дукачів. Траплялися на Україні й дукачі-іконки — мініатюрні образки з рельєфним зображенням Благовіщення, Покрови, Вознесіння Богородиці і т. ін.

Дрібне художнє ливарництво з латуні у селах Гуцульщини вирізнялося своєрідним декоративним стилем, джерела якого, мабуть, сягають поганських часів. Однак достовірно датовані речі походять лише з першої чверті XIX ст. Гуцульські народні майстри лиття у глиняних формах виробляли численні ужиткові предмети, жіночі прикраси, хрестики й іконки, доповнення до одягу, курільне приладдя, кінську зброю тощо. Усі ці вироби старанно декоровані карбуванням і гравіюванням, творять невелику, але чітку орнаментальну низку геометричних мотивів, що виступають у різноманітних композиційних сполученнях.

Найбільшою популярністю у гуцулів користувалися латунні руків'я (держак) палиць у вигляді різної форми сокирок, фігурних закінчень. Такі палиці відзначалися оригінальністю форми й декору, могли служити зброєю у скрутну хвилину. Розрізняють старовіські топірці — видовженої прямокутної форми, з ледь розширеним лезом і нові (кінець XIX ст.), де лезо виступає контрастніше щодо обуха. Фігурні держак виготовлені з парю кінських голівок, мають архаїчні ознаки. Стародавні елементи зберігаються також у дископодібних фібулах (чепрагах), шийних прикрасах (згардах), каблучках тощо. Становить інтерес техніка плетіння з дрого ланцюжків (ретязів) майстрами І. Кішуком з с. Річки та О. Іванічуком з с. Краснолів.

Славу гуцульського художнього металу творили невідомі й відомі майстри, а то й цілі родини, наприклад, Дутчаки з с. Брустурів, Медвідчуки з с. Річки, Федюки з с. Дихтинця.

Найвищий розквіт гуцульського металістства (мосяжництва) припав на кінець XIX—початок XX ст. У той час відбувалися етнографічні виставки у Львові, Коломиї, Тернополі, де можна було побачити й оригінальні вироби з металу. У романтичний гірський край ринув потік письменників, художників і багатих туристів. Кожен хотів щось купити на згадку. Найбільшою популярністю користувалися топірці, палиці, ножі, люльки, пістолі тощо. Щоб задовільнити попит, художньою обробкою металу стали займатися десятки майстрів у селах Брустурів, Річка, Соколівка, Снідавка, Яворів та ін.

У роки першої світової війни гуцульське металістство занепало. Майстри-мосяжники не могли конкурувати з дешевою промисловою продукцією, котра стрімко заповнила місцевий ринок.

Справа не покращилася і при залученні досвідчених майстрів до артілі «Гуцульщина» (1939 р.). Частина давньої традиційної продукції вийшла з ужитку (кресала, ікольники, чепраги та ін.), виробляти холодну зброю (ножі й топірці) заборонила влада. Натомість виготовлення у 50—60-х роках перснів, браслетів, спортивних кубків не мало успіху.

Нині художньою обробкою металу здебільшого займаються випускники Вишнівецького училища прикладного мистецтва і Косівського технікуму художніх промислів. Однак питома вага його мізерна порівняно із керамікою, деревообробництвом чи ткацтвом.

<sup>1</sup> Матейко К. І. Народна кераміка Львівщини // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. К., 1961. С. 42.

<sup>2</sup> Vavra I. K. Pět tisíc let sklárského díla. Praha, 1953. S. 12.

<sup>3</sup> Цит. за: Історія українського мистецтва. К., 1966. Т. 1. С. 411.

## РОЗДІЛ ШОСТИЙ

### ПИСАНКАРСТВО. ВИТИНАНКИ ТА ІГРАШКИ

**Писанкарство.** Чисте, гладкофарбоване або оздоблене візерунками яйце набуло символічного та релігійно-обрядового значення ще задовго до християнства. У багатьох стародавніх народів збереглися перекази, в яких яйце виступає джерелом життя, світла і тепла, навіть зародком усього Всесвіту.

У стародавньому Єгипті яйце було символом бога Кнефа. Його зображували у людській подобі з головою яструба. Він тримає у дзьобі яйце, з котрого виникає вогонь. Яйце було також атрибутом іншого бога єгиптян — Пта. Тут воно символізувало сонце, яке Пта котить небосхилом.

У стародавній індійській легенді «золоте яйце» плавало у водах — ототожнювалося із сонцем у просторі.

В античній Греції і Римі вважали, що Всесвіт виник з яйця казкового птаха Фенікса. Він поклав його у святилище Геліоса (сонця). Мабуть, тому яйце для римлян мало магічну силу і тому вони використовували фарбовані яйця у різноманітних обрядах і забавах.

У фінській «Калевалі» йдеться про те, що Всесвіт виник з яйця казкового птаха Фенікса. Він поклав його у святилище Геліоса (сонця). Мабуть, тому яйце для римлян мало магічну силу і тому вони використовували фарбовані яйця у різноманітних обрядах і забавах.

У фінській «Калевалі» йдеться про те, що Всесвіт виник із шести золотих і одного залізного яєць. Упавши в океан, вони розбилися — з нижніх частин утворилася земля, з верхніх — небесне склепіння, з жовтка — сонце, з білка — місяць і зорі.

У слов'янських народів також існують міфологічні твердження про виникнення світу, зокрема царства і палацу із яйця. В українській казці птахи за допомоги в боротьбі зі звірами дарують людині чарівне яйце, в якому ціле царство. У білоруських казках герой кидає по черзі об землю три яйця (мідне, срібне, золоте) і дістає такі ж три палаци. У російських казках смерть Кошея Безсмертного також не випадково прихована в яйці. Казки про походження світу з яйця записані у поляків, чехів і хорватів.

Існують численні варіанти легенд, які пояснюють побутування писанок у часі великодніх свят, пов'язують виникнення традицій писанкарства з євангельськими подіями (страстями Христа) тощо.



Археологічні матеріали засвідчують поширення керамічних писанок в епоху Київської Русі. Мабуть, вони правили за своєрідну ритуальну «модель» справжніх писанок.

Зважаючи на слабу тривкість шкаралупи яйця, середньовічні писанки до наших днів не дійшли. Однак масове розписування яєць існувало протягом століть. У XIX ст. писанкарство з різними технічними і регіональними художніми відміними зустрічалося майже по всій території України, на що вказують давні колекції писанок у музеях Києва, Лубен, Львова, Кракова, Варшави, Брно та ін., а також колекція М. Ф. Сумцова<sup>1</sup>.

Найдавніші датовані писанки у колекції музею Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН України походять із сіл Острів (1882 р., Львівщина), Слобідка (1891 р., Поділля) та ін.

Своєрідні локальні відміни писанок зберігаються і на початку XX ст. Розрізняють писанки Подніпров'я, Слобожанщини, Полісся, Поділля, Покуття, Бойківщини, Лемківщини, Гуцульщини тощо. На Слобожанщині й Покутті зустрічаються крапанки, Бойківщині і Лемківщині — так звані шпилькові і крапанки. Найбільша деталізація мотивів характерна для гуцульських писанок. Крім цього, у кожному селі подібне своєрідний колорит і улюблені мотиви розписів.

У 20—30-х роках XX ст. видатними майстрами писанкарства були на Львівщині — І. Білянська, А. Боровець, Н. Михайлівська, на Гуцульщині В. Бойчук, О. Мегединюк, М. Дубчак, А. Шкрібляк, К. Никифоряк, на Буковині — М. Варєга, на Західному Поділлі — А. Лугофет та ін.

Писанки виготовляли навесні перед Пасхою сільські дівчата і жінки, монастирські ченці й іконописці, міські панночки, пекарі. Тому й техніки декорування різнилися. На селі фарбували в один колір, інколи продряпували візерунки, орнаментували воском і фарбували у кілька кольорів, тоді як у місті вдавалися до різних штучних способів — наклеювали шматки кольорового паперу, фольги, тканини, нитки тощо. Писанки переважно виготовляли для себе і лише зрідка — для продажу на ярмарку.

У 20—30-х роках, у час розгорнутої войовничо-атеїстичної пропаганди по селах, писанки були причислені до шкідливих культових атрибутів, а ті, хто їх писав, заслугували знешасти та висміювання, а пізніше могли й проститися із життям. Тому виготовлення писанок у центральних та східних областях України припинилося. Писанкарство занепало і в західних областях, за винятком віддалених карпатських сіл.

Писанки на Україні відзначаються поліфункціональністю: обрядова, ігрова, декоративна тощо. Обрядова функція писанок пов'язана із першими днями Пасхи. Зі свячених писанок починали великодній обід. Їх дарували на знак поваги, любові, з побажаннями добра. Писанки були неначе своєрідний оберіг у хаті, а тому їх намагалися зберегти до наступної весни.

З писанками чинили магічні дії. Для забезпечення урожаю писанки на весняного Юрія котили по зеленій пшениці і закопували у землю. У великодній ранок молоді вмивалися водою, куди перед тим клали крапанки та срібні монети, що мали надавати сили й краси. Писанки були оберегом житла від грому й вогню, а людей і тварин вони охороняли від лихого ока. Свячені писанки використовували як ліки від деяких захворювань.

Писанки служили об'єктом забави для дітей та молоді. З ними проводили ігри: «навбитки» (з двох граючих виграє той, у кого яйце після ударяння одне об одне залишається цілим), «навкатки» (необхідно з відстані влучити у писанку, котячи своєю по землі) та ін.

Писанка, відповідно прикрашена візерунками та кольорами, водночас була яскравою оздобою кошика з харчами, який несли до церкви святити. Після цього писанки виставляли на видному місці на столі. З випорожнених писанок, додаючи з кольорового паперу хвіст, крила та головку з тіста, виготовляли так звані «голуби». Їх, а також писанки, нанизані на шнурочок (здебільшого по три), підвішували поблизу ікон, декоруючи таким чином житло.

У 60-х роках у зв'язку з посиленням інтересу до народного мистецтва відновилося й писанкарство. У Косові, Коломиї та Вишніці навесні, перед великодніми святами, народні майстри продавали писанки на ярмарках по 30—40 коп. за штуку. Так стихійно виник писанкарський промисел. Проте він не сягав далі Прикарпаття.

У західних областях України писанкарство відроджувалося дуже повільно. На більшості території воно майже повністю забуте і втрачене.

У 70-х роках писанки як твори народного мистецтва вже експонувалися на виставках. Їх дарували у вигляді сувенірів. Появилися приватні колекції писанок. У художній обробці дерева відновилося виготовлення писанок із дерева, відоме у XVIII—XIX ст.

На початку 80-х років до писанкарства звертаються професійні художники К. І. Кракадим (Коломия), О. І. Никорак, О. О. Приведа (Львів) та ін. У своїх писанках вони розвивають і збагачують народні традиції писанкарства.

Сьогодні писанкарство збереглося і розвивається завдяки майстрам старшого покоління у багатьох давніх осередках цього виду мистецтва Івано-Франківської області — Космач, Брустурів, Річка, Рожнів, Нижній Березів, Снідавка, Яворів, Криворівня, Замагорів, Голови, Видинів, Чорний Потік; Чернівецької — Вженка, Путила, Поркулина, Розтоки, Довгопілля; Львівської — Верхнячка, Підгородці, Славське, Сколе, Суходіл, Тернівка, Ценева; Тернопільської області — Бучач, Підзамочок та ін. У наш час писанки вільно продаються на ярмарках і в художніх салонах, задовільняючи попит місцевого населення і туристів. Оригінальний орнамент писанок не тільки чарує нас красою, а й творчо переосмислюється, знаходить застосування у деяких видах сучасного українського декоративного мистецтва.

**Витинанки.** Археологічні дослідження засвідчують ажурні візерунки зі шкіри, хутра, повсті в кочових народів V ст. до н. е. Серед знайдених у розкопках Пазирикських курганів речей (Алтай) — великий повстяний килим, виконаний технікою вирізування й аплікації, а також різноманітні предмети кінського спорядження, оздоблені ажурними і силуетними шкіряними прикрасами.

Ажурні візерунки зі шкіри і тканини як прикраси одягу побутували в минулому на всій території України. Вони набули масового поширення у гуцулів і лемків. На плечах і передніх полах гуцульських кожухів та кептарів з сап'янових витинанок укладали візерунки різних форм. Лаконічно витягнуті аплікаціями із сап'яну і тканини прикрашали святковий одяг у центральних та східних областях України.

Порівняльний аналіз шкіряних і паперових витинанок дає змогу виявити аналогії у техніці виконання і в орнаментальному ладі традиційних мотивів. Мабуть, шкіряні витинанки були своєрідними попередниками паперових ажурних прикрас як з технічного боку, так і в художньо-образному плані.

Перші паперові прикраси, які можна вважати своєрідними аналогами традиційних витинанок на Україні, виникли у Китаї у зв'язку з винаходом і розповсюдженням там паперу. Письмові джерела Танського і Сунського періодів (VII—XII ст.) розповідають про цей вид народної творчості і його майстрів. Напередодні свята весни жінки наклею-

вали на вікна своїх будинків графічно чіткі паперові «чуанхуан» (віконні візерунки), які виготовляли заздалегідь, узимку. Це були переважно одноколірні зображення божеств, духів, героїв народних легенд, драконів, феніксів, квітів, винограду, метеликів, риб і под. Їх витинали ножицями і маленькими ножиками. Завдяки високим художнім якостям, вражаючій філігранності та простоті виготовлення «чуанхуан» стали відомі сусіднім народам. Крім чисто декоративних функцій такі прикраси служили майстрам трафаретами для нанесення відбитків на дерев'яні вироби і тканини.

У XIII ст. паперові прикраси з'явилися в Персії, а в XV ст. через Туреччину потрапили до Європи, спочатку у Венецію, а далі в Угорщину. Наприкінці XVI ст. в Німеччині їх використовували для оздоблення обкладинок книг. У XVIII—XIX ст. вони поширилися у Франції, Португалії, Данії, Голландії, Швеції, Швейцарії, Польщі, Словаччині, Литві, Росії, Білорусії та ін.

У країнах Західної Європи ці прикраси були здебільшого сюжетно розповідними, своєю художньо-образною системою уподібнювалися до графіки; складні, багатопігурні, дзеркально-симетричні композиції завжди вміщувалися в одному аркуші паперу.

Ажурні паперові прикраси слов'янських народів мали декоративне спрямування і спиралися на широкий діапазон технічних прийомів виготовлення, різноманітну рапортну будову та традиційні народні мотиви орнаменту.

Своєрідним прототипом українських витинанок можна вважати невеличкі шматочки білого паперу з ажурно витягнутими краями, що служили підкладкою і оздобою для канцелярських печаток середини XVI ст.

Воскові й сургучеві печатки, що навішувалися до грамот на шнурках, мали шкіряні або металеві підкладки з декоративними полями, так звані кустодії, які оздоблювали й оберігали печатки від механічного пошкодження. Мабуть, від шкіряних пішли й паперові кустодії (прикріплювалися безпосередньо на площині аркуша під текстом документа). Оскільки краї паперових кустодіїв на кілька сантиметрів виходили за межі печаток, утворюючи поля, їм надавали ножицями різної форми: ромба, квадрата, розетки, зірки, квітки, картуша тощо. Для витинання папір складали вдвоє, вчетверо, увосьмеро. Витинали ажурно лише поле, центр залишався недоторканим — для відбитку печатки. Розміри цих паперових полів залежали від величини печатки (у межах від 4 до 14 см).

Витяті паперові кустодії відповідали не тільки печаткам, а й аркушам актів, оздоблюючи їх.

Зразки таких кустодіїв XVI—XIX ст. збереглися на актах у Центральному історичному архіві України, збірках документів Київської археологічної комісії, у відділах рукописів Центральної наукової бібліотеки АН України, у Львівському державному історичному архіві.

Авторами кустодіїв були писарі сотенних, полкових і Генеральної канцелярії Запорізького війська, міських магістратів тощо. Інколи в кінці документів трапляються прізвища писарів: Андрій Васильович, Федір Потей, Михайло Гарабурда, Івашко Горностай та ін.

У середині XIX ст. по українських селях з'явилися народні паперові прикраси, якими селяни оздоблювали хати. Закономірно постає питання — чи існували якісь взаємозв'язки між ними і канцелярськими кустодіями минулого століття? Мабуть, ці світи не були відгороджені глухою стіною. Писарі походили з міщан і заможних селян, можливо тому деякі елементи народного орнаменту («klinці», «кружальця», «хрестики», «косиці») зустрічаються на витятих паперових кустодіях. Водночас селяни

бачили такі печатки на документах і це, очевидно, натякало їм на зручний спосіб використати папір як декор житла. Але певна подібність цих канцелярських народних прикрас ґрунтується не на механічному перенесенні мотивів та орнаментів, а на художньо-образній основі, що сформувалася незалежно. Різниця існувала між їхнім призначенням — народні оздоблювали стіни сільської хати, були поліхромними і значних розмірів, а одноколірні — канцелярські кустодії, співрозмірно поєднувалися з печатками та документами.

Ще одна різновидність паперових прикрас — так звані силуети — виникла в середині XVIII ст. у Франції і звідти швидко поширилася по всій Європі. Силуетами називали своєрідні портретні зображення і фігурні композиції, намальовані тушшю, вирізані з паперу або гравійовані на дереві. Найчастіше силуети вирізали за контуром маленькими ножицями з тонкого чорного глянцевого паперу. Цим займалися навіть відомі художники і скульптори — Альбрехт Дюрер, Пітер-Пауль Рубенс, Вертель Торвальдсен та ін.

У Росії мистецтво чорного силуету набуло популярності у другій половині XVIII ст. Силуетні портрети — прості для виконання і порівняно недорогі — можна було побачити в пишних палацах і в будинках поміщиків середнього достатку, вони прикрашали стіни житлових кімнат, альбоми панянок, їх дарували і дбайливо зберігали.

У першій половині XIX ст. неперевершеним майстром силуетів був художник Ф. П. Толстой. Його твори, що зберігаються в Ермітажі та Російському музеї, за тематикою можна поділити на дві групи: 1) побутові сцени; 2) історичні та батальні епізоди війни 1812 р. Композиції Ф. П. Толстого характеризуються чіткою лінією, вишуканим контуром, лаконізмом, творчою фантазією.

Мистецтво силуетів було поширене й на Україні. З літературних джерел відомо, що виготовленням силуетних витинанок захоплювались М. Гоголь, Г. Нарбут, І. Репін. Такі силуети — оригінальне явище мистецтва XIX ст. Їхня художньо-образна система ґрунтувалася на графічних засадах: чіткість і ясність контурів, виразність ліній; витримані закони перспективи та пропорційні відношення. Талановиті художники вміли передавати і простір, і розвиток дії.

Мистецтво силуету тільки на перший погляд може здатися примітивним і одноманітним. Насправді воно приховує великі можливості, у цій простоті — чарівність.

Силуети нагадували і так звані тіньові фігурки. Їх витинали за контуром, не вдаючись до сюжетних, складних композицій. Поодинокі фігурки людей, тварин і птахів узагальнювалися до символів, узгоджувалися з орнаментами.

Народні паперові прикраси послужили прототипом витинанок і не були ні наслідуванням, ні прямим продовженням канцелярських паперових «кустодіїв» і «силуетів» художників. Мотиви візерунків у народному витинанні з паперу склалися під впливом народних видів художньої творчості, насамперед шкіряних прорізних орнаментів, розпису, вишивки, ткацтва, ажурного металу тощо.

Виникнення і розповсюдження народних витинанок пов'язані переважно з появою на селі паперу та з переходом від курної хати до «чистої». Внутрішнє приміщення хат стало світлішим і чистішим, з'явилася світлиця. Зростали естетичні потреби, і хати почали мазати, білити, а згодом — оздоблювати мальованим та паперовим декором.

Не менш важлива причина поширення витинанок на селі — вдосконалення виробництва паперу, яке до XIX ст. залишалося важким і трудомістким процесом. У середині минулого століття поновилося технологія виготовлення паперу, збільшився випуск продукції. Більшість папірень, які діяли в цей час на українських землях,

випускали папір високої якості, різних гатунків, зокрема кольоровий, а головне — значно дешевший, ніж раніше.

Початкові відомості про паперовий декор в українських сільських хатах дійшли з першої половини XIX ст. Г. Квітка-Основ'яненко в повісті «Щира любов» описав хатні прикраси на Харківщині: «Усі позаквітчувані були всякими квітами: коли улітку — то справжніми, на зиму — то робленими з шпалерів; а перед образами висіли на шовковинках голуби, зроблені теж з шпалерів». Ще одна згадка про «голубів» є в повісті «От тобі і скарб»: «Мати застала дівчат-дочок (...) голубів, що нарobili за піст з шпалерів, попричіпляти до стелі»<sup>2</sup>. З наведеного складно докладно уявити характер паперових прикрас. З інших джерел відомо, що хвіст і крила «голубів» виготовляли з різнокольорового паперу, складеного гармошкою; голівки і грудки могли бути вирізані з дерева, виліплені з тіста, зроблені з випорожненої писанки.

Термін «витинанка» вперше з'явився в літературі 1913 р. Але відсутність терміна аж ніяк не може заперечити існування давніх витинанок, побутовали інші назви. Кожний різновид ажурних паперових прикрас у різних регіонах і навіть осередках називали по-своєму: стриганці, зірочки, квіти, хрестики, козаки тощо. На Подніпров'ї та Слобожанщині найуживаніша назва — квіти. На користь останнього свідчать польові дослідження і записи в інвентарних книгах Державного музею етнографії (С.-Петербург). Можливо, «квіти з шпалер» — власне витинанки або їхні прототипи. Поширення хатніх паперових прикрас в середині XIX ст. у Полтавській губернії засвідчують відомості Архіву Географічного товариства (С.-Петербург), надіслані у свій час його кореспондентами.

На основі архівних матеріалів можна відтворити еволюцію хатніх прикрас, що сформувалися у завершену декоративну систему. Першими хатніми оздобами були зв'язані навхрест пучки зілля, які розвішували на стінах. Якщо у світлиці були ікони, то їх у літній час квітчали пахучими травами й польовими квітами, які засихали і залишалися до наступної весни. Незабаром поряд з іконами з'явилися лубочні картинки і паперові прикраси.

Народні паперові прикраси успадкували техніку виготовлення шкіряних ажурних візерунків, орнаменти яких створювали за допомогою гострого інструмента (ножа або ножиць) на основі дзеркальної симетрії. Залежно від товщини матеріалу заготівку складали вдвоє, рідше вчетверо. На спільність і спадкоємність технічних засобів вказують багато споріднених орнаментальних мотивів.

У виникненні й розвитку паперових витинанок певну роль відіграли настінні розписи. На Поділлі паперовий декор співіснував з мальованим, інколи доповнюючи його. Часом паперові прикраси повністю витісняли розписи, переймаючи на себе основну функцію декорування інтер'єру. В папері втілювалися мотиви орнаменту, способи розташування прикрас на площині, властиві стінним розписам. Дослідники відзначали, що селяни надавали перевагу витинанкам перед розписами, оскільки виготовляти їх легше і швидше, можна міняти окремі елементи композиції, простіше замінити при наступній побілці хати<sup>3</sup>. Витинанки виготовляли навесні, перед святами, коли селяни за звичаєм білили й оздоблювали житло. Подекуди й перед новим роком старі витинанки знімали, а їх місце займали нові. Тому ажурні прикраси «жили» переважно один рік. І лише в рідкісних випадках вони могли упродовж кількох років займати свої місця. Траплялося й таке, що відбувши рік у великій світлиці, витинанки мандрували до хатини.

Найдавніші українські витинанки, що дійшли до нашого часу, походять з Прикарпаття і Західного Поділля. Важливу роль в їх збереженні відіграли господарсько-етнографічні виставки, дуже популярні наприкінці XIX—на початку XX ст. На таких

виставках експонувалися різноманітні твори народних майстрів з різьбарства, гончарства, ткацтва, вишивання тощо. Зокрема, львівська газета «Діло» писала про експонати виставки в Тернополі (1887 р.): «Цікавий і, наскільки знаємо, досі ніким не замічений причиною до народної орнаментики подав Софрон Левицький, зібравши на одинадцять великих картонах оздобу, які селяни Стриганець і Довгого в повіті Товмачському вирізають з різнобарвного паперу і наліплюють на стінах». С. Левицький намагався упорядкувати свою збірку. В кінці автор статті відмітив багатство мотивів «сеї нашої початкової форми тапетів» і вказав на необхідність збирати й досліджувати їх<sup>4</sup>.

У Львові 1894 р. відбулася Крайова виставка, де були представлені настінні прикраси з кольорового паперу, наклеєні на листи картону. Колекція належала львівському вчителю й етнографу В. Шухевичу. Після відкриття у Львові 1905 р. Національного музею збірка передана у його власність, де зберігається й донині.

Паперові прикраси широко експонувалися на виставці в Стрию 1909 р. У каталозі виставки цей факт не відмічений, але у фондах Національного музею у Львові є 20 картонних таблиць з наклеєними витинанками, проштампованих — «Виставка Стрий 1909», поряд з штампами — підпис «О. Нижанківський». Мабуть, композитор Остап Нижанківський зібрав цю колекцію витинанок у селах Голобутів, Дуліби, Завадів, Нежухів (Стрийський повіт).

Перша поява народних витинанок на етнографічних виставках у Тернополі (1887 р.), Львові (1894 р.) та Кракові (1902 р.) викликала жвавий відгук у періодичній пресі. Високу мистецьку оцінку виду народного мистецтва дав І. Франко у статті-огляді Крайової виставки у Львові. Він підкреслив майстерність цих витворів, зацікавився технікою виготовлення та географією поширення, закликав українських етнографів і мистецтвознавців звернути увагу на цей вид народних промислів і опублікувати альбом кращих зразків<sup>5</sup>.

Але тогочасне суспільство, переважна більшість представників якого послідовно дотримувалася концепцій класичної естетики, проповідувала вищість професійного мистецтва. У пресі з'явилися статті, автори яких категорично заперечували художню цінність витинанок, як і загалом усього того, що «вийшло з хлопської руки»<sup>6</sup>. Але народ був далекий від газетної полеміки, що точилася не один рік. Він не знав про неї. Споконвічна любов до краси викликала потребу творчості, і люди різьбили, вишивали, витинали...

Кінець XIX—початок XX ст. позначені великим піднесенням промислу українських витинанок. Важко було знайти сільське житло Поділля, Подніпров'я, Слобожанщини без настінних розписів або паперових прикрас. Поширення витинанок майже в усіх етнографічних регіонах України засвідчують численні колекції в музеях республіки, а також Санкт-Петербурга, Кракова. Витинанками зацікавилися етнографи, мистецтвознавці та художники. У Росії їх збирав художник М. Харламов, у Польщі — Л. Стройновський і Б. Малевський, на Україні — Ю. Диніковський, С. Левицький, О. Нижанківський, В. Шухевич та ін. Велике наукове значення має колекція львівського вчителя й етнографа Б. Заклинського. Твори, зібрані ним на Прикарпатті у 1904—1905 рр., підписні, визначена й місцевість, з яких вони походили. Якщо витинанки кінця XIX ст. були переважно анонімними, то у цій збірці ми вперше зустрічаємося з іменами майстрів: Д. Припхан, С. Семків із с. Пасічне, Ф. Іванів з с. Угринів, А. Маланин з с. Нижів (тепер Івано-Франківська область) та ін.

На початку 10-х років «витинанки до окраси хат» введені до постійної експозиції Національного музею у Львові. Музейні збірки формувалися переважно шляхом пожертв колекціонерів та окремих громадян.



Давніх витинанок з Поділля і Подніпров'я до нашого часу дійшло небагато. Це переважно твори, зібрані К. Широцьким, С. Удзелею та ін. У 1909 р. за завданням етнографічного відділу Російського музею в Петербурзі К. Широцький зібрав по селах Подільської губернії різноманітні паперові прикраси — «павуки» і «голуби». Кілька творів цієї колекції він вперше описав і опублікував у своїй монографії. Водночас у Західному Поділлі велику колекцію ажурних паперових прикрас зібрав С. Удзеля (тепер зберігається в Краківському музеї етнографії).

Про витинанки, які на Подніпров'ї поєднувалися з розписом, розповідала витинальниця І. Глущенко. У с. Петриківка 1913 р. А. Евенбах зняла кальку з силуетних витинанок, які прикрашали комин. У м. Нікополь та с. Водяне (Запорізька область) 1909 р. місцевий вчитель П. Рябков зібрав витинанки-квіти для етнографічного відділу Російського музею в Петербурзі. Колекція втрачена під час Великої Вітчизняної війни, але сам факт засвідчує поширення витинанок на півдні України.

Ажурні паперові візерунки відомі в побуті селян Слобожанщини і півдня Чернігівського Полісся. У повісті «Fata morgana» М. Коцюбинський описав характерний звичай прикрашати кімнати перед святами: «Гафійка мусила нарізати з паперу нових козаків та квіток і обліпити ними стіни од божниці до дверей. Крила голубків, що гойдалися перед образами на нитці, замінені були новими, ще більш яскравими»<sup>7</sup>. Такі ж цікаві етнографічні свідчення щодо Слобожанщини містить книга «Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии» (Харків, 1898. Т. 1).

У музеї народної архітектури і побуту в м. Сянок (Польща) селянська хата кінця ХІХ ст. оздоблена витинанками-реконструкціями, зробленими по пам'яті витинальницями похилого віку. На початку ХХ ст. по околицях Сяноку художні оздоби житла, зокрема витинанки, колекціонував поштовий службовець О. Добрянський. Невелика колекція з українських сіл поблизу Дуклі (Польща) зібрана професором Шафраном перед першою світовою війною, сьогодні вона зберігається в Краківському музеї етнографії.

Таким чином, огляд колекцій витинанок кінця ХІХ—початку ХХ ст. свідчить, що хатні ажурні прикраси з паперу охоплювали значну етнографічну територію України. Витинанки не дістали розповсюдження лише в тих регіонах, де у середині і протягом другої половини минулого століття зберігалися курні й напівкурні хати. Найбільшої популярності у сільському інтер'єрі витинанки набули на Поділлі (Вінницька, північна частина Одеської, південна частина Хмельницької і Тернопільської областей), на Подніпров'ї (Київська, Черкаська, Кіровоградська, Дніпропетровська, Запорізька області), Слобожанщині (Харківська і північ Ворошиловградської області), Прикарпатті (Івано-Франківська і південна Львівської області), південь Чернігівського Полісся, а також на Буковині.

Як уже зазначалося, на оригінальність візерунків українських витинанок звернув увагу І. Франко. На його думку, це мистецтво походило зі Східної України: «Важко нам погодитися з твердженням В. Шухевича, що цей звичай недавній. Надзвичайна оригінальність узорів і відпрацьована техніка тих витинань суперечать цьому. Здається, що цей звичай в Галичині не перший, а занесений із Східної України. В одній повісті Квітки-Основ'яненка йде мова про подібне витинання орнаментів і клеєння голубків з кольорового паперу та прикрашування ними сільської хати у великодню суботу. Квітка-Основ'яненко писав про це близько 1835 року, зображаючи життя людей в околиці Харкова»<sup>8</sup>. Припущення І. Франка про поширення витинанок із середніх областей України небезпідставне. Сам факт розповіді Г. Квіткою-Основ'яненком, як селяни «заквітчували» свої хати паперовими прикрасами, стверджує, що на той час це явище було типовим і всім зрозумілим. І. Франко



83



84



85



86



87





88



90



91



89



92



93



94



95

міг і сам спостерігати подніпровські витинанки під час подорожі в середині 80-х років на Східну Україну, міг мати якісь відомості про них від М. Коцюбинського, Б. Грінченка та інших дослідників, з якими зустрічався і постійно листувався.

Експонування витинанок на виставках, колекціонування їх та дискусії в пресі привертати до цього способу декорування житла дедалі більшу увагу інтелігенції. Вже наприкінці минулого століття художники-педагоги, оцінивши високі декоративні якості, доступність матеріалу і легкість витинання, почали запроваджувати його вивчення в школах як засіб художнього виховання дітей. Мистецтво витинанок першими ввели у навчальну програму професор А. Роллер, директор художньо-промислової школи при Музеї промисловості і мистецтва у Відні та професор Ф. Чижик, засновник курсу народного мистецтва в Імператорській художньо-промисловій школі в Петербурзі (1903 р.). Незабаром художнє витинання з паперу проклало собі дорогу у загальноосвітні школи Східної Галичини. У Кременецькому музеї зберігається колекція витинанок з місцевої гімназії, за якою можна простежити методи навчання й локальні особливості орнаменту.

У 20-х роках нашого століття ажурні візерунки виготовляли не тільки в початкових і середніх школах, а й у різноманітних творчих гуртках для дівчат і жінок. Під впливом міської культури виник особливий вид витинанок — своєрідне наслідування технік виготовлення декоративних тканин з мереживом, вишивкою тощо. На Подніпров'ї це була паперова ажурна лиштвa, яку розміщували на полицках, над невеличкими віконцями хат. На Поділлі та Прикарпатті аналогічні паперові прикраси називали фіранковими або фіранками. Згодом виникає похідна модифікація — витяті паперові рушники, рамочки, серветки тощо.

Таким чином, на початку ХХ ст. українські народні витинанки завершили етап свого розвитку у тісному зв'язку з іншими видами народного мистецтва, суспільними та художніми явищами.

У 20—30-х роках основним регіоном побутування витинання стало Поділля. Це засвідчує багатий матеріал у музейних і приватних збірках. У 1924 р. подільські хатні прикраси збирали і досліджували О. Колпаковська, М. Фріде, наукові працівники етнографічного відділу Російського музею у Ленінграді.

Значну цінність має колекція паперових прикрас, зібрана 1926—1928 рр. учнями Кам'янець-Подільської художньо-промислової профшколи разом із завідувачим В. Гагенмейстером у навколишніх селах. У 1930 р. В. Гагенмейстер опублікував альбом, куди увійшли витинанки із ряду сіл Кам'янець-Подільського району<sup>9</sup>.

Дослідники народного мистецтва Є. Берченко, К. Кржемінський, М. Щепотьєв, Л. Левитська та інші вивчали декор селянських хат у різних регіонах України. У тих випадках, коли розписи органічно співіснували з паперовим декором, автори досліджень не могли обминути витинанок і паперових квітів, внаслідок чого засвідчені взаємовпливи розписів і витинанок, їх спільна роль у системі хатнього декору.

У 20—30-х роках на Подніпров'ї і Поділлі у розписах і витинанках застосовувалася характерна композиція декорування стін «під шпалери». Внаслідок міських впливів на селі поширилися фіранкові і шпалерні паперові прикраси. Проте народні майстри не йшли за міськими зразками, а лише наслідували рядковий спосіб розташування елементів.

Паперових ажурних візерунків Подніпров'я, на жаль, збереглося з того часу небагато, лише ті, що потрапили в музей. Під час першої декади української культури у Москві 1936 р. була організована виставка народного мистецтва. Поряд із розписами експонувалися зразки петриківської паперової лиштви, оздобленої мальованим і витятим декором.



Західні землі України у 20—30-х роках ХХ ст. перебували під владою Польщі. У цей тяжкий період на Прикарпатті у багатьох селах ще виготовляли паперові прикраси, хоча й меншою мірою.

Таким чином, у 20—30-х роках мистецтво витинанок було популярним на Поділлі, Подніпров'ї, Прикарпатті, проте воно вже перестало бути масовим захопленням, котре наприкінці ХІХ—на початку ХХ ст. творчою хвилею пройшло по білоруських, литовських, польських, словацьких і українських селах.

Новий етап еволюції настінних паперових прикрас припадає на 50—60-ті роки. Піднесення матеріального й культурного рівня життя селян закономірно вплинуло на естетичні критерії формування житла. На зміну традиційним народним меблям (лави, скрині і под.) прийшли фабричні. Мальований і паперовий декор поступився місцем декоративним тканинам, вишивкам, картинам, естампам тощо. Проте ні настінне малювання, ні паперові витинанки не зникли як вид народної творчості. Перше міцно утвердилося на папері у формі так званих мальовок і в такий спосіб знайшло собі шлях у побут і на виставки. Витинанки також мали й мають відданих прихильників. Це насамперед талановиті витинальники, колекціонери й численні шанувальники, котрі сприяють відродженню і розвитку цього виду мистецтва.

У 50—60-х роках у руслі локальних традицій продовжували успішно витинати досвідчені майстри П. Греблюк, Є. Гринюк, Є. Капустинська на Прикарпатті; Ю. Мізік, І. Намака, Г. Скрипка, В. Яскілка на Поділлі; Н. Вілокінь, П. Глущенко, І. Пилипенко на Подніпров'ї та ін. Одні з них виготовляли витинанки для оздоблення власної або сусідських хат, дітям для розваги, інші робили перші кроки у виставочній діяльності. С. Батюк, П. Глущенко, М. Павлова почали виставляти свої твори на обласних та республіканських виставках. Багатьма нагородами відзначені твори М. Павлової. У 1967 р. її витинанки удостоєні другої премії республіканського конкурсу на кращі поштові листівки, невдовзі вони репродуковані.

Популяризація витинанок М. Павлової сприяла поверненню до творчості багатьох майстрів витинання. Один з перших О. Салюк (с. Саїнка Могилів-Подільського району Вінницької області) почав відроджувати давні подільські витинанки. У 70-х роках не було жодної республіканської виставки народного мистецтва, на якій би не експонувалися витинанки з Вінницької, Дніпропетровської, Тернопільської та інших областей. Багато оригінальних творів з виставок закупили музеї.

Витинанки мають широкі прикладні можливості. Розроблено багато цікавих спроб застосувати оригінальну орнаментику у різних видах декоративного мистецтва. Народний майстер М. Павлова використала витинанки для оздоблення поліграфічної продукції, художниця Л. Безпальча — в організації сценічного простору театральної виставки. Як засіб художньо-педагогічного процесу мистецтво витинанок запроваджене до навчальної програми дитячих художніх шкіл, училищ і вузів декоративного мистецтва.

Професор О. Петриченко з Харкова успішно застосовував ажурні витинанки у художній обробці металу, декоруванні керамічних плиток тощо. З його ініціативи 1976 р. у Харкові відбулася всесоюзна виставка «Художні витинання з паперу та їх прикладні можливості». До участі у виставці, крім українських витинальників, запрошені майстри із республік.

Ретроспективна виставка «Українські витинанки» 1981 р. у Львові вперше дала змогу широко оглянути, проаналізувати й оцінити твори цього виду народного мистецтва. У залах Музею етнографії та художнього промислу АН України експонувалися понад 800 кращих творів з кількох музейних і приватних збірок. Експозиція розпочиналася давніми витинанками кінця ХІХ ст. і закінчувалася творами

сучасних народних майстрів, самодіяльних та професійних художників з усієї України.

На початку 80-х років почали працювати над витинанками й успішно беруть участь у виставках Д. Мимрик із с. Великий Говилів Тернопільської області, С. Приймак з с. Петриківка Дніпропетровської області, Л. Процик зі Львова, М. Ремецька з Тернополя, Л. Лузгіна із Запоріжжя, Г. Хміль з Києва та ін. Група самобутніх майстрів витинання працює у селах Живачів, Колінці, Королівка, Надорожна, Озеряни, Олешів, Підвербці (Тлумацький район Івано-Франківської області). Їхні твори, виконані у традиційному руслі давніх прикарпатських витинанок, демонструвалися на виставці.

До техніки витинання і мотивів візерунків звертаються художники. Є чимало цікавих спроб використання орнаментів витинанок для оздоблення житлових і громадських інтер'єрів. Паперові витинанки життєздатні і в умовах сучасного міста, застосовуються як новорічні прикраси вітрин і вікон. Зусиллями народних майстрів М. П. Павлової, Л. М. Процик, О. В. Салюка, художників Л. О. Мазур і Л. П. Стебловської створений новий жанр витинанки-сувеніра у формі листівок, буклетів, екслібрисів, настінних прикрас і под.

Українські народні витинанки — яскравий, своєрідний вид народної декоративної творчості, що має глибокі й багаті традиції. Їм притаманні силуетне узагальнене зображення, чіткий візерунок, дзеркальна симетрія, лаконізм форми, обмеженість деталей, спокійний, рухомий ритм, відсутність натуралізму, логічна відповідність між формою, матеріалом і технікою виготовлення.

**Іграшки.** Художня самобутність української народної іграшки закладена її багатомістовою історією, традиційністю, відчутним відгоміним язичницької давнини.

На території України найдавніші прототипи іграшки виявлені на пізньопалеолітичній стоянці в с. Мезин Корольського району Чернігівської області. Це узагальнені жіночі постаті (за іншою версією — фігурки пташок), а також маленькі анімалістичні фігурки вовка або собаки, виготовлені близько 25 тис. років тому з мамонтового бивня. Перші були оздоблені ритованим геометричним орнаментом (складні меандрові завитки, скісні, зигзагоподібні лінії тощо). Усі ці зооморфні фігурки, мабуть, мали обрядове, тотемічне значення, а тому їх загалом можна віднести до культової пластики малих форм і лише опосередковано пов'язувати з іграшкою, точніше з її прадавніми витоками.

В епоху неоліту (IV—III тис. до н. е.) у трипільців зародилася керамічна дрібна пластика жіночих статуєток у сидячій позі, витончених стоячих жіночих постатей, а також різноманітних фігурок тварин (бики, корови, вівці, барани, коні та ін.), пов'язаних з ідеєю плодючості. З'являються ліпні порожнисті фігурки пташок (могильник с. Висоцьке Бродівського району Львівської області), що згодом трансформувалися на зооморфні іграшки-свищики.

Особливий інтерес становлять керамічні яйцеподібні таракхальця, моделі житла трипільців із деталями інтер'єру, розписом, оскільки серед іграшок наступних епох принцип «моделювання» — виготовлення мініатюрного посуду, військового обладунку, знарядь праці і под. — один із важливих напрямів творчості.

Про іграшки стародавніх слов'ян важко щось стверджувати через відсутність необхідних відомостей. Найдавніші дитячі іграшки Київської Русі — вирізані з дерева коники, пташки (качечки), — виявлені при розкопках у Києві і датовані приблизно Х—початком ХІІ ст. Крім зображальних іграшок побутували і незображальні, так звані технічні іграшки — мечі, луки, кульки, дзиги, тріскачки і под.



Керамічна дрібна пластика переважно зображала священних тварин, птахів, фантастичних істот, жіночі постаті Матері-землі, вершників, півфігурки воїнів тощо. Їх віковічні форми, «концептуальні мотиви», мандрівні сюжети слов'янського і не слов'янського походження свідчать про зв'язок з язичницьким культом, народною міфологією. Після прийняття християнства в Київській Русі реакція проти поганства була відчутною. Швидко розібрали поганські капища, але повільно «виживалися» поганські звичаї із пам'яті народу. Люди ще довго носили прикраси-обереги із прадавніми символами, а в житлах приховували сакральні фігурки, яким надавали значення оберегів. Очевидно, із плином часу магічна функція іграшки послабилася, забулася і трансформувалася в ігрову та декоративну. Одними іграшками забавлялися діти, інші стояли на полиці або підвішувалися до сволака, як улюблена прикраса житла.

Від українських іграшок XIV—XVIII ст. майже нічого не збереглося. До нас дійшли переважно керамічні і дерев'яні зразки, датовані XIX ст. Найпоширеніші стереотипи, виявлені в музейних колекціях (лялька, кінь, вершник, птах і под.), дають змогу стверджувати стійкість і безпосередність традиції дрібної пластики, починаючи з епохи Київської Русі. На нашу думку, виготовлення забавок не припинялося ні в XIV, ні в XVI ст. Інша справа, що їх масове виробництво на продаж, мабуть, розпочалося лише у другій половині XVIII ст. внаслідок розвитку на Україні ярмаркової торгівлі.

На середину XIX ст. припадає найвищий розквіт кустарного іграшкового промислу. Саме в цей період на Україні історично сформувалися три найбільші регіони виготовлення забавок: Подніпров'я, Поділля і Прикарпаття, а в їхніх межах визначилися провідні осередки. Протягом тривалого часу тут виробилися і закріпилися локальні стильові особливості, характерні лише для іграшок відповідного центру.

Народна керамічна, дерев'яна і плетена іграшка переважно була побічним промислом щодо основного виробництва — гончарства, художнього деревообробництва чи плетіння виробів, а тому «чистих» іграшкоробних осередків дуже мало. У селах Придніпров'я, де виготовляли з дерева на продаж різноманітні побутові речі, оздоблені різбленням, водночас виготовляли і їхні маленькі моделі, що відрізнялися від справжніх хіба що зменшеним масштабом. У с. Мокіївка теперішньої Полтавської області у XIX ст. виточували і витисували іграшкові тачівки, товкачки, рублі, оздоблені різбленням (Музей антропології та етнографії АН Росії).

Серед іграшок Подніпров'я кінця XIX ст. трапляються оригінальні дерев'яні кукли для зачерпування рідини; загальним обрисом вони нагадують качечку (с. Морквина Кіровоградської області). Дерев'яні ляльки узагальненої форми, видовженої, стрункої статури характерні для с. Боровиця Черкаської області (кінець XIX ст.).

Окрему групу утворюють дотепні механічні забавки з відповідно рухомими елементами — вирізані фігурки попарно з'єднаних планками ведмедів, ковалів, трачів, теслярів, що працюють внаслідок руху планок.

На Полтавщині дерев'яні ляльки у вигляді воїна прилаштовували на хату або господарську будівлю. Замість рук до плечей кріпили палички із загостреною платівкою. Вона швидко оберталася від вітру, створюючи враження, що воїн вертить шаблею. До цього ж типу іграшок можна віднести дзиги і вітряки. Так, дерев'яний вітряк із с. Згурівка Київської області (1894 р.) конструктивно нагадує вітряний млин. З цього ж осередку походять цікаві головоломки для дітей — так звані велика і мала мороки. Перша відрізняється більшою кількістю частинок: два довгих і 12 коротких кілочків утворюють на основній вісі три хрестоподібні конструкції. Мала морока

складається із чотирьох однакових модулів, зв'язаних у хрестик. Такі мороки потребують кмітливості. Без знання секрету їх не можна ані скласти, ані розібрати. Подібні головоломки (мороки), навіть досить складні модульні конструкції — хрести, віночки тощо — зустрічаються на Гуцульщині.

На Прикарпатті відомими осередками виготовлення дерев'яних іграшок столярної конструкції були села Ілінці, Прутів, Тростянець, Річка Івано-Франківської області, Мервичі, Вільшаниця, Наконечне та передмістя м. Яворів Львівської області. У Яворові кустарне виробництво дерев'яних забавок започатковане у XVIII ст. і найбільшого піднесення досягло у середині минулого століття. Яворівські столярі виготовляли різноманітні візочки з драбинками або з профільованими і розмальованими побічними, з одним або двома силуетно вирізаними кониками на його передній частині основи. Користувалися популярністю іграшкові меблі (столи, скрині, стільці, лаваліжка — бамбетлі), іграшкові музичні інструменти: скрипки, сопілки, пищики, тарахальця, тріскачки і под. Художня досконалість іграшок залежала від тектоніки форми, виразності силуету, плавності профільованих контурів, звучності мальованого декору і т. ін. Токарі переважно виточували іграшковий посуд: мисочки, тарілочки, горнятка, маснички, розписані рослинними візерунками — вербівками, розетками, китицями тощо. Яворівські різьбярі виготовляли на продаж анімалістичні фігурки, переважно коників.

Наприкінці XIX ст. кустарне виробництво іграшок не витримало конкуренції із фабричною дешевою продукцією і поступово занепало. З метою збереження традиційного промислу іграшок Галицький краєвий відділ 1886 р. відкрив у Яворові так звану забавкарську школу. Вчитель Павло Придаткевич прагнув якимось осучаснити давні форми іграшок, навчити майстрів досконалішої технологічної обробки деревини. Однак вони не сприймали нововведених зразків, стійко дотримуючись традиційних плоских форм і конструкцій. З приводу цього директор школи писав, що «домашні яворівські промисловці виконують свої твори з виправністю автомата, навіть без світла, завжди на одну моду, так як це робили їх батьки і діди»<sup>10</sup>. Школа проіснувала трохи більше десяти років. Після її закриття яворівські майстри продовжували виготовляти забавки, хоч попит на них і далі скорочувався.

У 20—30-х роках XX ст. під впливом фабричних іграшок у Яворові крім традиційних забавок починають виготовляти автомобілі й літаки. У розписі рослинні барвники повністю замінені яскравими аніліновими фарбами. Майстри додатково вводять жовтий колір — у вигляді прямих і хвилястих смуг, що оживлює тло, надає цільності орнаментальній композиції.

Глиняні забавки виготовляли майже в усіх гончарних осередках переважно жінки і діти гончарів. Вони виліплювали їх насамперед для себе та сусідів, а з окремих центрів (Опішня, Бубнівка, Адамівка, Вишнівець, Стара Сіль та ін.) іграшки вивозили і на ярмарки. Основні традиційні стереотипи — лялька, коник, вершник, пташка і под. — відомі у Київській Русі як міфологічні зображення. У XIX ст. вони втратили міфологічну основу, набуваючи побутових рис, зокрема в одязі, зачісках та ін. У кожному іграшковоробному осередку склалися свої традиції у ліпленні форми і розписі улюблених образів. Так, для жіночих фігурок з с. Опішня Полтавської області характерні низькі, дебели постаті з півнем під пахвою. Гончар Остап Ночівник, крім традиційних присадкуватих постатей, ліпив витончені фігурки дівчат з кошиками (1902 р.), вершників на конях він зображував «на трійці», застосовуючи відомий прийом: до одного коня прилаштовував три голови.

Усі анімалістичні пустотілі забавки були водночас і свищиками. Резонатором служив циліндричний корпус для тварин і яйцеподібний — для пташок. Розрізняли

тварину або пташку переважно за формою голови: коник, бичок, баранець, кізонька, півник, зозуля і т. ін.

На Поділлі керамічні іграшки виготовляли більш як у десяти осередках (Бар і Бубнівка Вінницької області, Адамівка, Смотрич і Мінківці Хмельницької, Калагарівка Тернопільської, Голोगори Львівської областей та ін.). Як і на Полтавщині, тут користувалися попитом ляльки, коники і вершники. Подільські ляльки мають під пахвою пташку або тримають у руках дитину. Очевидно, в таких примітивних пластичних зображеннях майстри-гончарі підсвідомо виражали вічні нерозривні зв'язки селянина із землею-годувальницею. Стереотип жінки із птахами поширений у багатьох видах народного мистецтва слов'ян та інших народів і має надзвичайно глибокі міфологічні корені. Крім цього, лялька з найдавніших часів — один із засобів шлюбної магії, вона супроводжувала дівчину в подружнє життя, сприяла народженню дітей. У XIX ст. зображення жінки з птахом почало втрачати узагальнену міфологічну і магичну основу, набуваючи звичайних побутових рис. Саме тому в пізніх варіантах подільських ляльок все частіше повторюється жіноча постать з немовлям — не як символ материнства, а як конкретизований, локальний тип жінки у характерному місцевому одязі, і лише в деяких осередках ще траплялися ляльки з птахами як відголоски давньої символіки. Наприклад, на початку XX ст. жіночі фігурки з птахами під пахвою виготовляли у с. Мінківці Хмельницької області. Ляльки завжди ліпили у святковому одязі, сукня, розширена до низу, — стійка основа фігурки і місце для розпису; на шиї намисто, на голові модна зачіска; очі і рот позначені умовно, з поспіхом, крапками і рисками.

Традиційні подільські іграшки-вершники — були завжди чоловічої статі. Зображували на коні селян, козаків, військових тощо. Попри всі загальні риси стереотипу, вершник мав чимало локальних відмін. Так, у с. Мазурівка коників робили витонченими, на високих, дугоподібних ногах, з гордовито піднесеною головою на довгій шиї.

Досить цікаві й рідкісні за фантазійністю образу керамічні свищики виготовляв Яків Вацуца наприкінці XIX — початку XX ст. (с. Адамівка). В основі їх композиції людська постать (можливо, жіноча) із пташкою під пахвою. Людина сидить верхи на антропоморфній істоті — кентаврі. Таке фантастично-химерне поєднання не має прямих аналогій в українському народному мистецтві, виняток становлять російські полкани (напівлюди, напівтварини).

Багатий і самобутній світ подільських забавок у вигляді тварин і птахів. Передусім це свищики. Гончарі найчастіше ліпили їх кониками, баранцями, кізочками, півниками, курочками, індиками тощо. Особливою пластичною виразністю відзначаються коники й олені з м. Бар, баранці та індики з с. Смотрич (початок XX ст.).

Майже в усіх гончарських осередках виготовляли й іграшковий посуд — зменшену копію справжнього. Так, майстри з с. Адамівка виробляли мініатюрні збаночки, чаші на низьких і високих ніжках, мисочки й макітерки, пляшечки і двійнята, розписуючи світло-вохристий черепок темно-коричневим ангобом здебільшого рослинними мотивами за композиційним принципом вільного заповнення форми. Поміж гілок квітів інколи вносили силуетні зображення тварин, пташок, людей і под. Таким чином, дитячий посуд з Адамівки загальною формою та орнаментальною системою прикрас дуже нагадує місцеві керамічні вироби.

У XIX — на початку XX ст. на Волині діяли два найбільших осередки виготовлення керамічних іграшок (с. Вишнівець та с. Великий Кунинець, тепер Збаразького району Тернопільської області). Вишнівецькі забавки порівняно із подільськими надзвичайно витончені, стрункі та барвисті. Коло образів тут цілком традиційне, як і в

інших регіонах: ляльки з птахами, вершники, а ще узагальнених форм пташки і свійські тварини. Однак кожен стереотип багатий локальними варіантами. Вишнівецькі ляльки мають чітку пропорційну форму, м'який силует, по-дівочому струнку, гордовито поставу. Яскравий колорит суцільно фарбованого одягу графічно окреслений чорними й охристими смужками, оздоблений зигзагами, хрестиками тощо. У такому ж стильовому ключі виготовляли вершників та інші фігурні свищики.

На Львівщині керамічні іграшки виробляли у м. Миколаєві, с. Салаші, с. Стара Сіль, м. Стрий, Самбір та ін. Давні традиції мають дуже цікаві, пластичні свищики і тарахкальця зі Старої Солі — переважно теракотові і розписані білими вертикальними, похилими або горизонтальними смугами. Наприкінці XIX ст. у згаданому осередку крім загальнопоширених стереотипів (вершник, лялька, пташка) виникли рідкісні в українському народному мистецтві сюжети — «танок», «колисочка». «Танок» — двофігурна композиція — жінка й чоловік, узявшись за руки, танцюють. До жіночої фігурки ззаду прилаштований мундштук для свистка. Скульптурне зображення «колисочки на кружалах», а в ній дитини, становить сюжетну й пластичну основу свищика-«колисочки».

Окрему групу забавок становлять керамічні тарахкальця, так звані хихички. Їх виготовляли у вигляді порожнистої кульки завбільшки з гусяче яйце. Подібні тарахкальця, як уже згадувалось, яйцевидної форми, відомі трипільській культурі. Старосільські хихички при стандартній формі мають різноманітні оздобу, утворені із стародавніх мотивів: «сонце», «півмісяць», «спіраль» і т. ін.

Близько до керамічних іграшок є дрібна пластика із сиру, що побутовувала на Гуцульщині з давніх часів. Однак, зважаючи на недовговічність матеріалу, достовірні відомості про характер виробів походять з XIX ст. З відповідно обробленої сирної маси майстри ліпили коників, оленів, кіз, пташок, витягуючи із одного шматка окремі частини — тулуб, ноги, голову, хвіст та ін. Матеріал утруднював деталювання, потребував узагальнення, тому фігурки тварин майже однакові, вирізняються лише головою або її окремими частинами — вухами, рогами тощо. Єдиним інструментом при формуванні фігурок були пальці. Мабуть, тому стільки пружності, м'якості й теплоти відчувається у малесеньких забавках із сиру. Гадаємо, що вироби із сиру, враховуючи їх майже однаковий набір сюжетів із керамічною іграшкою, мали колись спільну оберегову функцію. Згодом, на початку XX ст. переважали естетичні засади. Села Брустурів, Річка, Снідавка і Шепіт теперішньої Івано-Франківської області — осередки виготовлення традиційної сирної пластики.

На Україні іграшки виготовляли не тільки з твердих і пластичних матеріалів, а й з лози, рогами, соломи технікою плетіння. В осередках Бібрка, Яворів Львівської області, сід Джурів, Мишин, Прутівка Івано-Франківської, Пишківці, Хотовиці Тернопільської та інших водночас з кошиками для дорослих виробляли й маленькі дитячі. В Остері та околицях наприкінці XIX ст. виплітали візочки.

Чудернацькі солом'яні ляльки з ледь помітною перев'яззю голови, талії і довгими руками на Україні, як і в інших слов'янських народів, були для дітей простого люду найдоступнішою іграшкою, а давніше, мабуть, використовувались у магичних, ритуальних обрядах. З соломи виплітали також тарахкальця у вигляді порожнистої подушечки, настромленої на паличку.

Для виготовлення саморобних іграшок застосовувались наявні матеріали — тканина, кольоровий папір, картон. З них робили ляльки, зокрема, паяци, витинали для забави силуетні зображення тварин, птахів тощо.

У 20-х роках народні керамічні і дерев'яні іграшки переважно залишалися традиційними. У пізніших творах окремих майстрів відчутні новаторські спроби замінити

ігрову функцію забавки ідеологічною. Так виникла скульптура малих форм, насичена відповідним ідейно-тематичним змістом (наприклад, дрібна пластика Івана Гончара з с. Кришинці — будьонівці, арешт буржуїв і под.). У 20—30-х роках традиційні керамічні іграшки виготовляли майже в усіх гончарних осередках, але найбільшого визнання дістали Опішня, Ніжин, Ічня, Вороніж, Адамівка, Бубнівка та ін.

Крім керамічних забавок у багатьох центрах деревообробництва виробляли іграшкові меблі, свищики, мороки, рухливі фігурки. На Україні діяли також дві майстерні ляльок з пап'є-маше (голівки) та м'яких матеріалів у Києві й Полтаві. Полтавські ляльки — це романтизовані типи червоноармійця, комуністки та сатиричні постаті куркуля й попа, а київські (майстерня деякий час працювала під керівництвом художника М. Л. Бойчука і його дружини С. О. Неліпінської-Бойчук) — мали узагальнені неконкретизовані образи дівчинки (жінки)-українки, характерні для традиційних народних ляльок.

У 50—60-х роках кількість іграшкарських центрів зменшилася. Керамічні забавки виготовляли опішнянський завод «Художній керамік», керамічні майстерні Київського зонального науково-дослідного інституту експериментального проектування, а також гончарі сіл Адамівка, Бубнівка, Великий Кунинець, м. Косів та ін. Найбільшим центром керамічних іграшок залишалась Опішня. Тут у 50—60-х роках працювали відомі майстри Настя Білик-Пошивайло, Трохим Демченко, Григорій Киричок, Мотря Назарчук, Олександра Селюченко та ін. Іграшки Т. Демченка здебільшого були анімалістичного характеру, тоді як іграшки М. Назарчук і О. Селюченко інколи утворювали багатофігурні тематичні композиції.

Традиції опішнянських іграшок розвивала й талановита одеська майстриня Ольга Шиян. Родом з Опішні вона ще в юнацтві захопилася виготовленням теракотових свищиків у вигляді кумедних тварин, що інколи приймають людські постанти. Особливо вдалим є звірі-музиканти, які складають кілька тематичних композицій: «Тріо», «Квартет», «Оркестр», «Джаз» тощо. Іграшки О. Шиян наділені особливою теплотою і природністю фактури, оскільки майстриня не приховує шорстку поверхню випаленої глини ані барвниками, ані лискучими поливами.

У київській експериментальній керамічній майстерні у 50—60-х роках працював заслужений майстер народної творчості Омелян Залізняк, відомий своїми іграшковими кониками, лосями, оленями, баранцями, пташками. З цією майстернею пов'язана також творчість Федора Олексієнка, Степана Кацемона і Якова Падалки. Їхні іграшки при всій своєрідності творчого підходу схилялися до сюжетної розповідності, декоративної вибагливості силуетів і орнаментальних деталей, орієнтувалися на сувенірне призначення. Традиційні зооморфні свищики виготовляли у цей період в с. Вишнівець Костянтин Федчук і Григорій Дзюма, а іграшковий посуд — у с. Гончарівка Тернопільської області.

У прикарпатських осередках гончарства забавки не дістали скільки-небудь значного поширення. До виготовлення іграшкових предметів лише зрідка зверталися майстри старшого покоління Йосип Табохорнюк з Пістині, подружжя Цвіликів, Рошицьких з Косова, Михайло Волощук з Кутів та ін. Згодом традиційні зозульки-свистунці, дрібний посуд почали виробляти Юрій і Розалія Ілюки. Новий напрям тематичної пластики, відмінний від народних іграшок, започаткували тут майстри Михайло Кикоть, Василь Стрипко, художники-керамісти Василь Аронець, Григорій Колос, Василь Озерний та ін.

У 70—80-х роках поступово згасали гончарні осередки і припинялося виробництво народних іграшок. Та все ж важливими центрами й сьогодні є Опішня, Бубнівка і Косів.

Кустарне виробництво дерев'яних іграшок було менш розвиненим порівняно із керамічним, хоч і протривало подекуди до середини ХХ ст.

Давні традиції виготовлення дерев'яних іграшок успадкували м. Яворів та околиці. Тут у перші повоєнні роки дитячі іграшки виготовляла артіль ім. Т. Г. Шевченка — коники, візочки, пташки, метелики, ляльки, свищики, яскраво розписані рослинним орнаментом. Оригінальні столярні іграшки узагальненої силуетної форми, динамічної конструкції майстрів Василя Прийми, Степана Тиндика і Степана Фірчука експонувалися на виставках, а згодом закуплені музеями.

У Косові в 60-х роках силами художників-майстрів І. М. Смолянця, І. М. Савченка, О. С. Хованця та інших відроджений ще один напрям дерев'яної іграшки — точена дрібна пластика, декорована розписом та випалюванням. Від поодиноких гротескних фігурок композиції розгортаються у складні тематичні сценки з побутовим антуражем, елементами пейзажу: ялинки, копички сіна, кринички тощо. Мініатюрні, сповнені гумору й веселого настрою твори завоювали популярність серед туристів і любителів народного мистецтва. Незабаром подібні іграшки-сувеніри почали виготовляти (з певними локальними відмінностями) майстри традиційних осередків художньої обробки дерева Прикарпаття, Закарпаття, Буковини, Поділля та Придніпров'я.

Традиційні яворівські іграшки в цей період також набули сувенірно-виставочного характеру. Серед іграшок В. М. Прийми розрізняємо силуетні фігурки коників, вершників на візочках, меблі-забавки, іграшкові музичні інструменти, тарахкальця, розписані яскравими барвами. Іграшки С. Горох, С. Тиндик мають динамічну конструкцію — це рухливі пташки, метелики тощо. Точені забавки у вигляді фігурок людей, пташок виготовляли М. Ференц, В. Тиндик та ін.

Наприкінці 70-х років виробництво іграшок запроваджене у деревообробному цеху Летичівського лісгоспзагу Хмельницької області.

Сьогодні майже повністю зникла традиція виготовлення плетених іграшок з лози, рогози і соломи. Виняток становлять плетені дитячі кошички окремих майстрів, а також оригінальна творчість І. Ремінецького (Тернопіль). Працюючи над відродженням плетеної декоративної пластики, він створив низку фігуративних тематичних композицій.

Унікальні іграшки із сиру — коники, вершники, олені, півники, зозульки і под. — створюють народні майстри М. Матійчук з с. Брустурів та П. Пітеляк з с. Річка Косівського району. Їхні пластичні композиції свідчать про своєрідне народне світобачення, що викристалізувалося у чітку, довершену художню систему.

Протягом багатьох століть українська народна іграшка збагачувала духовний світ людини, вчила дітей розуміти добро і прекрасне, тому вічна її цінність для художньої культури.

<sup>1</sup> Сумцов Н. Ф. Писанки. К., 1981. С. 4—5.

<sup>2</sup> Квітка-Оснот'яненко Г. Ф. Твори: У 6 т. К., 1956. Т. 2. С. 237.

<sup>3</sup> Гагенмейстер В. М. Настінні паперові прикраси Кам'янецьчини. Кам'янець-Подільський, 1930. С. 30.

<sup>4</sup> Діло. 1887. № 67. С. 2.

<sup>5</sup> Kurier Lwowski. 1894. № 223. S. 1.

<sup>6</sup> Słowo Polskie. 1904. № 34.

<sup>7</sup> Коцюбинський М. Твори: У 3 т. К., 1955. Т. 2. С. 30.

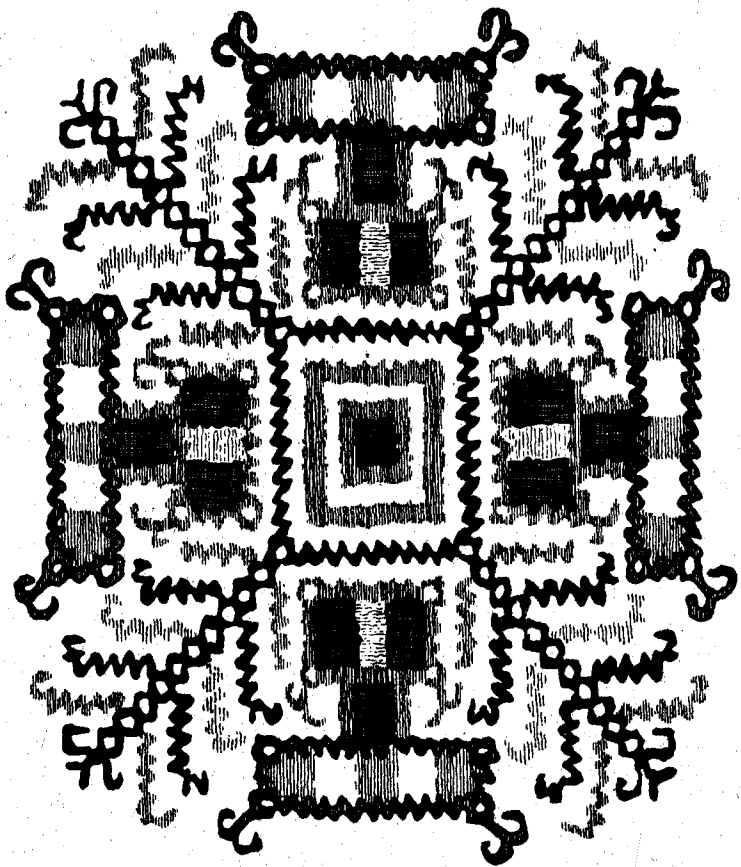
<sup>8</sup> Kurier Lwowski. 1894. № 223. S. 1.

<sup>9</sup> Гагенмейстер В. М. Настінні паперові прикраси Кам'янецьчини. С. 5.

<sup>10</sup> Чугай Р. В. Народне декоративне мистецтво Яворівщини. К., 1979. С. 102.



## КОМПОЗИЦІЯ — НАУКА ПРО СИСТЕМУ ЛОГІЧНИХ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ



### ОСНОВИ КОМПОЗИЦІЇ

Що таке композиція? Дати однозначну, стислу і всеохоплюючу відповідь на це питання надзвичайно складно. Термін латинського походження *compositio* — твір, творчість, поєднання, розміщення тощо — має нині багато значень. Так, у мистецтвознавстві під композицією розуміють, по-перше, творчий процес (компонування), незалежно від виду і жанру мистецтва; по-друге, результат творчої праці — твір мистецтва; по-третє, науку, теорію творчості; по-четверте, дидактичний предмет для студентів мистецьких навчальних закладів. У цій непростій ситуації годиться зауважити, що нас композиція цікавитиме у третьому розумінні, тобто як наука з системою відповідних закономірностей.

Всяка наука має свій предмет дослідження. Має його і композиція декоративно-прикладного мистецтва. Ми наголошуємо на декоративно-прикладному не випадково, бо навіть добре відпрацьована композиція архітектури чи образотворчого мистецтва не розв'яже всіх основних питань нашого предмету. Незважаючи на близьку спорідненість цих видів мистецтва, кожен зокрема, по-своєму уточнює, поглиблює поняття композиції згідно з його «будівельним матеріалом», технічними засобами, ідейно-естетичними засадами та функціональним призначенням творів.

Опрацюванню теорії композиції в архітектурі та образотворчому мистецтві приділяли увагу багато дослідників, тоді як композиційні закономірності декоративно-прикладного мистецтва до цього часу залишаються майже не з'ясованими. Такий стан виник унаслідок формального «перенесення» законів образотворчого мистецтва на декоративне, а згодом і на декоративно-прикладні види творчості, хоч у них майже відсутня зображальність. Є. В. Шорохов, наприклад, твердить, що «композиційні закони образотворчого мистецтва діють і в декоративно-прикладному», — а далі ніби спростовує себе, — «які, звичайно, мають свою специфіку й особливості композиції, що впливає з неї»<sup>1</sup>. Якщо специфіка різна, то чи можуть бути в них однакові закономірності? Тут приховується неточність міркування, бо специфіка, а правильніше, природа виникнення, із нагромадженням розбіжностей і виключають дію однакових закономірностей. Тобто чим більша їх принципова відмінність, тим менше шансів у виявленні спільних закономірностей, і навпаки.

Повертаючись до визначення предмета композиції у декоративно-прикладному мистецтві, насамперед пригадаймо зі вступу про його багатоманітну природу, розгорнуту морфологію і складні взаємозв'язки з іншими видами у системі мистецтв, а також

поліфункціональні засади творів та не менш складне їх семантичне наповнення. З позицій сучасної філософії, «предмет будь-якої науки — це не особлива сфера явищ, а весь світ, який розглядають під певним кутом зору»<sup>2</sup>. Звідси предметом композиції декоративно-прикладного мистецтва буде весь світ художніх побутових речей, створених людиною безпосередньо в її трудовій діяльності, які розглядаються з погляду закономірностей, прийомів і засобів композиції.

Якщо композиція твору декоративно-прикладного мистецтва — це художньо-оптимальна структура, цілісність із закономірно поєднаними між собою елементами, які відбивають його матеріально-технологічні, функціональні та художні засади, то композиція у широкому значенні — це наука про систему закономірностей, прийомів і засобів творення декоративних та ужиткових цінностей.

Композиція декоративно-прикладного мистецтва покликана створювати в ужиткових творах органічну єдність міри, доцільності й гармонії, прекрасного та утилітарного. Водночас вона сприяє логічно вмотивованому використанню відповідних законів об'ємного і площинного формотворення, допомагає авторам досягти в творах художньої довершеності.

Будь-яка творчість неможлива без відпрацьованих методів (гр. *methodos* — шлях дослідження, спосіб пізнання). Окремі з них становлять логічну, науково вивірену систему — методологію, котра формує теорію. Метод і методологія перебувають у постійному зв'язку як частина і ціле. Однак метод динамічніший, вишукує і здобуває нові знання, спрямовані на вдосконалення методології, тоді як методологія статична, повільно змінюється, намагаючись зберегти себе.

Методологія композиції спирається на засади методології естетики та загальної філософії. Вона послуговується власними принципами для виділення й обґрунтування законів композиції, прийомів, засобів тощо. До найважливіших методологічних принципів теорії композиції належать мімесіс (гр. *mimesis* — наслідування, відтворення), символізм, стилізація, структуралізм, функціоналізм та ін.

Мімесіс — основний принцип творчої діяльності Стародавнього і Античного світу, розроблений у всій повноті Арістотелем. «Мистецтво наслідує природу», — писав він, маючи на увазі образне відтворення природних речей і явищ у відповідності із законами того чи іншого виду мистецтва. Міметична концепція композиції творів декоративно-прикладного мистецтва застосовувалася у середні віки і в новий час, відома вона й сьогодні. Наприклад, наслідування в посуді об'ємних форм гарбуза, яйця, черепашки і т. ін., в орнаментіці — відтворення декоративних якостей багатьох квітів, листків і плодів, мармурового візерунку, ажурного мережива павутиння і под.

У середньовіччі поряд з міметичним принципом композиції утвердився символічно-алегоричний (під впливом християнського віровчення). Символізм допомагав яскравіше виразити образний задум композиції. У XVIII — на початку XX ст. професійні твори декоративно-прикладного мистецтва інколи зазнавали гіпертрофованого впливу символізму (багатофігурні алегоричні композиції gobеленів, настільних годинників, фігурних свічників, дерев'яних різьблених рам для дзеркал тощо).

Стилізація — композиційний принцип, що полягає у навмисному наслідуванні творів декоративно-прикладного мистецтва попередніх епох, країн, стилів, напрямів, шкіл тощо. Порівняно з підделкою, фальсифікацією творів давнини, стилізація не приховує своєї вторинної інтерпретації відповідних художніх ознак стилю. Вона може мати характер поверховий, частковий (з елементами «цитування» декору), або поглиблений, що проникає у структуру й архітектоніку форми та оздоблення виробу. Стилізація у декоративно-прикладному мистецтві відома з часів середньовіччя, однак найбільшого поширення набула в останні століття (неоготика, неокласицизм, неороман-

тизм та ін.). До різновиду сучасної стилізації необхідно віднести фольклоризм — вільне наслідування художниками-професіоналами і самодіяльними майстрами традиційних творів народного мистецтва.

З 20-х років XX ст. в естетику та мистецтвознавство проникає нове поняття — структуралізм (походить від загальнонаукового терміна «структура», визначає наявність стійких зв'язків між елементами певної системи). Широким діапазоном структурних зв'язків характеризується композиція декоративно-прикладного мистецтва. Внутрішні структурні зв'язки забезпечують цілісність твору, зовнішні — дають вихід на ансамблевність (поєднання з іншими творами). Структурна концепція композиції ґрунтується на багатоманітності структурних варіантів, що впливають з соціокультурних контекстів та контрарних пар (єдність у творах матеріального і духовного, особистого і суспільного, ідеального та реального тощо). Структуралізм завжди був властивий творах декоративно-прикладного мистецтва, однак його теоретичне осмислення здійснене в наш час. Структуралізм тісно пов'язаний з функціоналізмом, конструктивізмом і стандартизацією.

Функціоналізм — напрям творчості, котрий виник в архітектурі на початку XX ст., стверджував перевагу в будівлі практичності над формою. Згодом концепція функціоналізму проникає у декоративно-прикладне мистецтво (меблі, обладнання житла, посуд тощо), стає основоположною у дизайні. Під час проектування і виготовлення нових побутових предметів художники дотримуються принципу функціоналізму, зокрема антропометричних даних, що значною мірою забезпечує зручність і вигідність речей.

Вперше конструктивістські засади, чітку прямокутність боків застосував у червоно-синьому кріслі голландський художник Г. Рітфельд (1917 р.). Принципи конструктивізму, стандартизації окремих елементів і функціоналізму сформульовані та втілені в конкретних творах групою Баухауза (Німеччина, 1919—1933 рр.)\*. Ван Лір так визначив ці принципи: «Під функцією Баухауз розуміє не просто підпорядкування предмета своєму утилітарному призначенню, а й здатність однієї системи елементів (тобто одного предмета) переходити в інші, ставати частиною систем або замінювати їх... Поняття краси не відкинуто, воно наповнилося новим значенням: чим багатші у функціональному відношенні предмети, тим більше можливостей і варіантів приховують системи їх елементів і тим вони гарніші»<sup>3</sup>.

У формуванні теорії композиції, крім методологічних, важливу роль відіграє також низка наукових принципів. Вони вийшли з історичних, теоретичних і прикладних наук, що певною мірою регламентують творчість у галузі декоративно-прикладного мистецтва. Сюди насамперед відносимо концепцію побутування народного мистецтва, технічну естетику, симетрію в природі і мистецтві, художнє конструювання просторових форм, основи тональності та кольорознавства, візуальне сприйняття творів декоративно-прикладного мистецтва тощо. Усі перелічені й не згадані наукові принципи допомагають вивести й обґрунтувати закони, прийоми та багатоманітні засоби композиції.

*З історії розвитку композиції.* Протягом тисячоліть у декоративно-прикладному мистецтві відбувався процес освоєння шораз нових матеріалів, вдосконалювалася їхня техніка (інструменти, технологія виготовлення і т. ін.), збагачувалася система художніх засобів виразності, що вплинуло на формування естетичних засад, відкриття конкретних композиційних закономірностей.

Узагальнення та виділення композиційних законів, прийомів і засобів виразності (теоретичної системи) виявилось необхідним лише в нові часи з появою особистісної

\* Баухауз (Bauhaus) — Вища школа будівництва і художнього конструювання (Німеччина).

творчості професійних майстрів-художників, які протиставляли свою, індивідуальну творчість — колективній, своє мистецтво — канонічному, древньому, а також народному будь-яких регіонів.

Твори канонічного мистецтва виконувалися за непорушними законами, точніше моделями, а композиція як така не виділялася від технології і призначення виробів. У ранніх культурах відтворювалися й передавалися не принципи композиції, а сам твір, який відповідав засадам побудови. Отже, аналізуючи найдавніші твори, спробуємо з'ясувати їх основні композиційні принципи.

У верхньому палеоліті (остання ступінь давньої кам'яної доби) людина навчилася обробляти найдоступніші природні матеріали: камінь, кістку, дерево, виготовляти необхідні вироби з глини (ліпну кераміку), плести і ткати. Долаючи опір матеріалу, вона опанувала різноманітні форми (утилітарно-доцільні і декоративні), поступово набувала естетичного досвіду. Форма виготовлених знарядь стала пластичною реалізацією людської думки, ідеї, замислу, відповідала естетичному смакові, котрий лише формувалася<sup>4</sup>. Відчуттям правильної форми, пропорцій (співвідношення об'ємів), ритму, динаміки, симетрії, умовності позначені знаряддя праці, предмети побуту і культу, зокрема, «жезли», списометалки та інші предмети з кістки, оздоблені об'ємною фігуративною пластикою і ритованим орнаментом за принципом вільного заповнення поля. Так, пласка, ланцетоподібна кістка (печера Лалінд, департамент Дордонь, Франція) гравіювана засічками, довгими, прямими лініями, що поєднані на основі правильного інтервалу повторення і ритму, є водночас зразком композиції стрічкової схеми. Ще виразніший ритм і динаміка виявлені у декорі палеолітичного знаряддя праці (печера Істюріц, департамент Нижні Піренеї, Франція): геометричний орнамент у вигляді кружалець, спіралей, прямих і хвилястих ліній, гострих кутів, складених один за одним, тощо. З цього ж погляду не менш цікаві браслети і фігурки пташок, виготовлені з ікла мамонта (Мезинська стоянка, Чернігівщина), ритовані зигзагоподібним та меандровим орнаментом. Археолог В. І. Бібіков, розглянувши побільшену структуру поперечного зрізу ікла мамонта, з'ясував, що вона дуже нагадує ритований зигзагоподібний мотив. Однак це не точна копія природного візерунку. Мабуть, почуття ритму і динаміки, єдиної масштабної співрозмірності елементів допомогли стародавньому майстру вишукано ускладнити звичайні насічки, гострі кути, прості зигзаги до класичного меандра і водночас поєднати їх у вузьку стрічку та широкий фриз-браслет. «Наслідуючи окремі принципи будови органічної і неорганічної природи і послідовно розвиваючи їх, людина робить композицію основою художньої творчості, засобом виразу свого ставлення до дійсності»<sup>5</sup>. Так, у мисливських палеолітичних племен зигзагоподібний і меандровий орнамент відбивав, напевно, прагнення людини втримати і зберегти за допомогою магічних знаків «силу і доброту».

У цю епоху зародився прийом стилізації (спрощення, узагальнення) реальних форм. Первісний майстер, створюючи пластичні зображення риб, пташок, кіських голів, надавав їм «геометричних пластичних символів»<sup>6</sup>. Однією з причин появи і значного поширення умовних, узагальнених зображень у палеоліті та в наступні епохи було зближення фігуративної й орнаментальної форм мистецтва.

Помітного розвитку композиція досягла в неолітичну добу. Приблизно у другій половині VII тис.—першій половині VI тис. до н. е. люди опанували різноманітні місткі форми, які на початку генезису були функціональними та імітативними. Долоні, складені первісною людиною пригорщею, щоб зачерпнути води, безперечно, підказали «ідею» горщика, чаші, тобто посуду для напоїв та їжі. Люди навчилися видовбувати з каменю (Єгипет), вирізувати з дерева (центральна частина Перед-

ньої Азії) миски, тарелі, чаші, вази, коробки, оздоблюючи їх орнаментом. З твердих порід каменю древньоєгипетські майстри виготовляли масивні чаші, надаючи їм строгих півсферичних, циліндричних і конусних форм. Монолітна цільність майже нічим не порушувалася: маленькі ручки у вигляді вушок, що інколи траплялись, залишалися ледь помітними. Поверхню робили матовою або лискучою. Багата природна текстура каменю замінювала виробам декор.

Таким чином, «обертова» форма посуду композиційно розвивалася у трьох основних напрямках місткостей: куляста, циліндрична і конусна. Майже водночас появилися їх різноманітні поєднання на основі нюансних переходів від однієї форми до іншої, що надавало загальному силуетові м'яких абрисів, пластичної виразності.

Найбільше досягнення неоліту — це винахід ліпного глиняного посуду. Після того як навчилися його випалювати, він став незамінним у побуті. У вогні керамічні вироби (посуд побутового, ритуального призначення, магичні фігурки) набували нових фізичних та естетичних якостей: із звичайної глини вони перетворювались у водостійку теракотову («випалена земля»), зменшувалася крихкість черепка, землястий колір змінювався яскравішим — червоним, червоно-вохристим тощо.

У VI тис. до н. е. майстри Стародавнього Сходу запровадили керамічний розпис, спочатку лінійний, монохромний, а згодом поліхромний, насичуючи його плямами, знаками, фігуративними зображеннями. Поряд з існуючим декором виникли нові композиційні схеми орнаменту (сітчаста, розетова), які, мабуть, запозичені в техніках плетіння, ткацтва, різьблення, інші стали наслідком освоєння геометричних і рослинних форм природи, результатом практичного та чуттєвого досвіду людини. Найперша стрічкова схема, як вже зазначалося, припадає на епоху палеоліту (ритмічне, паралельне поєднання кількох ліній у довжину з певним інтервалом між ними). Сітчаста схема — найпростіше перехресне поєднання ліній, ямок та інших мотивів, що утворюють пряму або скісну сітку; розетова — походить від кола, спіралі, концентричного розміщення ямок з центром посередині тощо. Зазначені схеми стали ґрунтом для розвитку наступних орнаментальних схем.

У період неоліту виникли цікаві скульптурні форми ритуальних місткостей у вигляді тварин, птахів і риб (з каменю і глини). Напевно, у них зберігали жертвену кров того звіра, якого представляє місткість (олень, ведмець, бика тощо). Композиційно цей посуд відзначається граничним лаконізмом пластичної форми, пов'язаної з певними тотемічними уявленнями.

Процес розвитку композиції в первісному декоративно-прикладному мистецтві відбувався нерівномірно. В той час як кераміка періоду Самарри (Межірїччя, V тис. до н. е.) різноманітна за формою, випалена, поливана (тарілки, миски, чашки, горщики), орнамент сітчастої схеми імітував плетіння, стрічкові поліхромні композиції поєднували складні зооантропоморфні мотиви, розетові схеми в центрі містили «свастику», квадрат-розету, кераміка неолітичних племен на території України характеризувалася одноманітними горщикоподібними формами, орнамент творив виключно смугасті композиції у вигляді ямок, заглиблених прямих, хвилястих і зигзагоподібних ліній, трикутних та прямокутних площин, вкритих наколками. Лише згодом (III—II тис. до н. е.) землероби правобережного Придніпров'я та Придністров'я урізноманітнили форму кераміки, розвинули стрічкову композицію орнаменту до вишуканих спіральних-меандрових мотивів та фігуративних зображень.

Таким чином, майстри неоліту вже виготовляли основні форми побутового посуду та ритуальної пластики, застосовували найважливіші композиційні схеми орнаменту (вільне заповнення, стрічкова, рідше сітчаста, розетова).



Наступна доба металів відкрила для людини нові творчі можливості, завдяки міді, бронзі, залізу появились досконаліші інструменти для обробки дерева, каменю, кістки, шкіри. Людина опанувала техніки кування, плавки, лиття, карбування, паяння і т. ін., які поступово об'єдналися у нову галузь — металообробку. Розвивалися древні і зароджувалися нові художні ремесла (столярна справа, тиснення і вишивання на шкірі, ювелірництво, склоробне виробництво тощо). З винаходом гончарного круга поліпшилася якість кераміки, з'явилися фаянсові вироби. Усі ці переміни, безумовно, вплинули на композицію.

На території Північно-Східної Африки і Передньої Азії приблизно з кінця IV тис. до н. е. виникли перші рабовласницькі держави: Єгипет, Шумер, Вавілон, Ассірія, які відзначалися на той час високим розвитком культури, зокрема декоративно-прикладного мистецтва.

До появи швидкообертового гончарного круга (II тис. до н. е.) розписна кераміка Стародавнього Єгипту і Стародавнього Близького Сходу переважно повторювала форми кам'яного посуду. Розпис — сюжетний, ритуального характеру — виконувався білою фарбою по теракотовому черепку, пізніше червоною фарбою на білому тлі. Декор наносився за принципом вільного заповнення поверхні різноманітними елементами (фігурки людей, тварин, умовне природне оточення). Згодом у композиції розпису помітне виділення центру, групування подібних елементів зображення, поділ декору (у межах одного виробу) на смуги геометричного орнаменту і зображення. Наприкінці V—на початку IV тис. до н. е. у керамічному розписі виявилися перші ознаки становлення канону в зображенні фігури — гармонійного поєднання профільних і фасних елементів (голова і ноги в профіль, плечі і тулуб у фас). Синтезувалися не випадкові аспекти, а художньо найвиразніші, з точки зору їх оптичного сприйняття. Профільно-фасне поєднання елементів зображення згодом поширилося на більшість видів стародавньоєгипетського декоративно-прикладного і декоративно-монументального мистецтва. З кінця III тис. до н. е. цей прийом перейшов у традицію і став канonom. Канон — це цілісна художньо-нормативна система, що містить відповідні світоглядні і композиційно-технологічні поняття. Канонізованій композиції стародавньоєгипетських творів декоративно-прикладного мистецтва характерні сталість форм, стрічкоподібність орнаментально-сюжетного декору (об'єднується ярусами стрічок по горизонталі або вертикалі), різномасштабність фігур, пропорційна співрозмірність елементів тощо. Все це добре помітно при аналізі ритуальних ножів, булав, палеток та інших побутових речей. У цей період вперше зустрічається дзеркальна однієсна симетрія у «короволиких зображеннях» неба Хатор (верхня частина) і двох фантастичних тварин (середня частина). Ще виразніший вияв симетрії у відомій композиції «Палетки з шакалами». По дві пари шакалів у дзеркальній симетрії з лицьового і зворотного боків «замикають» композицію, а в центрі, обабіч пальмового дерева, строго симетрично зображені дві жирафи.

Ще один високохудожній зразок композиції багаторусного декору — культова посудина з алебастру, розділена на чотири рельєфні стрічки (Шумер, початок III тис. до н. е.). Перша стрічка знизу неначе відображає місце події: хвилясті лінії води та почергово колоски і пальми; друга — ритмічний рух баранів і овець; третя — чоловіки несуть дари: верхня стрічка зображує завершальну частину церемонії — постаті богині, жреців тощо.

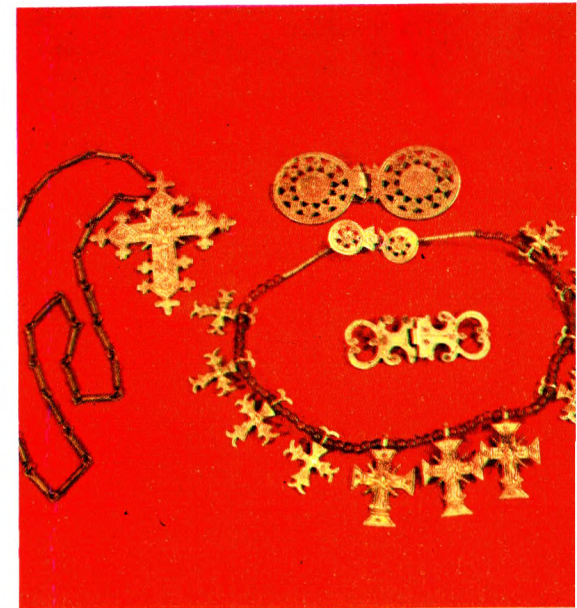
Вироби декоративно-прикладного мистецтва епохи Стародавнього царства (III тис. — 2263 р. до н. е.) характеризуються досконалістю композиції і техніки виготовлення. Ускладнюється й урізноманітнюється форма керамічного, кам'яного посуду. Виготовляють ритуальні меблі конструктивно прості форми, але вишукано оздоблені



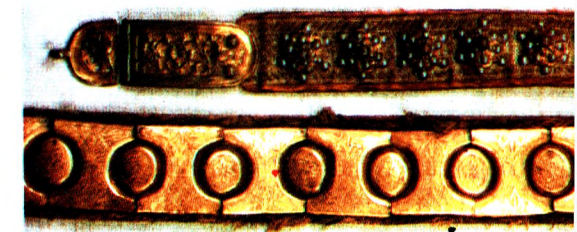
96



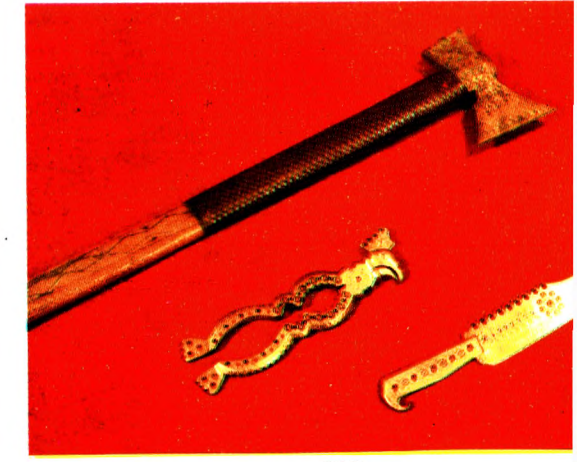
99



97

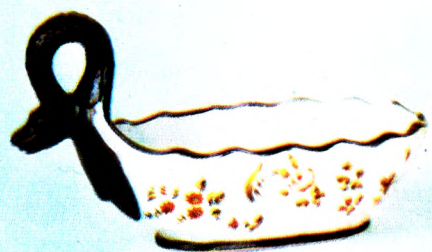


98



100

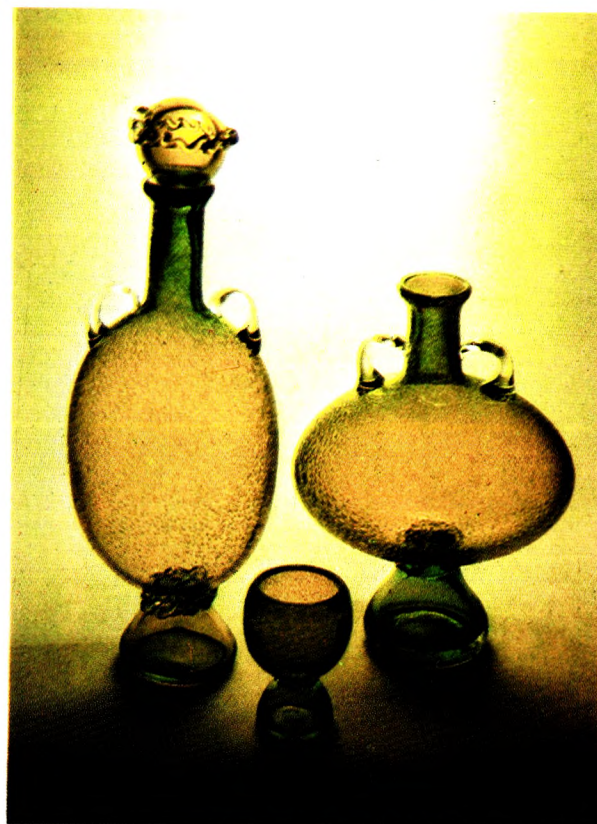




101



102



103

різьбленням, інкрустацією, інколи оббиті золотом. У цей період широко застосовувалося поєднання дерева, кістки, металу, що в свою чергу вело до поліхромного розв'язання композиції. У металі й дереві з'явився композиційний прийом ажурності.

Високого художнього рівня досягли єгипетські майстри Середнього царства (2650—1765 рр. до н. е.) при створенні бронзових ритуальних сокир. Сюжетні композиції ажурно-силуетного характеру (симетричні й асиметричні) відзначаються виразністю і динамічністю постатей. Ажурність, ледь порушена дзеркальна симетрія (дисиметрія), яскрава поліхромія — основні виражальні засоби у складних композиціях нагрудних прикрас (пекторалей) фараонів Сенусерта II, Сенусерта III, Аменхета III та ін. Часом ручки туалетних ложечок, дзеркалець, гребінців — пластично узагальнені жіночі фігурки, вишукані силуети тварин, птахів, в'язки лотосу тощо. Набув поширення розписний фаянс. Найулюбленішими мотивами орнаментальних композицій (букетів, гірлянд, вінків) стали квіти лотоса і папіруса.

У Новому царстві (1580—950 рр. до н. е.) розвивалася техніка виробництва скляного посуду (формовка на піщаному стрижні), виникли нові форми, досі не відомі ні в камені, ні в кераміці. Їх оздоблювали багатоколірними хвилястими візерунками із своєрідними перехідними заливами. Мабуть, від них бере початок техніка фляндрівки. У декорванні керамічних мисок набули значного поширення розетові композиції квітів лотоса, папіруса, рибок тощо, концентрично розміщені щодо центру (первісні розгорнуті типи розетової композиції). Раніше такі композиції будувалися за принципом вільного заповнення круга. Концентричні стрічки орнаменту, радіальні лінії, за якими ритмічно розташовувались мотиви, надавали декорові чіткої організації. Подібний принцип композиції застосований у художній металообробці, зокрема, при виготовленні золотих, срібних тарелей, мідних щитів. Композиційний прийом ажурності та дзеркальної симетрії застосовувався не тільки у художній обробці дерева, металопластиці, а й в обробці каменю. Так, алебастрові вази видовженої форми (з гробниці фараона Тутанхамона) мають обабіч дисиметричні ажурні площини із складним стебелевим і квітковим малюнком.

У декоративно-прикладному мистецтві стародавнього доахеменідського Ірану (X—VII ст. до н. е.) найцікавіші, з точки зору композиції форми, сірий керамічний ритуальний посуд оригінальної тектоніки: горщики-«чайники» із дивовижно довгими носиками (нагадують фігурки пташок), великі келихоподібні посудини з контрастною маленькою ручкою, неглибокі чашки на трьох високих ніжках, а також антропоморфні і зооморфні місткості, що нагадують зебуподібного бика. Складними композиційними рішеннями, сміливістю трактовки і оригінальною іконографією вражають вироби з бронзи (Луристан) — вотивні предмети (дрібна пластика, посуд, зброя і т. ін., жертвувані, подаровані храмам або святилищам для культових потреб), псалії (металеві деталі кінського обладунку) тощо. Загалом це відомі композиційні схеми — дзеркально-симетричні силуетні або ажурно-силуетні зображення фантастичних створін, антропоморфних божеств і под. Іконографія іранської бронзової пластики поширилася через Південний Азербайджан і Закавказзя у Північне Причорномор'я, де VII ст. до н. е. в мистецтві скіфів утворила знамениту тріаду скіфського «звіриного стилю» — зображення оленя із зігнутими ногами, стрибаючої пантери і голови грифа<sup>7</sup>.

Важливими осередками єгейської цивілізації з II тис. до н. е. були острів Крит і Мікени на півострові Пелопоннес. Носії єгейської культури майстерно витесували з каменю вази, різьбили декоративні зображення на персях, печатках, виготовляли вироби із бронзи, золота й срібла. Найбільшого визнання і найвищої оцінки заслуговують різноманітні за формою розписні вази, амфори, піфоси, збанки і под. В їх чарів-



ному, тонко виконаному живописному декорі можна виділити кілька композиційних схем: спірально-меандрова стрічка, спіральна сітка, що майже суцільно вкриває форму, вільно розташоване зображення гілок квітів, представників морських глибин, напрямлене розташування рослинних мотивів, що неначе ростуть від дна, огортаючи форму вази. Кріто-мікенський ритуальний посуд скульптурного характеру — у вигляді тварин, птахів, фігурок людей — побутував переважно в узагальнених формах.

Декоративно-прикладне мистецтво класичної Греції кристалізувалось на основі егейської культури. Грецькі ремісники сприйняли найголовніші композиційні принципи моделювання форми та організації декору. Вони опанували найхарактерніші керамічні форми егейців, довели їх до чіткого «жанрового» узагальнення, а тоді методом композиційного пропорціонування поділили посуд на сталі типи. У розписі грецької кераміки так званого геометричного стилю (VIII ст. до н. е.) загальна композиційна формула зводилася до багатоярусної стрічкової системи. Стрічки орнаментів були різної ширини, чітко відокремлені одна від одної, відрізнялися напруженістю ритму і характером мотивів: вкриті сіткою трикутники, ромби із точками посередині, а також чимала кількість меандрових варіантів. Інколи горизонтальні стрічки ділили на квадратні й прямокутні поля, які заповнювали розетами, листочками, узагальненими силуетами птахів, тварин, людей. У VII ст. до н. е. вази вперше почали розписувати основними широкими стрічками за рахунок зменшення кількості малих. Все частіше використовувалися сюжетні сцени з міфології, епізоди гомерівського епосу та фігурки тварин. Вільний простір між ними заповнювали орнаментальними мотивами. Таким чином, розписи нагадували візерунчастий килим (килимовий стиль). З VI ст. до н. е. на зміну останньому прийшов так званий чернофігурний стиль. Поступово трансформувалися принципи композиційної побудови: система розташування фігур горизонтальними стрічками поступилася місцем значно реалістичнішим, вільно намальованим багатофігурним сценам.

У декоративно-прикладному мистецтві Стародавнього Риму провідне місце посідало скляне ремесло (I—IV ст.). У «золотий вік» Римської імперії виникли нові оригінальні форми побутових виробів, стінки яких шліфували, різьбили, оздоблювали холодним золоченням і заплавою у зовнішню поверхню скла дрібних скляних скалок, листочків, барвистих квітів і т. ін.

Середньовічне декоративно-прикладне мистецтво, як і мистецтво попередніх епох, за своєю основою було нормативним. Однак традиція, канон лише певною мірою гальмували розв'язання композиційних завдань. Інша справа, що складних завдань і яскравих нововідкритих композиційних типологічних схем на долю середньовічних ремісників припало значно менше. Задовго до X—XII ст. основні ідеї і символи міфологічного мислення були «обкатані» і «обточені» потоком історії до граничного ступеня досконалості. До них нічого не можна було додати, ні тим більше відняти.

<sup>1</sup> Шорохов Е. В. Композиция. М., 1986. С. 257.

<sup>2</sup> Борев Ю. Эстетика. М., 1981. С. 5.

<sup>3</sup> Морли Анри де. История декоративно-прикладного искусства. М., 1982. С. 473.

<sup>4</sup> Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 150.

<sup>5</sup> Алпатов М. В. Композиция в живописи. М., 1940. С. 6.

<sup>6</sup> Мириманов В. В. Малая история искусства: Первобытное и традиционное искусство. М., 1973. С. 125.

<sup>7</sup> Луконин В. Г. Искусство Древнего Ирана // Малая история искусства. М., 1976. С. 163.

## РОЗДІЛ ДРУГИЙ

### СИСТЕМА КОМПОЗИЦІЙНИХ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ

Головні закони. Протягом багатьох століть цехові ремісники, народні майстри інтуїтивно відчували існування стійких закономірностей побудови форми і декору. Вони нагромаджували досвід і з покоління в покоління передавали секрети творчості, що виражалися у вишуканій, традиційній формі виробів, сталих композиційних схемах орнаментів тощо.

Система композиційних закономірностей має чітку ієрархічну співвідповідність: загально-художні композиційні закони, які відбивають об'єктивні закономірності реальної дійсності, композиційні закони, що діють локально в окремих видах мистецтва; композиційні прийоми факультативного характеру. Завершують систему засоби виразності і семантичні засоби. Система ґрунтується на об'єктивних законах, співзвучних відповідним законам природи і суспільства. Вони діють у багатьох видах мистецтва, тому називаються головними, а саме: закони традиції, цілісності і тектоніки.

Закон традиції. Композиція творів мистецтва, зокрема декоративно-прикладного, тісно пов'язана із художньою спадщиною, генетичним кодом художньої традиції. Характер цього зв'язку історично визначився у різновидах структури художньої системи: канонічної, традиційної та новаторської. Художня традиція регулює складний процес відбору, освоєння, трансляції і розвитку (повторення) історичного соціокультурного досвіду. Первісне мистецтво, декоративне мистецтво стародавнього світу, середньовіччя за своїм характером канонічні, обмежені нормою. В умовах виживання, коли загроза художнім структурам стала цілком реальною, традицію підсилював і підтримував канон. Звідси випливає чітка функціональна залежність: «Традиція зберігає і відновлює соціокультурні структури, канон зберігає і відтворює традицію»<sup>1</sup>. Однак канон — це широкое коло, комплекс світоглядно-естетичних і художніх концепцій, що поєднують у собі: а) світоглядно-естетичні норми; б) набір установлених об'ємно-просторових форм; в) іконографію образів і орнаментальних мотивів; г) композиційні стереотипи і структури; д) художньо-технологічні рецепти і прийоми виконання.

Канонічна культура проіснувала чотири-п'ять тисячоліть — від заснування східних рабовласницьких держав до середньовічної Європи. На території України найвідоміші канонічні культури: трипільська, скіфська, антична, ранньослов'янська, древньоруська та ін.



Народна творчість, котра, мабуть, виникла у ранньому середньовіччі, ґрунтується на художній традиції, яка на відміну від канону «мінлива, динамічна й розгорнута в часі»<sup>2</sup>, передається також у просторі. Тривалий процес колективної творчості сприяв формуванню і закріпленню найцінніших художніх надбань. З покоління в покоління, повторюючи відповідні художні моделі, народні майстри вдосконалювали їхню форму (конструкцію), збагачували декор. У народному мистецтві закон традиції діє як головна рушійна сила<sup>3</sup>.

Внаслідок розпаду міського цехового ремесла у XVIII—XIX ст. професійні майстри-художники переорієнтувалися з традиційної на новаторську художню структуру, долаючи стереотипи композиційних рішень. З цього часу новизна у творах професійного мистецтва стала найважливішою якістю композиції. Однак новаторський пошук, заперечення традиційної форми, іконографії, декору не можна здійснити без традицій та професійної майстерності, без прийняття або відхилення певних композиційних схем тощо. Часто, на перший погляд, новаторський твір згодом «виявляє органічний внутрішній зв'язок з певною художньою традицією... загальними законами розвитку мистецтва»<sup>4</sup>. Таким чином, у декоративно-прикладному мистецтві закон традиції — це єдність і боротьба нормативно-типологічних та варіативно-новаторських спрямувань у структурі твору.

Закон традиції діє не лише в порівнянні окремих етнічних культур, художніх шкіл, груп творів тощо, а й у структурі однієї композиції. Так, порівнюючи форму і декор кераміки, неважко збагнути, що форма відзначається порівняною інваріантністю та сталістю, а в окремих випадках — канонічністю щодо поліваріантності та новизни декору. Майстри древньогрецької кераміки, успадкувавши деякі форми з егейської культури, згодом довели їхню кількість до 300 традиційних різновидів, однак до канону увійшли заледве 20 найуживаніших моделей. Діапазон форм функціонально закритий, обмежений висотою і шириною, тоді як діапазон традиційного декору практично відкритий.

Закон традиції забезпечує прямий вихід на етнічну та світову художню пам'ять. Архіви, бібліотеки, музеї та інші спеціалізовані сховища зберігають велетенські масиви художньої інформації «до запитання», про всяк випадок. Лише незначна їх частина впливається у сучасний художній процес на рівні етнічних взаємовпливів, ще менше їх засвоюється з глибин історії.

Знання закону традиції допомагає давати вірні судження про ступінь художньої вартості нових творів декоративно-прикладного мистецтва, дає змогу здійснювати порівняльний аналіз художніх явищ за їхнім внеском до скарбниці світової культури.

Закон цілісності. Різноманітні прояви цілісності зустрічаються в природі, суспільстві, мистецтві. М. Некрасова стверджує, що «цілісність — не тільки творчість, а й людина, середовище, що її оточує»<sup>5</sup>. Матеріалістична діалектика розглядає цілісність як «певну завершеність, внутрішню єдність об'єкта», а також його якісну своєрідність, зумовлену «специфічними закономірностями функціонування та розвитку»<sup>6</sup>. Загалом цілісність розкривається у діалектичній єдності частин і цілого. Однак цілісність дерева, живого організму, навіть природи виступає в іншій смисловій площині, ніж «духовно-предметна» цілісність творів мистецтва.

Вже у словнику Брокгауза й Ефрона вирізняється головна ознака, характерна для композиції: ознака цілого, котра в композиції виразно виявляє задуманий художником зміст (у творах декоративно-прикладного мистецтва — єдність утилітарного і декоративного)<sup>7</sup>. Особливість закону цілісності в мистецтві впливає із суті композиції, її родової, головної ознаки. Тому його дія переростає у найважли-

вішу дію для композиції на рівні загально-художнього закону. Цілісність — властивість і якісний показник художнього твору, що синтезує елементи, частини в єдине неподільне ціле. Отже, основні риси цілісності — неподільність, підлеглість і групування елементів, частин композиційної структури твору. Вони виявляють свої властивості на різних рівнях. Цілісність надструктур: а) середовище, житло, інтер'єр; б) побутовий посуд, начиння; в) костюм та ін. Цілісність структур: а) єдність утилітарного і декоративного; б) форми і декору. Цілісність підструктур: а) елементи і частини форми; б) елементи і мотиви орнаменту; в) колорит, тональність тощо.

Для досягнення композиційної цілісності інколи вдаються до групування елементів, тобто об'єднання окремих деталей форми, мотивів орнаменту у більші частини форми або рапортні одиниці візерунку. Людина водночас може сприймати обмежену кількість елементів (не більше семи). Якщо їхня кількість переходить цю межу, у свідомості миттєво, і переважно безконтрольно, проходить об'єднання їх у групи. З цього принципу, пов'язаного із нашим сприйняттям, випливає прийом групування.

Народ віддавна виявив багато смаку, вміння і винахідливості у створенні цілісної художньої системи інтер'єру житла, костюма, що в кожному регіоні України мали локальні відміни. Так, традиційний інтер'єр подільської хати відзначається логічним взаєморозташуванням меблів і хатнього начиння, килимів, верет, вишитих рушників. Піч і побілені стіни оздоблювали мальованим і паперовим декором. У гуцульській хаті дерев'яні стіни «миті», не білені, меблі, посуд та інші предмети прикрашені різьбленням і випалюванням, піч з комином виблискує кахлями, ліжко вкрите веретою або ліжником, на стіні — ікони на склі, поруч підвішені качани кукурудзи, засушене зілля, писанки тощо. У всьому ансамблі відчувається гармонійна злагодженість.

Якщо цілісності композиції твору професійний художник досягав завдяки стрижневій конструктивній ідеї, то у творах народного мистецтва неподільність закладена у стійкій першооснові народного мистецтва — традиції.

Задумаємо найпростішу конструктивну ідею ваз — видовжений циліндр (співвідношення 4 : 1), при основі ледь випуклий, у верхній частині, навпаки, увігнутий. Легка, цільна форма побудована на м'яких нюансах контуру. Із збільшенням компонентів (ніжка, вухо, декор тощо) виникає проблема співвідлеглості (підпорядкування) головній формі. Проте співвідлеглість ґрунтується не лише на співвідношенні величин, а й на художній якості та місці у структурі. Спробуємо прикрасити «запроектвану» вазу орнаментом. Тут теж не обійтись без конструктивної ідеї. Спочатку оберемо композиційну структуру (медальйон, розетка, стрічка, вільне заповнення площини тощо). Зупинимось на горизонтальній стрічці (орнамент будь-який), але й цього не досить. Якої вона буде ширини? Зрештою, стрічку слід пов'язати з формою ваз, тобто знайти найзручніше місце, де орнамент найкраще виявлятиме форму ваз, підкреслюючи її художні переваги. У даному випадку це може бути найширша частина форми.

Аналогічно закон цілісності діє і в підструктурах, зокрема в орнаменті, оскільки орнамент створюється однаковими композиційними прийомами і виражальними засобами, що й конструкції об'ємно-просторової форми. Від останніх орнамент відрізняється двовимірністю та площинним характером.

Таким чином, закон цілісності допомагає розкрити співвідлеглість компонентів структури твору, єдність образу через складну систему зв'язків: форма твору в ансамблі і середовищі. Форма частини у загальній формі предмета і форма елементів у частині форми. При цьому головну роль відіграє ступінь впорядкованості структури,

що сприймається візуально. Ієрархічну співвідлеглість у композиції декоративно-прикладного мистецтва обирає художник — характер функціонально-конструктивної форми, художньо-тектонічного декору, кольорового розв'язання і т. ін.

**Закон тектоніки.** Художнє осмислення функціональної і матеріально-конструктивної структури є засобом створення естетично виразної форми твору. Закон діє у народній і професійній творчості, однак з тією різницею, що в народній він закладений у традицію, тоді як художники користуються ним свідомо, вибірково застосовуючи той чи інший матеріал, техніку, конструкцію тощо.

Тектоніка — гармонійна взаємозалежність формотворення — виражається загальною формулою: функція → матеріал → структура → конструкція → форма.

Будь-яка професійна формотворчість розпочинається із з'ясування меж функціонування художнього предмета. Чітка уява про умови й характер застосування твору дає змогу визначити матеріал, тип художньої структури та конструктивне розв'язання форми. На конструкцію форми, її тектоніку значною мірою впливають природні, технічні й технологічні властивості матеріалів. Так, широкий діапазон різноманітних властивостей має деревина. Її можна обробляти вручну і на верстатах — рубати, колоти, різати пилою і різцями, стругати, точити, шліфувати, свердлити, склеювати і пресувати, розпарювати і гнути тощо. Звідси такі можливості у виготовленні з дерева досконалої тектонічної форми технікою видовбування, вирізування, бондарства, токарства, столярства. Для художніх робіт чимале значення має також природне м'яке зафарбування деревини, своєрідна візерунчаста текстура. Після з'ясування взаємозв'язку функції і матеріалу розробляється наступне коло зв'язків, що ведуть до визначення структури та організації художньої конструктивної форми. Далі уточнюються пропорції і ритмічний лад її елементів, виділяються, акценти, композиційний центр тощо. Таким чином, відпрацьовану форму можна кваліфікувати як художньо досконалу — тектонічну. Вона має гармонійне співвідношення всіх компонентів та вихідних умов функції, матеріалу, техніки виготовлення, конструкції тощо.

Серед творів декоративно-прикладного мистецтва можна виділити три основні об'ємно-просторові тектонічні структури: монолітну, каркасну, оболонкову. Перша утворена переважно з одного матеріалу, наприклад, дерев'яний посуд (видовбуваний, вирізуваний), кераміка, камінь і т. ін. Каркасна структура буває суцільної і складеної конструкції (з різноманітних матеріалів), наприклад, меблі, бондарні, а також плетені вироби з лози тощо. В оболонковій структурі використовуються тонкі еластичні і цупкі матеріали, тканини, шкіра, котрі у відповідній формі нагадують оболонку, наприклад, одяг, взуття, плетені ужиткові вироби з рогами і соломі та ін.

У композиції декоративних творів площинного характеру в тектоніці орнаментів розрізняють мікро- і макроструктури, а також закриті і відкриті структури.

Мікроструктура — інакше тектонічна структура складного орнаментального мотиву (рапорту) — виявляє характер взаємозв'язків між простими орнаментальними мотивами та елементами орнаменту. Макроструктура — це тектонічна структура рапортної сітки для побудови орнаменту стрічкового, сітчастого, розетового та ін. З точки зору геометричної побудови, така структура є «одноінтервальним, простим, переривистим або безперервним рухом»<sup>8</sup>, що застосовується в сталих композиційних схемах орнаменту. Таким чином, у складних орнаментальних композиціях з багатеlementними мотивами і великими рапортами структура розміщується у структурі. Але якщо рапорт складається з одного або двох простих мотивів (елементів), макроструктура і мікроструктура повністю суміщаються в одну, спільну тектонічну структуру. Наприклад, геометричний орнамент для вибійки, що складається з двох простих мотивів, має лише мікроструктуру.

Відкрита тектонічна структура орнаменту характеризується вільним ритмічним розвитком мотивів (повторення рапорту) на площині у чотирьох напрямках до нескінченності (наприклад, сітчаста композиційна схема орнаменту). Стрічковий орнамент — це динамічний розвиток, повторення рапорту в двох напрямках. Закрита тектонічна структура орнаменту позбавлена розвитку, відповідно обмежена (розетовий, дзеркально-одновісний орнаменти та ін.). Закон тектоніки сприяє доцільному вибору структури і конструкції твору.

**Композиційні закони.** У композиції творів декоративно-прикладного мистецтва крім головних законів діють закони масштабу, пропорційності та контрасту. Порівняно із головними вони мають вужче застосування у системі мистецтв, однак у декоративно-прикладній композиції без них не обійтися.

**Закон масштабу.** Серед творів декоративно-прикладного мистецтва трапляються такі, що мають однакову форму, але різну величину (внаслідок певних функціональних вимог), наприклад, набір фарфорових чайників, тарілок, майолікових збанків, мисок, дерев'яних ложок тощо. Зрозуміло, величина цих предметів мусить мати якісь розумні межі — від дуже мініатюрних, через оптимальні до великих розмірів. Людині найзручніші в користуванні предмети оптимальної величини (звичайного масштабу). Звідси, людина в композиції творів декоративно-прикладного мистецтва є своєрідним масштабним еталоном, мірою всіх речей. Закон масштабу розкриває логічно і художньо мотивовані метричні співвідношення між людиною і твором, між оточуючим середовищем і твором, між його елементами та загальними габаритами форми.

Різнорозмірне використання масштабів переважно зводиться до трьох основних випадків. Перший — застосування звичайного антропометричного масштабу, враховуючи також те, хто тим предметом має користуватися — чоловік чи жінка. Інколи масштаб набуває чітких «особистісних» ознак (наприклад, речі одягового призначення, ювелірні прикраси тощо). Другий випадок передбачає втілення у композиції зменшеного масштабу (предмети для дітей, дитячі іграшки, сувенірні вироби і т. ін.). Третій випадок зводиться до свідомого збільшення масштабу — гіперболізації, що сприяє вияву відчуттів урочистості, піднесеності, декоративності. У цьому масштабі виготовляли переважно твори, пов'язані із оформленням інтер'єру, ритуальні й культові предмети (наприклад, давні кам'яні вази і сучасні з шамоту, металева пластика освітлювальних приладів і штахет, ритуальні чаші з дорогоцінного металу XV—XVI ст., церковні й різьблені дерев'яні свічники на підлогу і под.).

Твори надмірно великого масштабу без жодного логічно-художнього мотивування кваліфікуються як такі, що позбавлені масштабу — амасштабні. Великий посуд гіпертрофованого масштабу виробляли цехові ремісники XVII—XIX ст. під час складання іспиту на звання майстра.

Відповідного масштабного ефекту можна досягти не лише змінюючи величину форми, а й пластичними й графічними засобами декору. Вирішальну роль при цьому відіграє ступінь розчленованості об'ємно-просторової форми пластичними деталями або орнаментом. Таке розчленування форми дає відповідний оптичний ефект, що впливає на сприйняття твору в більшій або меншій масштабності. Наприклад, із двох ваз однакових розмірів і форми більш масштабною здаватиметься та, котра менше розчленована. У станкових і монументально-декоративних видах мистецтва цей прийом називають монументалізацією.

Таким чином, закон масштабності демонструє широкі можливості емоційного впливу, підкреслює виразність величини декоративно-прикладної форми щодо людини й навколишнього середовища.

Виявлення масштабності в композиції забезпечують закони пропорційності та контрасту, засоби ритмічної організації форми.

Закон пропорційності передбачає інтуїтивну або свідому організацію прийомів плоскісного та об'ємно-просторового формотворення на основі кратних і простих співрозмірних величин.

У композиції декоративно-прикладного мистецтва пропорційна співрозмірність форми не знайшла такої досконалої й детальної розробки, як у теоретичних працях майстрів архітектури. Однак, аналізуючи форму древньоєгипетського кам'яного посуду, можна виявити кратні й прості співвідношення між основними величинами. Кратні відношення дають ціле число повторення квадрата в прямокутнику, або куба в паралелепіпеді — 1 : 1, 1 : 2, 1 : 3, 1 : 4 і т. д.

Прості відношення мають в собі модуль, що вміщається ціле число раз за двома або трьома координатами (2 : 3; 3 : 4, 2 : 5; 3 : 5; 4 : 5; 5 : 6). Отже, простими відношеннями ми досягаємо чіткої співрозмірності площинних і просторових форм, що ґрунтується на їхньому гармонійному зв'язку. Зразок широкого застосування закону пропорційності у поєднанні елементів форми добре виявлений в античному посуді.

Складні ірраціональні відношення (наприклад, золотий перетин — 1,62... : 1) рідко зустрічаються у композиції декоративно-прикладного мистецтва і сумнівно, щоб вони вносились із свідомим розрахунком майстра.

Таким чином, закон пропорційності — гармонійне поєднання пропорцій частин, елементів у єдине ціле. Він дає змогу уточнити форму, знайдену на основі головних композиційних законів, підпорядковуючись провідній конструктивно-художній ідеї.

Закон контрасту ґрунтується на філософському законі єдності і боротьби протилежностей, тому неможливо вичерпно окреслити всю широчінь його функціонування, роль і значення. Але у мистецтві художник вільний у виборі тотожностей, нюансу чи контрасту.

Тотожність виявляє найпростішу композиційну залежність повторення різних величин (1 : 1) — метричних, ритмічних, пластичних, тональних, кольорових і т. ін. Тотожні повторення застосовують при виготовленні наборів (ансамблю) однотипних речей: чашок, тарілочок у порцеляновому сервізі, точених з дерева місткостей для сипких продуктів тощо. На тотожних повтореннях ґрунтується рапортна сітка в орнаментах.

Композиційні відношення, що наближаються до повторення різних елементів, величин, властивостей площинно-просторової форми, називаються н ю а н с а м и (буквально — відтінок, ледь помітна різниця). У нюансних композиційних відношеннях подібність при повторюваності виступає сильніше, ніж різниця, а тому вони, як і тотожні, є засобом вираження цілісності й спокою у творах. Наприклад, розглядаючи форму глечика, котрий має сферичний тулуб і циліндричну шийку, можна зауважити: перехід між цими частинами форми здійснено м'яко, ледь помітно (нюансні відношення). У таких же відношеннях перебуває і пластика ручки глечика порівняно із сферичною формою. Отже, нюанс — це відношення близьких за властивостями композиційних ознак предмета.

Збільшуючи нерівність у співвідношенні величин, характері властивостей предмета, ми водночас зменшуємо їх подібність, і переваги набуває розбіжність. Активно виражені відміни, нерівності та їхні протиставлення у структурі твору створюють контраст композиції. В об'ємно-просторовій формі композиційні контрасти відбиті переважно співвідношеннями протилежних пар, а саме: а) метричний контраст форми (розмірів): низька—висока, вузька—широка; б) пластичний контраст форми:

елемент—частина, вигнута—опукла, статична—динамічна, симетрична—асиметрична; в) контраст матеріалу (текстура, фактура, тон, колір): виразна текстура — ледь помітна, гладка—шорстка, світла—темна, тепла—холодна тощо; г) контраст конструктивної ідеї (функції) форми.

Орнаментальна композиція має свій спектр контрастів: а) контраст конструктивної ідеї (домінанти) мотиву, рапорту; б) метричний контраст мотиву, рапорту: відкритий—закритий, трьохкомпонентний; в) пластичний контраст мотиву, рапорту: динаміка—статика, ритміка—аритмічність, центр—ацентричність, симетрія—асиметрія; г) контраст матеріалу (фактура, тон, колір): гладка—шорстка, світла—темна, монохромна—поліхромна; д) контраст засобів виразності: лінія—пляма, площинність—рельєфність, силует—ажурність.

Контраст у композиції має широке, універсальне значення. Він охоплює всі пари контрастів — композиційних прийомів і засобів виразності, інколи торкається й конструктивної ідеї твору. Однак це не означає, що всі контрасти мусять бути використані в одній композиції. Художник завжди стоїть перед проблемою вибору відповідного характеру контрастів, що розкривають художній образ твору, посилюють його виразність. У композиції найчастіше застосовуються поряд тотожні, нюансні й контрастні відношення. Наприклад, тотожні відношення форми посуду спостерігаються у традиційних гуцульських дерев'яних виробах (так звані двійнята, трійнята, чвурнята; ручка у вигляді кільця з'єднує ці посудини і водночас контрастує формою й масштабом; обручі в м'якому нюансному зіставленні обперізують клепки, підкреслюючи циліндричну форму).

Таким чином, за законом контрасту взаємодія відповідних пар (елементів) посилює і загострює їхню контрастність, а взаємодія тотожних і нюансних елементів послаблює виразність сприйняття.

*Композиційні прийоми* на відміну від законів належать до нестійких факультативних категорій, відіграють важливу роль у розробці конструктивних ідей тектонічної структури та в посиленні пластичної й емоційної виразності композиції.

Прийоми композиції розвивались і збагачувались у практичній діяльності багатьох поколінь народних майстрів, цехових ремісників та професійних митців. У різних народів і в різні епохи виникали свої композиційні прийоми, що відповідали завданням декоративно-прикладного мистецтва свого часу. Одні прийоми композиції, проіснувавши певний час, відходили у забуття разом з ідейними концепціями, котрі їх генерували, на зміну приходили нові. Іншим судилося тривале функціонування протягом багатьох тисячоліть завдяки гнучким варіативним властивостям.

До головних композиційних прийомів відносимо ритм, метричність, симетрію, асиметрію, статику і динаміку.

Р и т м — властивість, характерна для багатьох явищ природи, життя людини (ритми обміну речовин, серцебиття, дихання і т. ін.). Ритмічність, повторюваність окремих рухів, циклів характерні для процесів праці, а тому втілюються у матеріальній формі її продуктів. Як відображення закономірностей реального світу, ритм увійшов до всіх видів мистецтва, став одним з необхідних засобів організації художньої форми. У музиці, танці він виявляється як закономірне чергування звуків або рухів. В архітектурі, образотворчому і декоративному мистецтві відчуття ритму створюється чергуванням матеріальних елементів у просторі. Час у такому ритмі замінено просторовою протяжністю, часова послідовність — просторовою.

Ритм як композиційний прийом декоративно-прикладного мистецтва — це повторення елементів об'ємно-просторової і площинно-орнаментальної форми та інтервалів між ними, об'єднаних подібними ознаками (тотожними нюансами і контрастними



співвідношеннями властивостей тощо). Він буває простий і складний. Простий ритм — рівномірне повторення однакових елементів та інтервалів в об'ємно-просторовій та орнаментальній структурі — називається метричним. Один із прикладів метричного порядку — рівномірне розташування «дармовисів» на гуцульських виробах з дерева.

Прийом ритмічності може ґрунтуватися не тільки на величині й послідовності елементів, йому можуть підпорядковуватися пластичність, фактура, тон, колір тощо. Складний ритм ґрунтується на поєднанні (накладанні) простих. Кількість комбінацій при цьому безмежна, але протязність ритмічних структур має кількісні межі. Ритмічна зміна виявляється як мінімум у трьох елементів (наприклад, трьохкомпонентність в орнаменті). Однакові елементи починають складатися у метричний ряд, коли їх три і більше, в противному разі вони сприймаються як самостійні одиниці. Відчуття самостійності елементів, що становлять ряд тектонічної структури, переборюється остаточно при переході їх кількості через межу, встановлену правилом Міллера ( $7 \pm 2$ ). Збільшення ряду підвищує його виражальну силу, однак надмірна довжина втомлює. Монотонність зростає швидко, коли ритмічний порядок простий, акценти ритму активні.

Метричний і ритмічний композиційні прийоми побудови форми поширюються також на геометричні тіла і подібні тектонічні структури, в побудові яких немає ознак ряду. Так, поверхні сферичну і циліндричну можна розглядати (кожну зокрема) як підпорядковані метричному порядку. Всі їхні ділянки тотожні одна одній на всій протязності, перебувають в однакових умовах і мають одну і ту ж кривизну. Коло, квадрат і всі правильні багатокутники належать до яскраво виражених метричних форм, а криві конусного перерізу (еліпс, овоїд, парабола, гіпербола) і спіралі — до ритмічних фігур. Конус і піраміда метричні по горизонталі й ритмічні по вертикалі. Форма об'ємно-просторових предметів та орнаментальних мотивів подібна до відповідних геометричних тіл і криволінійних фігур.

Якщо для метричних композиційних структур характерна спокійна монотонність, врівноваженість, то ритмічні відзначаються різною частотою — сповільненою і зростаючою. Важливе значення для ритму має напрям. Ритмічна організація композиційних елементів (наприклад, взаєморозміщення орнаментальних мотивів на площині) може здійснюватися в одному, двох або чотирьох напрямках (сітчаста композиційна схема орнаменту).

Об'ємна і плоскісна тектонічна структура творів декоративно-прикладного мистецтва ґрунтується на явних і прихованих ритмах, які сильно впливають на емоції людини в процесі художнього сприйняття. Ритм відбиває і монотонний спокій, і легке хвилювання, і стрімку бурхливу рішучість.

Симетрія як композиційний прийом — це чіткий порядок у розташуванні, поєднанні елементів, частин відповідної тектонічної структури творів декоративно-прикладного мистецтва. Принцип симетрії зустрічається у природі (наприклад, кристали, листочки, квіти, метелики, птахи, тіло людини тощо). Симетрія вносить у мистецькі твори порядок, закінченість, цілісність, асоціюється з вольовою організацією форми і декору.

Відомі три типи симетрії. Перший — найпоширеніший — так звана дзеркальна симетрія. Фігури або зображення, розміщені в одній площині, діляться лінією на однакові частини аналогічно відображенню у дзеркалі. Цим типом симетрії наділені більшість об'єктів рослинного і тваринного світу, а також людина. В орнаментах і декоративних зображеннях застосовуються різновиди дзеркальної симетрії: дві стрічкові структури, три сітчасті, п'ять розетових. Другий тип симетрії — трансляція або перенесення — відрізняється простотою. Симетричні фігури, котрі суміщаються на пло-

щині одна з одною, можуть переноситися вздовж однієї або двох осей, утворюючи в першому випадку сім стрічкових орнаментальних структур, сімнадцять сітчастих і чимало розетових. Третій тип симетрії застосовується для об'ємних тіл обертання. Симетрична фігура переміщується рівномірно щодо осі, перпендикулярної до центру основи, крутиться навколо неї, залишаючись все ж у межах кривої. Симетрію такого типу називають циклічно-обертовою. Від кількості циклів суміщення фігури самої з собою (протягом повного оберту) залежить різновид циклічно-обертової симетрії: 3-го порядку, 4-го порядку, 5-го порядку і т. д. Приклади цієї симетрії можна знайти в природному середовищі (квіти ірису, троянди, шишки, морські зірки) та найбільше їх серед продуманих людиною предметів (посуд та інші вироби, виготовлені технікою бондарства, токарства і гончарства).

Математично точна симетрія рідко зустрічається і в природі, і в творах мистецтва. Якщо відхилення від ідеальної симетрії невеликі, така композиційна структура називається дисиметрією. Порушення симетрії може застосовуватися з метою посилення виразності форми та її гострішого емоційного впливу на людину.

В орнаментальних дзеркально-симетричних композиціях є чітко виражений центр (крім стрічкової і сітчастої відкритої структури).

Асиметрія — це відсутність жодної симетрії. Асиметрія відбиває невпорядкованість, незавершеність. За своєю суттю вона індивідуальна, тоді як симетрія ґрунтується на певній типологічній спільності. Її підпорядковуються твори, наділені симетрією даного типу. Наприклад, розетові композиції з центральною променевою симетрією (дерев'яні різьблені тарелі, розетові витинанки, мереживо тощо). Побудову асиметричної форми можна зрозуміти лише сприйнявши структуру цілком, а симетричну композицію можна — і за фрагментом рапорту. Досить побачити лише чверть килима із дзеркальною двохвісьною симетрією, щоб уявити його загальний вигляд.

У композиції декоративно-прикладного мистецтва симетрія й асиметрія є важливими прийомами організації цілісної форми. Динаміка та її протилежність статика (врівноваженість) діють на емоції, визначаючи характер сприйняття декоративно-прикладної форми предмета. Контраст відношень утворює динаміку («зоровий рух» у напрямку переважаючої величини). Це однаковою мірою стосується і об'ємних, і площинно-орнаментальних форм. Слабка динаміка пов'язана із нюансними відношеннями елементів. Тотожні відношення величин форми за трьома координатами характеризують статичну структуру. Композиційний прийом динаміки і статичності ґрунтується не тільки на вимірних величинах форми, а й на співвідношеннях інших властивостей (ажурності, тону, кольору, фактури тощо).

Засоби виразності. Народні майстри та професійні художники вибірково застосовують у своїх творах різноманітні засоби емоційно-художньої виразності, а саме: фактуру, текстуру, колір, графічність, пластичність й ажурність. Три перших цілком залежать від природних властивостей матеріалу та його технологічної обробки. Так, фактура, текстура і колір дерева, з якого зроблений предмет, можуть викликати неоднакові чуттєві емоції при користуванні цим предметом. Це будуть відчуття легкості або вагомості, досконалої вишуканості, довершеності або лаконічної простоти, звичної буденності тощо.

Фактура (з лат. *faktura* — виконання) — спосіб подачі, формування поверхні твору. Загалом її поділяють на природну і технологічну. До природної належить фактура поверхні, котра не зазнала обробки, наприклад, природна фактура кори дерева, рогу оленя, каменю та ін. Технологічну фактуру дістають в процесі відповідної обробки матеріалів (різання, тесання, кування, карбування, шліфування) або виготовлення самих творів (плетіння, тkania, вишивання тощо).

Якісна широта спектра фактури залежить від кількості й величини виступаючих елементів щодо обсягу поверхні. Перша межа фактури відповідає такій будові поверхні форми, коли елементи фактури за своєю величиною легко сприймаються зором як цілком самостійні елементи. Однак з наступним збільшенням фактурні елементи можуть перейти у членування форми. Друга межа — така поверхня форми, яка при наближенні «рельєфу» гладкої фактури до нуля фактично дає поліровану дзеркальну поверхню. Тому розрізняють рельєфну, дрібнорельєфну, шорстку і гладку фактури. Першу мають твори з гостро вираженою пластикою поверхні, зокрема, плетені вироби з лози, рогами, соломі і т. ін. Дрібнорельєфна фактура характеризується слабо вираженою пластикою поверхні (ткані, в'язані, вишивані твори і под.). Шорстку фактуру мають здебільшого нешліфовані вироби з дерева, металу, каменю. Гладку фактуру дістають поверхні твердих матеріалів після шліфування, полірування, лакового покриття (поліровані поверхні деяких виробів з дерева, каменю і металу). Поверхня з гладкою фактурою залежно від чистоти обробки буває матовою, напівматовою і дзеркальною.

У творі декоративно-прикладного мистецтва може застосовуватися одна, дві фактури і більше. Їх поєднують переважно за законом контрасту: рельєфну і шорстку, дрібно-рельєфну і гладку, шорстку і гладку (дзеркальну). Так, у художньому деревообробництві гуцулів зустрічається контрастне зіставлення різьблених гладких площинних мотивів орнаменту з вибраним «цоканим» тлом (дрібнорельєфна фактура). На шорсткій поверхні подільської димленої кераміки добре читаються лискучі візерунки, нанесені технікою «гладження» (контраст фактур).

**Текстура** (з лат. *textura* — будова, зв'язок; тканина) — природний візерунок на поверхні розрізу деревини, деяких мінералів, рогу тощо, утворений різноманітними шарами матеріалу. Вона буває простою і складною, навіть примхливою, малюнок — дрібним або великим, слабо або чітко вираженим. Якщо на деревині й розі він будується з відповідною тональною \* розтяжкою у межах одного, двох сусідніх кольорів, то текстура мінералів зустрічається у багатоколірному і широкому тональному поєднанні. Композиційно вмотивована і добре виявлена текстура на площині або об'ємі надає твору особливий декоративності й оригінальності, передусім позбавляє необхідності у додаткових орнаментальних оздобах.

**Колір** (забарвлення) у творах декоративно-прикладного мистецтва (зважаючи на їхні широкі функціональні можливості — прикладні—декоративно-прикладні—декоративні) має неоднакову міру застосування. Якщо в прикладних творах його роль другорядна, зводиться переважно до відповідного забарвлення матеріалу (природний колір дерева, каменю, металу і т. ін.), то в декоративних творах, передусім в орнаментальних тканинах, килимах, вишивках, різноманітні колірні поєднання відіграють важливу роль у композиції. Знання об'єктивних закономірностей колірної гармонії, традицій символіки та суб'єктивних особливостей сприйняття допоможе оптимально розв'язувати композиційні завдання. Розрізняють кольори ахроматичні (безбарвні) і хроматичні (мають відповідне забарвлення). До першої групи належать білий, чорний і сірий кольори, причому останній має діапазон розтяжки від світло- до темно-сірого. Якщо чорний поглинає майже всі промені (електромагнітні хвилі), то білий, навпаки, — всі відбиває. Саме тому білі предмети, освітлені червоним джерелом світла, набуватимуть червоного забарвлення, а освітлені блакитним — блакитного, тоді як чорні предмети майже непомітно змінюють своє забарвлення. Здатність поверхні предмета відбивати або поглинати частину падаючих на нього про-

\* Тут і далі тональність, тон виражають лише світлотіньові співвідношення.

менів втілюється у понятті світлості. Світлість — це тональна відміна даного кольору порівняно з білим або чорним.

Білий (Б), середньосірий (С) і чорний (Ч) кольори утворюють найменший трьохтоновий ахроматичний ряд: Б—С—Ч. Його можна збільшувати до п'яти-, семи-, дев'яти-тонового, вводячи між білим і середньосірим різновіддалені тональні ступені — світло-сірий (Св. С<sup>1</sup>, Св. С<sup>2</sup>, Св. С<sup>3</sup>), а між середньосірим і чорним — темно-сірий (Тм. С<sup>1</sup>, Тм. С<sup>2</sup>, Тм. С<sup>3</sup>). Таким чином будуються багатотонові ахроматичні ряди: Б—Св. С—С—Тм. С—Ч; Б—Св. С<sup>1</sup>—Св. С<sup>2</sup>—С—Тм. С<sup>2</sup>—Ч; Б—Св. С<sup>1</sup>—Св. С<sup>2</sup>—Св. С<sup>3</sup>—С—Тм. С<sup>1</sup>—Тм. С<sup>2</sup>—Тм. С<sup>3</sup>—Ч. В останньому ахроматичному ряді, що складається із дев'яти ступенів, середньосірий чітко ділить усі кольори на світлу і темну тональну групи. У цьому ряді можна виділити три світлотональні реєстри: світло-сірий, середньосірий і темно-сірий. Зрозуміло, що в композиції декоративно-прикладного мистецтва немає потреби в одночасному застосуванні всіх кольорів дев'ятитонного ахроматичного ряду. Тут переслідуються мета нюансної побудови тональностей, наприклад, світло-сірого реєстру Б—Св. С<sup>1</sup>—Св. С<sup>2</sup> з контрастним введенням чорного. Аналогічно мінімальний трьохтонний ахроматичний ряд дає змогу робити активні контрастні поєднання білого, середньосірого й чорного.

Сірий колір можна розглядати як поступове ослаблення світлості білого, причому його поступове затемнення веде до чорного. Середня ступінь ахроматичного ряду є найспокійнішою, виражає емоційну рівновагу.

Правило гармонії ахроматичних тонів уперше розробив Вільгельм Оствальд. За цим правилом необхідно поєднувати три сірих тони з однаковими світловими інтервалами, гармонія яких створює відчуття спокою, рівноваги, навіть певної однаковитості. Із зміною естетичних принципів оцінки художніх явищ стало можливим поєднання у композиції тонів різних ступенів світлості, які в минулому вважалися дисгармонією.

Відомо, що із закону пропорційності впливає трьохкомпонентність, точніше, три контрасти між зіставленими тонами. Вони забезпечують чітке сприйняття взаємозв'язку у відповідній художній структурі.

Для ахроматичних трьохтонових композицій (орнаментальна декоративно-зображальна тощо) характерна пропорція (за В. Н. Козловим):

<u>Контраст БЧ</u>	<u>Контраст БЧ</u>
Контраст БС	Контраст СЧ

Великий контраст (білий—чорний) так відноситься до малого контрасту (білий—сірий), як великий контраст (білий—чорний) до меншого (сірий—чорний). Отже, три різновіддалені тони потрапляють у пропорційну залежність. Рівність контрастів порушиться, якщо середньосірий перемістити в бік білого (світло-сірий) або в бік чорного (темно-сірий).

Емоційна виразність трьохтонових ахроматичних композицій повного світлісного діапазону вирізняється великою контрастністю і напруженістю. Причому міра експресивності й динаміки світлісних контрастів зростає внаслідок зміщення середньосірого.

Звуження тональних відношень композиції в межах одного регіону (світло-сірого, середньосірого чи темно-сірого) приводить до статичного, спокійного, врівноваженого звучання, навіть деякої маловиразності. Проте емоційно-психологічне сприйняття ахроматичних композицій неоднакове: світло-сірі дають відчуття легкості, повітряності, ліричності, а темно-сірі — важкі відчуття суворості, суму й драматизму.

Своєрідним засобом виразності є також пропорційність відношень площ кожного тону. Якщо три тони займають візуально різні площі, а форма, орнамент, зображення порівняно статичні, то рівність площ ще більше підсилює відчуття спокою. Інші випадки відношення площ можуть впливати із закону співвідлеглості й виразності зорового сприйняття. Наприклад, співвідношення: Б — 5 частин, С — 3 частини і Ч — 2 частини площі свідчить про співрозмірність із поступовим зменшенням. Загалом існує три варіанти ахроматичних композицій при нерівномірному співвідношенні площ: композиція на білому, композиція на сірому і композиція на чорному тлі. Кожен з цих варіантів має безліч варіативних відмін.

Хроматичні кольори, як уже згадувалося, представлені природною шкалою спектру сонячного світла. До них відносимо і пурпурні кольори, яких немає у спектрі, але їх можна легко отримати внаслідок змішування червоного і фіолетового кольорів. Хроматичні кольори різняться між собою характером забарвлення, насиченням і світлістю. Насиченість — це ступінь інтенсивності «чистого» кольору без домішок ахроматичних кольорів. Наприклад, насиченість спектральних кольорів жовтого, зеленого, блакитного менша порівняно із червоним, синім, фіолетовим. Про світлість вже йшлося при розгляді ахроматичного діапазону кольорів. Щодо хроматичних, ступінь відповідної світлості дістаємо шляхом розбілювання чи затемнення «чистого» кольору білим або чорним. Отже, забарвлення, світлість і насиченість є основними фізико-естетичними властивостями кольорів.

Інші властивості («енергетичність», активність, «маса» тощо) ґрунтуються на асоціативності, емоційно-психологічному сприйнятті. Сині, блакитні кольори ми пов'язуємо із забарвленням води й льоду, відчуттям холоду, а червоні й оранжеві сприймаємо як кольори вогню і відносимо їх до теплих. У хроматичному крузі до теплих належать кольори з найбільшою довжиною хвиль (червоні, оранжеві, жовті), а холодні (фіолетові, сині, блакитні, зелені) мають найменшу довжину хвиль. Однак такий «температурний» поділ є умовним, оскільки пурпурна барва сприймається холоднішою за червону, але теплішою порівняно із фіолетовою. Із відповідною теплою кольорів взаємопов'язана візуальна активність. Так, червоний або оранжевий навіть на незначній площі виділяються сильніше, ніж синій на більшій площині. Звідси теплі кольори сприймаються як активні, а холодні — як пасивні. Артур Шопенгауер, щоб урівноважити «енергетичність» кольорів у колі, змістив його центр до активної групи і вивів таку пропорцію: 3 частини жовтого + 9 частин фіолетового = 6 частин червоного + 6 частин зеленого = 4 частини оранжевого + 8 частин синього = 8 частин синього = 1 частина білого.

Колір впливає на наше сприйняття предметів і навколишнього простору. Наприклад, площини і форми, що мають оранжеве і червоне забарвлення, здаються нам ближчими, ніж рівновіддалені предмети блакитного кольору. Під впливом забарвлення змінюється емоційне сприйняття маси предметів. Світлі холодні кольори роблять предмети візуально прозорішими, повітрянішими, легшими, ніж темні, інтенсивно насичені: темно-сірі, чорний, коричневий і т. ін. Забарвлення предметів та їх оточення може впливати і на психологічний стан людей: в одних випадках пригнічує, дратує, активізує, в інших — розслаблює і заспокоює. Однак не завжди дія кольору має фізичні або фізіологічні основи. Значення кольору тісно пов'язане із культурною традицією, що сформувалася та існує протягом багатьох століть у різних народів. Сучасна кольорова символіка ґрунтується на асоціативності кодових принципів і містить відповідні символи з геральдики, теології, психолого-емоційні поняття, поетичні метафори тощо (див. табл. 1).

Отже, колір-знак, колір-метафора характеризують певні поняття як пізнавального,

так і емоційно-виражального порядку, є важливим композиційним засобом у декоративно-прикладному та інших видах мистецтва.

Колір предмета чи кількох предметів ми переважно сприймаємо не відокремлено, а в поєднанні з іншими, насамперед сусідніми барвами. Тому, щоб виявити закономірності гармонії кольорів, потрібно передусім збагнути, як багатобарвний світ природи утворює цілісну колірну систему. Над цією таємницею працювало чимало відомих вчених. Так, 1672 р. Ісаак Ньютон уклав «мелодійний ряд» із семи кольорів-нот. Йоганн-Вольфганг Гете виділив у шестиколірному крузі три типи парних взаємовідношень (гармонійний, характерний і нехарактерний). Отто Рунге створив трьохвірну модель, додавши до хроматичного круга чорно-білу координату, внаслідок чого виникла куля із розбіленою і затемненою половиною. Найдосконалішу нормативну теорію гармонії кольорів виклав Вільгельм Оствальд. Він замінив півкулі Рунге двохконусним тілом, в основу якого заклав круг з 24 кольорів, а у вертикальну вісь — ахроматичний ряд тонів. У вертикальній площині одного кольору дістаємо трикутник, в якому колір із наближенням до вертикалі губив насичення, точніше, верх висвітлювався, а низ затемнювався. Система гармонії кольорів Оствальда ґрунтується на трьох правилах: 1) гармонія ахроматичних тонів, про неї вже йшлося; 2) гармонія одноколірних тонів, «чистий» колір зміщується в різних пропорціях з білим або чорним; 3) гармонія хроматичних рівнозначних. Останнє передбачає

#### 1. Зведена система кольорової символіки\*

Кольори	Система символіки кольорів за Л. Геріке і К. Шьоне	Геральдичні символи кольорів
Білий	Чистота, невинність, світло; легкий, свіжий, прохолодний, сліпучий, чудовий, блискучий	Срібло, правдивість, християнство, Європа
Жовтий	Сонце, світло, радість, ревності, заздрість; світлий, легкий, свіжий, звеселяючий, юний, сяючий	Золото, багатство, сміливість, буддизм, Азія
Оранжевий	Спека, енергія, радість, теплота, зрілість; випромінюючий, виступаючий вперед, сухий, теплий, схвилюваний	
Червоний	Вогонь, любов, пристрасть, боротьба, динамізм, гнів; близький, палаючий, збуджений, голосний	Сила, демократія, революція, Америка
Пурпурний	Пишнота, гідність, влада, держава, зрілість, багатство; компактний, сповнений внутрішньої сили, розжарений, урочистий	
Фіолетовий	Затемнення, старість, віра, совість, смиренність; тупий, огортаючий, задущливий, похмурий, тяжкий	Сум, лихо
Синій	Нескінченність, космос, сум, холодність, вірність, серйозний, закріплюючий, свіжий, прохолодний, віддаляючий	Мудрість, володіння морем
Блакитний	Кристал, холод, лід, вода; стриманий, вичікуючий, льодовий, стомлений, віддалений	Невинність, миролюбність
Смарагдовий	Природа, спокій, молодість, безпека, надія; скромний, спокійний, вологий, м'який, посередній	Плодючість, розквіт, юність, іслам, Австралія
Зелений	Темрява, морок; темний, важкий, теплий, втягуючий, засмоктуючий	Смерть, жалоба, Африка
Чорний	Гідність, знання; різний, нейтральний, вельможний, величний	
Сірий		

\* Складено за: Юрьев Ф. Цвет в искусстве книги. К., 1987. С. 55—56.



визначення у кольоровому крузі гармонійних рівнозначних пар (наприклад, черво-на-зелена, жовта-синя і т. ін.), а також рівнозначних троїстих сполучень методом «розщеплення» одного колору на два різновіддалених від основного, що разом утворюють у крузі рівнобедрений трикутник (наприклад, жовтий—вишневий—зелено-голубий). Отже, гармонія хроматичних кольорів ґрунтується переважно на контрастних або споріднених поєднаннях. Контрастними у кольоровому крузі є два кольори, розташовані на діаметрі (ті ж рівнозначні пари). Споріднені — це всі проміжні кольори, включаючи і один з головних, що їх утворює. Кольоровий круг ділиться на чотири сектори споріднених кольорів: жовто-червоні, жовто-зелені, синьо-червоні і синьо-зелені. Якщо контрастні поєднання завжди підсилюють хроматичне звучання, то споріднені його послаблюють.

Сучасна теорія кольорознавства пропонує кілька різновидів гармонійного поєднання кольорів: тональні гармонійні поєднання; гармонійні поєднання споріднених кольорів; контрастні гармонійні поєднання; гармонійні поєднання споріднено-контрастних кольорів.

Тональні гармонійні поєднання (гармонія тінєвих рядів) нагадують ахроматичну гармонію тонів, яку ми вже розглядали. В основі гармонії тональних поєднань один який-небудь колір (зелений, жовто-зелений тощо), інші ступені утворюють з нього методами розбілювання або затемнення. Виразально-емоційні засоби даних поєднань, як і в ахроматичній гармонії, залежать від світлого регістру, величини інтервалу контрасту, співвідношення площі і т. ін.

Гармонійні поєднання споріднених кольорів утворюють стримане звучання орнаменту або зображення, особливо якщо вони не мають різних тональних контрастів. Споріднені поєднання кольорів ґрунтуються на спільності головних барв та їх нюансному зіставленні. У колірному крузі споріднені ступені можна з'єднати хордами. Вважається, що гармонійні поєднання споріднених кольорів середньої насиченості менш вдалі, ніж висвітлені або затемнені. З ними найкраще пов'язується активний світло-тоновий контраст.

Поєднання контрастних кольорів відзначається найбільшою напруженістю, активністю і динамізмом. Шукати ці кольорові сполучення неважко. Відповідно до заданого колору визначають по кольоровому крузі діаметрально протилежний йому колір. Він буде доповнюючий і водночас контрастний до попереднього. Контрастні пари рекомендують брати однакової світлосили. Третій колір можна визначити із тонального ряду, взявши за основний один з двох наявних. Добре співзвучні в контрастній гармонії ахроматичні білий і чорний кольори. Адольф Хельцер розробив і систематизував вісім типів кольорових контрастів, пов'язуючи їх з музичним контрапунктом: 1) контраст між кольорами; 2) контраст світлого і темного; 3) контраст теплого і холодного; 4) контраст між доповнюючими кольорами; 5) контраст інтенсивності кольорів; 6) контраст пастозності і прозорості кольорів; 7) контраст хроматично-ахроматичний; 8) груповий контраст (між акордами кольорів). Їхня гармонія зумовлюється або спорідненістю, або контрастністю барв. Четвертий випадок об'єднує всі попередні, тобто містить споріднено-контрастні «акорди» кольорів, а тому за обсягом варіантів найбільший. Зрозуміло, що й виразальність цих колірних поєднань переважно відзначається особливою звучністю і піднесеною емоційністю. Відчуття емоційної виразності змінюється також залежно від світлотонівного насичення.

У художній практиці відомі такі ключові види споріднено-контрастних поєднань кольорів:

1. Два споріднено-контрастних кольори, третій (головний) об'єднує два перші. У кольоровому крузі утворюється рівнобедрений трикутник, при вершині головний колір.

2. Два контрастних кольори, третій споріднено-контрастний до двох перших. У кольоровому крузі утворюється прямокутний трикутник, гіпотенуза якого зв'язує два контрастних кольори, а катет — споріднено-контрастний.

3. Два контрастних і два контрастно-споріднених кольори утворюють у кольоровому крузі прямокутник або квадрат. У другому випадку дістаємо найактивніше поєднання кольорів.

4. Два споріднено-контрастних доповнюються кольорами з двох тональних рядів.

5. Два споріднено-контрастних доповнюються кольорами, утвореними в тональному ряді на основі одного із поєднаних.

6. Один «чистий», інші із тональних споріднено-контрастних рядів.

7. Всі споріднено-контрастні кольори запозичені із тональних рядів, затемнені або висвітлені.

Незважаючи на широко представлену в літературі нормативність кольорових поєднань, практично не існує іншої можливості естетично і художньо оцінити їхні переваги візуально, тому наведеними вище способами визначення кольорової гармонії слід користуватися вільно, з творчим підходом.

Таким чином, колір у композиції декоративно-прикладного мистецтва може виконувати комунікаційну (поділ, акцентування, об'єднання та інша організація візуальної інформації), пізнавальну (кольорові символи і знаки, кодування) і найважливішу, виразальну функції. Остання активно впливає на художню образність творів, викликаючи відповідні емоції та естетичні почуття. Поліхромність найбільш характерна для ткацтва, килимарства, вишивання, розпису.

Графічність — позитивна якість композиції творів декоративно-прикладного мистецтва (переважно декоративних зображень, орнаментів тощо) як таких, що своїми елементами і трактуванням нагадують графіку або мають з нею спільні засоби виразності: лінії, точки, плями, силуети і т. ін. Розглянемо кожен з них окремо.

Лінія є основним виразником графічності. Вона може бути нанесена пензлем (розпис на папері, дереві, порцеляні), «писачком», різком (розпис майоліки), різцем (різьблення дерева, кістки, каменю), штихелем (гравіювання на металі), стібками вишивки тощо. За своїм характером лінії можуть бути суцільними і з розривами, прямі, ламані, хвилясті, спіралеподібні і т. ін. Звідси прямизна і кривизна, різкість і плавність, кутастість і ламаність, хвилястість — є відповідними означеннями якісної композиційної виразності предметів, зображень знаків, мотивів орнаменту, переданих за допомогою ліній. У композиції лінії виражають не тільки узагальнені відчуття якості предметів, а й відчуття руху: емоційний вплив, стан спокою або напруженості, статичну рівновагу або динаміку, плавність, текучість, спрямованість тощо. Контурна лінія може фіксувати умовну форму предмета, знака, орнаменту. О. Б. Сталтиков у свій час слушно підкреслив, що «образна природа ліній породжується щоденною людською практикою, постійним спостереженням над властивостями предметів і рухів, які зустрічаються в житті, та узагальненням цих спостережень»<sup>9</sup>.

Точка, група точок також мають «графічне походження». Вони можуть розміщуватися на площині у вигляді лінії, або закривати площину частинами, створюючи при цьому враження м'якості, легкості, прозорості; у геометричному орнаменті служать доповненнями у вигляді «центрів», кружалець, «цвяшків», «засипки» та ін. Точки загл. блення у карбованому і різьбленому орнаментах створюють фактурне тло, що контрастує із полірованими поверхнями. При збільшенні точка переростає у кружальце.

На відміну від лінії і точки пляма є площинним елементом. Буває тональною і хроматичною, а за характером форми — довільної конфігурації або конкретно

визначеної, наділеної асоціативністю. Тональні плями утворюють нанесенням на площину точок, штрихових ліній — однобічних і двобічних (сітка) та суцільним заливанням фарбою. В орнаментальних композиціях графічність виражається вишуканим поєднанням ліній, точок і плям. Інколи довільна пляма набуває впорядкованого силуету.

Силует — це узагальнене, площинне, однотонне зображення людини, тварин, рослини або предмету, що нагадує їхню тінь. У декоративно-прикладному мистецтві силуетом як графічним виражальним засобом користуються в інкрустації художніх виробів з дерева, при створенні витинанок, виготовленні з металу флюгерів, окуття дверей тощо. Силует лаконічний, як лаконічна тінь, відкинута предметом, але в цьому лаконізмі є своєрідна привабливість і зачарування. Силуетний підхід у розв'язанні композиції потребує виняткової майстерності у доборі головного і пожертви другорядними, дрібними деталями. Виразальна скупість силуету спонукає майстра до винахідливості й пошуків чітких, легкозрозумілих форм, передусім профільних. Не тільки узагальненість і натяк характерні для силуету, не менш важливими є відповідна рівновага площин, особливості конфігурації абрису, що відбивається в поєднанні різких, колючих, плавних і м'яких контурів. Силуетну виразність композиції часто зустрічаємо в тематичних творах, зокрема в трактуванні елементів емблем, символів, алегорій тощо.

Пластичність (від гр. *plastike* — моделювання з м'яких матеріалів, ліплення) — специфічна позитивна якість художньої виразності творів декоративно-прикладного мистецтва, особливий вияв краси через спосіб трактування форми, яка характеризується м'якістю, плавністю, співрозмірністю ліній, силуету, площини, вишуканістю руху і т. ін. За аналогією скульптури, пластичність у декоративно-прикладному мистецтві поділяється на рельєфну і об'ємно-просторову. У деяких техніках різьблення, тиснення, карбуванні, зерні пластичність виступає як конструктивна основа. В інших видах декоративного мистецтва пластика має факультативний характер і лише підсилює виразність твору. Окремий різновид становить пластика малих форм, що фактично виходить із засад скульптури, застосовує різні матеріали, наприклад, дерев'яні й керамічні іграшки, сирні забавки і под. Пластичність інколи може поєднуватися із графічністю або ажурністю, при цьому досягається синтетична виразність форми і декору.

Ажурність (від фр. *ajour* — отвір, просвіт) — специфічна позитивна якість творів декоративно-прикладного мистецтва, в яких площинні або об'ємні форми мають наскрізні отвори. Їх різноманітне поєднання може утворювати своєрідну декоративність. Ажурність як композиційний засіб виразності характеризується контрастом площини (сітки) і просвітів, створює ефектне враження романтичності, чарівності, піднесеності. Основною композиційною прикметою художності таких видів декоративних творів, як витинанки, мереживо, скань, посічний метал, ажурне різьблення в дереві і кістці, є ажурність. Декоративні елементи ажурності можна інколи зустріти у вишивці (мережка), плетених виробах з рогози, лози та інших природних матеріалів, у деяких видах порцелянового посуду, що уподібнюється плетінню. Розрізняють три випадки ажурності: 1) світло крізь отвори утворює тло для візерунку; 2) просвіти отворів є мотивами декору і 3) отвори закриті підкладкою і не пропускають світла (так звана «сліпа ажурність»).

Семантичні засоби. Крім функціонально-ужиткової інформації, пов'язаної із безпосереднім використанням творів декоративно-прикладного мистецтва, у них зберігаються відомості національної, соціальної, магічної, образної орієнтації. Основні носії широкого спектру інформації — композиційні елементи форми твору (знак, символ,

метафора, алегорія, емблема) та оздоблення. Усі ці елементи є семантичними засобами, мають переважно зображальну структуру, а закономірності їх поєднання нагадують синтаксис. Метафора, знак і символ — тісно пов'язані між собою функціональним змістом.

Метафора (від гр. *metaphora* — перенос) — художній засіб літературного походження, ґрунтується на подібності явищ, предметів дійсності. Метафора вживається для підсилення смислу художнього образу творів декоративно-прикладного мистецтва за допомогою подібного предмету, зображального мотиву тощо. Так, віднайдені необхідні образні риси в природі або в художній спадщині переносяться до структури твору. Згодом метафора, що міцно входить у традицію творчості, стає художнім символом.

Символ (від гр. *symbolon* — знак, прикмета, ознака) у вигляді намальованого елемента, знака або предмета об'ємно-просторової форми, виступає замість певних конкретних чи абстрактних понять, використовується для збереження та передачі інформації, естетичних цінностей. Він не відбиває дійсних явищ, предметів, а позначає їх умовно без жодного натяку на достовірність чи подібність до дійсного. «Символ може містити у собі у згорнутому вигляді багатоманітність ціннісних значень, інформаційних та експресивних смислів, які в процесі сприйняття символу людиною розгортаються в її свідомості в естетичні уявлення і насолоди»<sup>10</sup>.

Художній символ використовувався у ранніх формах культури (антична, середньовічна). У різні епохи символи змінювали своє значення. Наприклад, вуж у стародавній часи мав охоронне значення, а в християнській міфології та мистецтві став символом гріха, зла і обману.

2. Найважливіші метафори і символи у давньоруському декоративно-прикладному мистецтві

Метафори і символи	Народно-поетичне осмислення	Церковне тлумачення
Джерело, криниця, річка	Вгамування духовної спраги	Вчення Христа
Чаша	Доля, смерть	—
Рослини, зокрема квіти	Вічне цвітіння, невмируща краса	Райський сад
Голуб, горлиця	Любов, сум, смуток	Чистота, невинність
Сокіл, яструб	Сонце, небо	Політ пророчої думки
Орел	Владна сила	Торжество світла над темрявою
Лев	Цар звірів, сила	Злість, заздрість
Леопард, вовк	Безстрашність, героїство	Ворожість, жорстокість
Змія, вуж	Оберег	Зло, лукавство, підступність, обман, темні сили

Художній символ відрізняється від інших семантичних засобів, зокрема від художнього знака. Якщо перший наділений багатозначністю (полісемантичністю), то другий має переважно одне, основне значення. Наприклад, художньо вирішені монограми, клейма, печатки, вказівні знаки завжди несуть однозначну інформацію. У знака розрізняють «невласний» (функціональний) і «власний» зміст, тобто його фізичні властивості (розмір, конфігурація, колір, розрізнюваність). Твір декоративно-прикладного мистецтва може існувати як знак завдяки неподільності «власного» і «невласного» змісту. Вживання знака або кількох знаків надає виразності творам та узагальненої структури художнім образам.

Уже в ранніх формах художньої культури та в древніх цивілізаціях знаки-обереги і знаки-печатки (родові символи) набули культового, магічного і символічного значення.

Різновидом символу є атрибут (від. лат. *attributus* — приписаний, наділений) — конкретний предмет, тісно пов'язаний із життям і діяльністю особи, а тому додається до її іконографії як розпізнавальний знак. Атрибут переважно зображається із постаттю, а окремо від неї набуває значення символу. Розрізняють атрибути загальні (наприклад, пальма — атрибут святих мучеників) та індивідуальні. Наведемо найважливіші атрибути з творів античного мистецтва <sup>11</sup>:

Бик	— Європа	Шкіра лева	— Геркулес
Терези	— Феміда	Маска	— Мельпомена
Виноградна лоза	— Діоніс і Силен	Орел	— Прометей
Книги	— Кліо, Сивілла	Серп	— Деметра
Ліра	— Аполлон, Ерато, Терпсіхора	Тризуб	— Посейдон

Найважливіші атрибути з християнської іконографії <sup>12</sup>:

Ягня	— Ісус Христос	Вінок троянд	— св. Розалія
Ангел	— апостол Матфій	Вуж	— св. Христина
Вежа	— св. Варвара	Ключ	— апостол Петро
Віл	— апостол Лука	Колесо	— св. Катерина
Лук	— св. Себастьян	Три хліби	— св. Миколай
Орел	— апостол Іоанн	Дзвінок	— св. Антон Пустельник
Лев	— св. Ієронім, апостол Марко	Церква	— св. Єлизавета, св. Олена

Як бачимо, внаслідок перебудови світогляду і заміни античної міфології християнською зазнають зміни й атрибути. У зрілому середньовіччі вони все частіше набували значення символів, надаючи творам декоративно-прикладного мистецтва таємничої загадковості.

Алегорія (від гр. *allegoria* — іносказання) — один із семантичних засобів, символ якого полягає в тому, що в конкретних художніх образах виступають умовні зображення абстрактних понять (персоніфікація). Так, алегорія мудрості, добра, миру, природи, весни, літа може бути показана умовно за допомогою символів персоніфікації, атрибутів, емблем, поєднаних у відповідну структуру твору. Алегорія міфологічного походження найбільшого поширення набула у середньовічних творах декоративно-прикладного мистецтва, зокрема гобеленах, меблярстві, керамічних розписах та ін. «При значній зовнішній конкретності алегорія дуже рідко характеризується психологічною глибиною, індивідуальністю характеру, вона переважно є холодною, «бездушною», тому що відбиває свій зміст, головним чином, завдяки супроводжуючим її аксесуарам» <sup>13</sup>.

Емблема (від гр. *emblema* — оздоба) — семантичний засіб композиції, що часом заступає символ. Основа емблеми — вираження цілого за його характерною, але разом з тим простою частиною, елементом чи атрибутом. Вона зображає предмети, знаки або постаті символічного характеру. В античній мозаїці на підлозі емблемою називали поле із фігуративними зображеннями. У наш час розрізняють емблеми міжнародні, державні, військові, спортивні, виробничі і под. Наприклад, білий голуб — міжнародна емблема миру. Емблеми як декоративні та інформаційні елементи інколи вводять у твори декоративно-прикладного мистецтва з метою надання їм відповідного ідейно-сміслового відтінку.

Таким чином, група семантичних засобів композиції творів декоративно-при-

кладного мистецтва приховує у собі всі етапи історичного розвитку людства: і знаки первісних культур, і середньовічні символи релігійно-канонічного тлумачення, і метафори народно-поетичного осмислення, і сучасні символи, алегорії та емблеми декоративного спрямування тощо. Візуальною основою всіх семантичних засобів була й залишається інакомовність і загадковість, грайливість і химерність, уподібнення й алегорія, сплетені в єдину художню і стильову структуру.

Протягом кількох тисячоліть художня практика у галузі декоративно-прикладного мистецтва виробила низку принципів композиції, дотримання яких допоможе досягти певної естетичної впорядкованості. Ці принципи ґрунтуються на практичному досвіді та імперичних спостереженнях.

<sup>1</sup> Беренштейн Б. М. Традиция и канон: два парадокса / Критерии и суждения в искусствоведении. М., 1986. С. 192.

<sup>2</sup> Каменский А. Д. О смысле художественной традиции // Критерии и суждения в искусствоведении. С. 219.

<sup>3</sup> Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. С. 64.

<sup>4</sup> Каменский А. А. О смысле художественной традиции. С. 220.

<sup>5</sup> Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. С. 49.

<sup>6</sup> Філософський словник. С. 755.

<sup>7</sup> Шорохов Е. В. Композиция. С. 5.

<sup>8</sup> Козлов В. Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. М., 1981. С. 35.

<sup>9</sup> Салтыков А. Б. Самое близкое искусство. М., 1969. С. 91.

<sup>10</sup> Філософський словник. К., 1986. С. 623.

<sup>11</sup> Słownik terminologiczny sztuk pięknych. Warszawa, 1979. S. 34.

<sup>12</sup> Ibid. S. 35.

<sup>13</sup> Салтыков А. Б. Самое близкое искусство. М., 1963. С. 104.



## ПІСЛЯМОВА

Удосконалення підготовки спеціалістів з вищою освітою — одне із основних завдань, які стоять перед педагогічними вузами по реалізації реформи загальноосвітньої і професійної школи. Розв'язанню цього завдання сприяє введення до навчальних планів художньо-графічних факультетів педагогічних інститутів республіки нового курсу «Декоративно-прикладне мистецтво з практикумом у навчальних майстернях», розробленого авторським колективом викладачів опорної кафедри образотворчого мистецтва і художньої праці Івано-Франківського державного педагогічного інституту ім. В. С. Стефаника, наукових співробітників відділу народних художніх промислів Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН України.

Дане видання є першим підручником з декоративно-прикладного мистецтва України і започатковує цикл навчальних посібників з художньої праці для студентів художньо-графічних факультетів педагогічних інститутів республіки. Це — перший досвід у створенні такого підручника, в якому в доступній для студентів формі викладені основні положення сучасної науки про декоративно-прикладне мистецтво. 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 в коло проблем національної культури. У житті українського народу — праці, побуті, моралі, психології та ін. — народне декоративне мистецтво виступає як унікальне явище, яке засвідчує невмирущі, життєствердні сили. Різні лихоліття, війни, розрухи, голодомор, колективізація, індустріалізація, політика «неперспективних сіл» пагубно позначались на його долі. Конкретні історико-соціальні фактори зумовлювали періоди спадів і піднесення народної творчості. Та ніколи не підтверджувалася думка щодо відмирання народного мистецтва, загибелі традицій. Поки є земля, а людина працює на

ній, доти житиме народне мистецтво. Завжди взаємозумовлені поняття: Земля — Природа — Людина — Мистецтво.

Усвідомлене, поглиблене вивчення народного декоративного мистецтва як складової частини національної культури — одне з важливих питань народознавчої науки останніх часів. У цьому аспекті цікаві думки дослідників щодо виділення народного декоративного мистецтва як явища матеріальної і духовної культури. Всі види декоративного мистецтва — тканини, килими, вироби з дерева, металу, глини тощо матеріально виражені і несуть інформацію про матеріал, формотворення, орнамент, композицію, колорит, що були і є в колективній пам'яті людей. Декоративне мистецтво охоплює і сферу знань, естетичні погляди, звичаєві, обрядові, етичні, моральні, релігійні аспекти тощо. Це одна із частин народної духовної культури.

Народне декоративно-прикладне мистецтво розглядається як важлива художньо-декоративна цінність, що виконує численні функції: пізнавальну, естетичну, комунікаційну і т. ін. У цьому плані важливе усвідомлення народної естетики, яка має свої традиції й особливості. На жаль, ми поки фіксуємо і багато чого не знаємо про народні художні смаки, ідеали, поняття краси, моральної чистоти. Інколи важко зрозуміти стійкі системи багатокірного 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, живописної, 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. В усьому відчутна глибина, вірність традиціям. Художній генокод органічно передавався у спадок, постійно збагачуючись новими елементами, тонкими нюансами композиційно-колористичного вирішення в рамках вироблених канонів в 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. Правда, він має різні народні назви: берізка, дуб, калина, куш та ін. Музейні пам'ятки дають змогу прослідкувати, як композиційне розв'язання цього мотиву зазнавало поетичних змін щодо додаткових елементів, колориту тощо. Але в основі залишилися традиційні принципи композиційної будови: з основи (Землі) виростає центральний стовбур як символ міцності і сили, а обабіч нього — додаткові гілки фантастичних квітів, птахів, часто півників і т. ін. Ці дерева своїм буйним цвітінням відображають життєствердну силу життя, бо ж українці по-особливому вірили у силу релігійно-біблійної суті священного дерева: «Це дерево велике і міцне і вишина 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 гілках жили птахи небесні...»

Проблема сучасного стану народного декоративного мистецтва охоплює два основних аспекти: стан і його доля в наш час та роль художньої традиції в професійній культурі. Сьогодні сфера активного життя окремих видів народного мистецтва все більше розширюється у зв'язку з процесами національного відродження.

Вивчення народного мистецтва, яке вирізняється високими естетичними перевагами, активно впливає на формування особистості майбутнього педагога, сприяє становленню його професійної майстерності.

Вивчення курсу декоративно-прикладного мистецтва дасть змогу випускникам художньо-графічних факультетів педінститутів республіки 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, авторський колектив усвідомлює, що не всі питання знайшли вичерпне висвітлення. Основна мета вперше в такій структурі зібраного матеріалу — допомога студентам у вивченні народно-декоративного мистецтва, глибинного, важливого явища народної матеріально-духовної художньої культури українського народу, вічно живої та життєствердної.

## ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

Аерографія 80  
Ажурність 258  
Алебастр 95  
Алегорія 260  
Алюміній 89, 90  
Ангоби 79, 197—201, 206  
Андарак 54, 111, 112, 166, 167  
Аплікація 55, 62, 64, 115, 131, 159, 163, 165, 169, 172, 219  
Артіль 128, 154, 155, 194, 204, 216  
Архітектура народна 16, 185  
Асиметрія 251  
Атрибут 260  
  
Бабник 83  
Бавиця 40, 59, 60, 111  
Байбарак — див. кожух  
Баклага 186, 189, 198  
Бамбораки 72  
Банька 84  
Барилка, барильце 84, 198  
Батик 27, 47, 48, 117  
Башлик 159  
Баюра — див. шнурок  
Безрукавка 43 55, 161—165, 168, 169, 219  
Бекеша 57, 165, 167  
Берил 96  
Бинди 166  
Бісер (вироби) 25, 27, 40, 171  
Близнюки 72, 84  
Блузка 43, 173  
Бокал 84, 207  
Бондарство 27, 28, 67  
Бра — див. світильники  
Бриль 59, 192  
Бронза 89, 93, 175, 191, 207, 211, 214, 240, 241  
Букурійка 65  
Булава 213  
Бунди — див. спідниці  
Бурка 167  
  
Ваза 29, 76, 77, 83, 88, 97, 188, 198, 202, 210, 241, 245, 247  
Валка (для білизни) 185  
Вапняки 95  
Верета 32, 110  
Верстат ткацький 30, 106  
Верстат токарський 178, 185  
Взуття 40, 48 (див. також постолі, солом'яники, черевики, чоботи)  
Вибійка 27, 45—48, 115, 116, 163, 168, 172, 246  
Види мистецтва — див. мистецтво (види)  
Видовбування 67, 96, 175, 177, 178  
Виколювання 163, 166, 167  
Випалювання 27, 65, 69, 184, 189  
Вирізування 67, 165, 181, 219  
Висікання — див. відколювання  
Виточування 26, 67, 96, 97, 178, 189  
Витинанки 25, 27, 99—101, 219—227  
Вишивка 24—27, 36—42, 62, 64, 115, 133—156, 159, 160—165, 167—173, 194, 221, 225, 240  
Відколювання 96  
Відливання — див. лиття

Відципування 100  
Вітраж 17  
Вотум 214  
В'язання 26, 27, 43, 117, 131

Габро 95  
Галунка 102  
Гаманець 65, 154, 167  
Гаптування 134, 135—139  
Гачі — див. штани  
Гердан — див. прикраси жіночі  
Гибалка — див. кибалка  
Глазур — див. полива  
Глечик 83, 87, 196—204, 208, 210, 238, 241  
Гобелен 25, 35, 131, 236 (див. також шпалери)  
Годинникарство 213, 214, 236  
Горбатка 53  
Горнята 84, 204, 207  
Горщик — див. глечик  
Гравіювання 27, 87, 91, 206, 208, 209, 212, 215  
Гранування 87, 209  
Графічність 257  
Група типографічна 29  
Гугля 41  
Гуля 56, 168  
Гуцулка 173

Декалькоманія 80  
Деколь 81  
Декор ліпний 80, 81  
Дерга — див. обгортка  
Деревина (колір, фактура, текстура) 66  
Деревообробництво 26—29, 66—75, 175—191, 194, 216, 229, 233  
Джерга 131  
Дзбанок — див. глечик  
Дзвін 212, 213  
Димка 165, 167  
Динаміка 251  
Діжка 72  
Дійниця 72  
Довганя 171  
Доріжка килимова 35, 36, 113 (див. також килимарство)  
Друкавиця 54, 170  
Друшляк 55  
Дуди — див. манжети

Елементи архітектурні 92, 180, 184, 213, 215  
Емаль — див. полива

Жанр 28  
Жирандоль — див. світильники  
Жупан — див. свита

Забарвлення — див. колір  
Завій — див. намітка  
Закони композиції — див. композиція (закони)  
Залізо 191, 207, 211, 240  
Залавник 36  
Замша 64  
Запaska 32, 41, 49, 52, 111, 161—171  
Засоби композиційні — див. композиція (засоби)  
Засоби семантичні 258, 260, 261

Заспульниця 171  
Зброя 23, 74, 93, 94, 98, 99, 176, 182, 211, 213  
Згарди — див. прикраси жіночі  
Знак 258, 259  
Знаряддя праці 69, 73, 93, 176, 184, 186, 193, 215, 238  
Золотарство 214  
Золото 86, 90—93, 134, 136, 158, 162, 207, 241  
Золочення 207, 212, 213, 242  
Зшивання 76  
Іграшки 26—28, 74, 77, 84, 94, 101, 187, 190, 193, 204, 205, 227—233  
Ікона — див. предмети культові, обрядові  
Інструменти (знаряддя праці) — див. знаряддя праці  
Інструменти музичні 28, 69, 233  
Інкустація 27, 65, 68, 69, 170, 175, 176, 186, 187, 189  
Інтарсія 68, 69, 170  
Інтер'єр 16, 97, 111, 139, 148, 203, 227, 247  
Іризація 86  
Кабати 54, 115, 116  
Кавник 83  
Каганець 198  
Камізілька — див. безрукавка  
Камінь (обробка, вироби) 25—28, 94—97, 157, 176, 238  
Кам'янка — див. маса кам'яна  
Капелюх 40, 59, 160, 164, 166, 169, 192—194  
Капот — див. свита  
Каптан 49, 56, 158—160  
Каптур 56  
Капчурі — див. шарпетки  
Карабуля 61, 169  
Карбування 27, 91, 212, 214, 216, 240  
Картина — див. шпалера  
Катанка — див. безрукавка  
Катринця 53, 111  
Кахлі 82, 197, 199, 201  
Квіти штучні 222  
Келих 202, 207, 241  
Кептар — див. безрукавка  
Кераміка 18, 19, 25—28, 77—85, 158, 195—206, 228, 232, 238, 239  
Керпці 61  
Кибалка 40, 58, 60, 137, 164, 166, 170  
Килимарство 24, 27, 33—36, 114, 118—132, 194  
Кичка 61  
Кізянка 58  
Кірсетка (кірсетка) — див. безрукавка  
Кістка (обробка, вироби) 25, 27, 98, 157, 238  
Клепаня 59  
Кобальт 207  
Кобеняк 56, 165  
Ковтки — див. прикраси жіночі  
Кода 61, 169  
Кожух 41, 57, 164—170, 219  
Колач 206  
Колиска 70  
Колір 252, 255  
Композиція 40, 121, 130, 138—141, 180, 189, 197, 198, 201, 216, 221, 234—261  
— закони 243—249  
— прийоми 249—258  
Коновка 72  
Конструктивізм 237  
Контраст (закон) 248, 249, 253—257  
Копеняк 56  
Кораблик 162

Короб(ка) 77, 186, 188, 189  
Корунд 95  
Корчага 196  
Коряк 182  
Коц 122  
Кошик 76, 77, 191—193  
Краватка 48  
Крайка 166  
Кракле 79, 81  
Крапання 102  
Кресаня 59, 169, 170  
Кришталь 86, 87, 208, 209  
Круг гончарний 78, 195, 205, 240  
Кубок спортивний 216  
Кування 27, 90, 240  
Культура народна 11  
Куманець 84, 198, 206  
Кунтуш — див. свита  
Куртка 43, 154, 165, 167  
Кустодій 220  
Кухлик 196, 210, 214  
Кучма 58  
Лава 69, 176, 180, 181  
Ланцюжок 91, 216  
Латунь 89, 90, 216  
Лейбик — див. спідниця  
Лептянка 26, 90, 240  
Личаки 61, 160, 161  
Листва 42, 139, 165  
Ліжко 70, 177  
Ліжнич 32, 110, 122, 127  
Літники (літняки) 54, 111, 112, 165, 167  
Ложка 29, 72, 178, 185, 189, 213, 241, 247  
Лощення 81  
Лубок — див. кичка  
Люстри 79, 81  
Магерка 58  
Мазниця 58  
Майоліка 27, 80, 81, 205, 206, 247  
Макраме 43  
Малахай 59  
Мальованка 54  
Мальовка 102  
Манжета 40, 152, 153  
Манта 56, 168  
Мануфактура 19, 21, 108, 163, 164, 184, 192, 199, 208  
Маркетрі 69  
Маса кам'яна (кам'янка) 27, 29, 81, 82  
Масштаб (закон) 247, 248  
Меандр 238, 242  
Меблі 26, 28, 65, 69, 76, 176, 177, 180, 186—188, 193, 226, 229, 232, 233, 246  
Мереживо 25, 27, 44, 45, 62, 168  
Метал (обробка, вироби) 19, 26—28, 64, 89—94, 158, 159, 176, 186—188, 211—216, 221, 240, 247, 259  
Метали чорні 90  
Метафора 259  
Мис(к)и 29, 71, 83, 178, 182, 185, 196—200, 202, 204, 210, 241, 247  
Мисник 181  
Мистецтво  
— виробниче 25  
— декоративне 17, 21, 24, 219, 262, 263  
— декоративно-прикладне 17, 22—27, 236, 237, 261—264  
— монументально-декоративне 17  
— народне — див. творчість народна

— оформлювальне 17  
— функціональне 25  
Мідь 89, 93, 175, 207, 211, 214, 239, 241  
Міллефіорі 86, 207  
Мімесіс 236  
Мірка 72  
Міртук — див. мірка  
Мозайка 17  
Мороки — див. іграшки дитячі  
Морфологія 25—29  
Музика народна 13, 14

Наволока 33, 42, 44, 111, 114, 154, 158  
Накидка 36, 49, 56, 114, 161  
Наліжник 131  
Намисто — див. прикраси жіночі  
Намітка 32, 40, 59, 111, 151, 162, 164, 167  
Начиння 73, 93, 184, 186, 187  
Нікель 89  
Ногавиці — див. штани  
Нюанс 248  
Обгортка 32, 49, 52, 111, 162, 163, 166—170  
Обрус 161  
Одяг 24—27, 36, 40—43, 48—63, 65, 77, 110—116, 139, 146—172  
Огранування 97  
Оздоблення архітектурне 69, 97  
Околячка 53  
Олово 89, 93, 214  
Онучі 151  
Опанчі 168, 170  
Опинка 53  
Очіпок 40, 60, 162, 166, 167, 170

Палиця 74, 170, 216  
Палітурка 65, 66, 190, 213  
Панно 69, 117  
Панчохи 43  
Партач 183, 214  
Парча 52, 162  
Пас(ина) 32, 49, 51, 52, 57, 65, 77, 158—160, 166—170, 172, 213  
Пасківці 72  
Патриці 60  
Пергамент 63  
Перемітка — див. намітка  
Писанкарство 27, 102, 103, 217—219  
Підвазонник 83, 189  
Пластик малих форм 17, 27, 76, 88, 94, 97, 98, 186—194, 203, 206, 210—214, 233, 239, 247  
Пластичність 258  
Плахта 32, 52, 110—112, 114, 161—166, 168  
Плащ 49, 159, 164  
Плетіння 25—28, 64, 75—77, 91, 115, 131, 191—194, 216, 228, 233, 238, 246  
Пляшка 84, 88, 209, 210  
Покривало 32, 35, 44, 114, 117  
Покрівець 131  
Покрівля 185  
Полавник 36  
Полива 27, 79, 81, 196—199, 206, 207, 212  
Полиця 70, 181, 188  
Полірування 96, 186, 209  
Полотнище 139  
Полотно 31, 52, 107, 116, 117, 137, 151, 158, 163, 164, 168—170  
Порти, портьяниці — див. штани  
Портмоне — див. гаманець  
Порцеляна 29, 80—82, 192, 199, 203—206, 214, 247

Постоли 161, 164, 167—170  
Посуд 26—29, 69—73, 83, 87, 88, 93, 158, 176—178, 182, 184—192, 195—207, 210, 212—214, 230, 238—241  
— фігурний 84, 88, 198, 210  
Пояс — див. пас(ина)  
Предмети кульові, обрядові 28, 73, 84, 93, 107, 108, 135, 137, 139, 140, 163, 176, 180—186, 188, 190, 212—215, 247  
Предмети туалетні 83, 88, 97, 241  
Прийоми композиційні — див. композиція (прийоми)  
Прикраси жіночі 26—28, 62, 63, 65, 69, 74, 85, 88, 94, 97, 157—160, 162—169, 171, 172, 208, 211, 212—216, 220, 239, 241  
Приладдя курильне 74, 94, 198  
Промисли 19, 21—23, 25, 29, 154, 155, 190, 199—201, 210, 262  
Пропорційність (закон) 248  
Простирadlo 42, 138, 139  
Профілювання 68

Рантук — див. намітка  
Рахви 73  
Рельєф 17  
Ремесло 18, 19, 25, 105—109, 154, 163, 176, 179, 180, 183, 185, 194, 212, 213, 240, 242  
Ринки 84, 93, 198  
Ритм 249, 250  
Ритування 81, 201  
Ріг (обробка, вироби) 98, 99, 186  
Рід 28  
Різькування 81, 197—200, 206  
Різьблення 19, 25, 27, 64, 68, 87, 96, 170, 175—180, 184—189, 228, 236  
Рогатівка 58  
Розпис декоративний 17, 26, 27, 45—48, 62, 69, 79—81, 102, 115, 117, 184, 188—190, 197—207, 218, 221, 240, 241  
Розподіл праці 17, 18  
Рублик — див. валка для білизни  
Рукавиці 43  
Рушник 42, 44, 59, 111, 113, 114, 137, 142—144, 154, 169, 225, 264  
Рюмер 207

Сап'ян 64  
Свинець 89, 90  
Свита 41, 57, 111, 160—170  
Світлість 253  
Світильник 82, 83, 87, 97, 203  
Свічник 184, 186, 198, 202, 210, 214, 236, 247  
Святільня — див. пасківці  
Сграфіто 27, 81  
Семантичність — див. засоби семантичні  
Сердак 41, 56, 111, 151, 170  
Сережки — див. прикраси жіночі  
Силует 221, 258  
Символіка 255, 259  
Символізм 236  
Симетрія 250, 251  
Синкретизм 10  
Сириця 63  
Сірак — див. сердак  
Сільничка 72, 99, 182, 185, 189  
Скань 27, 91  
Скатортина 33, 43, 44, 111, 113, 114, 116, 117, 137, 139, 143, 154  
Скіпець — див. дійниця  
Скло (обробка, вироби) 26, 27, 85—88, 94, 207—211, 214, 240, 242



Склянка 88, 207  
Скриня 70, 181, 186, 190, 194, 213, 215, 226  
Скульптура малих форм — див. пластика малих форм  
Слойк 209  
Солом'яники 62  
Сорочка 40, 41, 44, 49—51, 185, 146—156, 159—173  
— волоська 171  
Спідниця 41, 54, 112, 15, 116, 152, 161—171  
Стандартизація 237  
Статика 251  
Стилізація 236—238  
Стіл 70, 176, 177, 181, 184  
Стілець 176, 177, 181, 184  
Стрічки 32, 40, 60, 62, 111, 165—172  
Структуралізм 237  
Срібло 90—93, 134, 160, 162, 192, 207, 241, 255  
Сукно 32, 51, 107, 154, 161, 165, 167—170  
Сукня 43, 161, 173  
Сумка 32, 49, 65, 170, 194  
Танець народний 14, 15  
Тарілка 77, 88, 176, 178, 182, 186—190, 200, 202, 210, 241, 247  
Таця 202  
Твір художній 29  
Творчість народна 9—17, 22—24, 119, 264  
— поетична 11—13  
— самодіяльна художня 23  
Театр народний 15, 16  
Текстура 252  
Тектоніка (закон) 246, 247  
Теракота 81  
Техніки ручного ткацтва — див. ткацтво (техніки)  
Тиснення 27, 64  
Тканини народні «картати» 111, 122  
— петельчасті 35  
— поштучні 32, 111, 117  
— художні 30, 105—117, 171, 172  
Ткацтво 19, 25—34, 106—116, 176, 194, 238  
Топаз 96  
Торба — див. сумка  
Точення — див. виточування  
Транспорт (засоби) 28, 69, 73, 176, 177, 181, 184, 186—188, 193, 215  
Традиції 17, 22, 23, 112, 113, 115—118, 123, 124, 127, 128, 131, 155, 156, 164, 172—173, 185—188, 191, 196, 199, 200, 204, 205, 213, 214, 217—220, 226, 227, 233, 243, 264  
Трьохкомпонентність 253  
Туф 95  
Убори головні 40, 58—61, 65, 77, 111, 137, 158, 159, 161—171, 192  
Уставка 41, 50, 148—153, 163, 164, 168  
Фабрики 21, 109, 117, 122, 123, 128, 164, 165, 173, 194, 199, 202, 203, 229  
Фактура 251, 252  
Фартук 53, 54, 114, 152, 168—170  
Фарфор — див. порцеляна  
Фаянс 27, 29, 81, 198, 199, 201—204, 214, 241  
Фелон 157, 176  
Фібула — див. прикраси жіночі  
Філігрань 91  
Фініфть 91  
Фіранки 101, 114, 117, 225

Фляга 207  
Фляндрівка, фляндування 80, 198—200, 241  
Фольклор музичний — див. музика народна  
Фольклоризм 237  
Фота 53, 111, 168  
Фотокераміка 81  
Фотофільмодрук 48  
Формування 26  
Фрезерування 96, 97  
Функціоналізм 237  
Халат 166  
Химля — див. кибалка  
Холошні — див. штани  
Хомевка — див. кибалка  
Хрест(ик) — див. предмети культові, обрядові  
Хустина 40, 42, 48, 58, 60, 111, 115, 117, 161, 168—170  
Хутранка — див. кожуш  
Цехи 19, 21, 78, 108, 180—184, 187, 198, 214  
Цинк 89, 90  
Цілісність (закон) 244, 245  
Чайник 83, 247  
Чаш(к)а 71, 88, 176, 196, 207, 212, 214, 238  
Чар(к)а 99, 195  
Чемерка 163, 167, 168  
Чепраги — див. прикраси жіночі  
Черевики 61, 160, 164  
Череси — див. пас(ини)  
Чернь 27, 112  
Черкеска 165  
Черпак 176, 178, 185  
Чільце 61  
Чоботи 49, 61, 62, 77, 158—164, 166—169  
Чуга(ня) 56  
Чугай (чугайн) 168  
Чумачка 51, 165, 173  
Шаблон 78, 79  
Шамот 27, 81, 82  
Шапка 40, 49, 58, 59, 159—164, 166, 169  
Шеврет 63  
Шевро 63  
Шедевр 19  
Шворка — див. пас(ини)  
Шифер 95  
Шкарпетки 43, 62  
Шкіра (обробка, вироби) 26, 28, 51, 55, 63—66, 131, 158, 160, 169, 170, 172, 219, 222, 240  
— штучна 64  
Шлик 59  
Шліфування 96, 208  
Шнурок 52  
Шовкографія 80  
Шоломок 58  
Шорці 112  
Шпалера 35, 129, 131, 225  
Штамп(ування) 80, 81  
Штани 49, 51, 115, 116, 154, 158—163, 166—170  
Штори 114  
Шуба 162  
Шушун — див. кожуш  
Юпка 55, 165, 166  
Юхт 64  
Яломка 58  
Яндови 29

## ІЛЮСТРАЦІЇ

Перший форзац: 1. Мірка. Сосна, бондарство, випалювання. Івано-Франківська область. Початок ХХ ст. Державний музей українського народного декоративно-прикладного мистецтва (далі (ДМІНДМ)).

2. Шкрібляк В. Ю. Цукерниці. Ясен, точення, різблення, інкрустація. Івано-Франківської області, Яворів, 1890-ті роки. Національний музей у Львові (далі НМЛ). 3. Шкрібляк Ю. І. Ручний хрест. Груша, профілювання, різблення, точення. Івано-Франківська область, Яворів. Друга половина ХІХ ст. Музей етнографії та художнього промислу Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН України (далі МЕХП). 4. Дерев'яна порохи́ня. Явір, видовбування, різблення. Подніпров'я. Початок ХІХ ст. ДМУНДМ. 5. Шкрібляк М. Ю. Таріль. Груша, точення, різблення, інкрустація. Івано-Франківська область, Яворів. МЕХП. 6. Гравю-

ра «У міській столярній майстерні» з книги: Recueil de planches, sur les sciences les arts liberaux, et les mechaniques. Livourne, 1774. P. 174.

Другий форзац: 1. Гондурак-Кікіндяк П. Верхня частина палиці («коніки»). Латунь, лиття, гравіювання. Івано-Франківська область, Яворів. Друга половина ХІХ ст. МЕХП. 2. Бартка (фрагмент). Латунь, лиття, гравіювання. Івано-Франківська область, Косів. 1950-ті роки МЕХП. 3. Порохівниця. Ріг, гравіювання. 1726 р. ДМУНДМ. 4. Люлька. Нейзльбер, гравіювання. Путила. Чернівецька область. ХХ ст. МЕХП. 5. Кресало. Латунь, сталь, лиття, гравіювання. Івано-Франківська область. ХІХ ст. МЕХП. 6. Згарда (фрагмент). Латунь, лиття, гравіювання. Івано-Франківська область. ХІХ ст. МЕХП. 7. Гравюра «Відливання дзвона» з книги: Recueil de planches... P. 136.

## КОЛЬОРОВІ ВКЛЕЙКИ:

1. Килим. Вовна, килимове ткацтво. Київщина. Кінець ХІХ — початок ХХ ст. МЕХП.
2. Килимок-залавник. Вовна, килимове ткацтво. Західне Поділля. МЕХП.
3. Килим. Вовна, килимове ткацтво. Поділля. ХІХ ст. МЕХП.
4. Килим. Вовна, килимове ткацтво. Тернопільська область. Початок ХХ ст. Український музей у Нью-Йорку (США, далі — УМН).
5. Верета. Вовна, килимове і перебірне ткацтво. Гуцульщина (Косівський район). Початок ХХ ст. МЕХП.
6. Килим. Вовна, килимове ткацтво. Київщина. ХІХ ст. МЕХП.
7. Перебірка (фрагмент). Вовна, перебірне ткацтво. Гуцульщина. ХІХ ст. МЕХП.
8. Рушник. Вовна, перебірне ткацтво. Закарпатська область, Турія. 1980-ті роки. Приватна колекція.
9. Ліжник «Сливовий». Вовна, килимове ткацтво. Івано-Франківська область, Яворів. 1970-ті роки. Музей народного мистецтва Гуцульщини (Коломия).
10. Верета. Конопля, вовна, ремізно-човникове ткацтво. Івано-Франківська область, Снятинський район. Початок ХХ ст. Приватна колекція.
11. Пояси (крайки). Вовна, ремізно-човникове ткацтво. Львівська область, Яворів. Кінець ХІХ ст. МЕХП.
12. Плахтова тканина. Перебірне ткацтво. Чернівецька область, Дігтярі. Початок ХХ ст. МЕХП.
13. Верета. Вовна, ремізно-човникове ткацтво. Прикарпаття. Початок ХХ ст. МЕХП.

14. Фрагмент вишивки чоловічої сорочки (пазуха). Заполоч, лічильна гладь, хрестик. Волинська область, 1920-ті роки. МЕХП.
15. Фрагмент вишивки чоловічої сорочки (пазуха). Заполоч, хрестик. Київська область. Початок ХХ ст. МЕХП.
16. Фрагмент вишивки чоловічої сорочки (пазуха). Заполоч, хрестик. Рівненська область. 1930-ті роки. МЕХП.
17. Жіноча сорочка, уставка рукава. Заполоч, Городецький шов. Львівська область, Городок. Початок ХХ ст. МЕХП.
- 18, 19. Фрагмент вишивки. Заполоч, гапт (гаптування). Івано-Франківська область, Долина. 1920—1930 рр. МЕХП.
- 20, 21. Фрагмент вишивки. Заполоч, бісер, гаптування. Івано-Франківська область, Калуш, 1920—1930 рр. МЕХП.
22. Фрагмент вишивки. Заполоч, бісер, сухозілля, хрестик, ланцюжковий шов. Чернівецька область. Початок ХХ ст. МЕХП.
23. Фрагмент вишивки. Заполоч, сухозілля, хрестик, ланцюжковий шов. Чернівецька обл. Початок ХХ ст. МЕХП.
24. Фрагмент вишивки. Заполоч, хрестик. Чернівецька область. Початок ХХ ст. МЕХП.
25. Фрагмент вишивки. Заполоч, лічильна гладь. Чернівецька область. Початок ХХ ст. МЕХП.
26. Фрагмент вишивки. Заполоч, хрестик. Чернівецька область. Початок ХХ ст. МЕХП.
27. Фрагмент вишивки. Заполоч, низинка. Чернівецька область. Початок ХХ ст. МЕХП.
28. Жіноча сорочка, уставка рукава. Вовна, стебнівка, набирування, штапівка. Тернопільська область, Заліщицький район. Кінець ХІХ ст.

29. Жіноча сорочка, уставка рукава. Вовна, низинка, ретязь. Тернопільська область, Борщівський район. Кінець XIX ст. МЕХП.

30. Жіноча сорочка, уставка рукава. Вовна, низинка, ретязь. Івано-Франківська область, Жаб'є. Кінець XIX ст. МЕХП.

31. Жіноча сорочка, уставка рукава. Вовна, замкова низинка. Тернопільська область, Заліщицький район. Кінець XIX ст. МЕХП.

32. Одяг. Західне Поділля (Заліщицький район Тернопільської області). Кінець XIX—початок XX ст. УМН.

33. Сорочка чоловіча. Західне Поділля. Кінець XIX—початок XX ст. УМН.

34. Жіночий комплект одягу. Яворівщина (Львівська область). Кінець XIX—початок XX ст. МЕХП.

35. Безрукавка (камізулька). Яворівщина (Львівська область). Кінець XIX—початок XX ст. МЕХП.

36. Безрукавка (кептар). Гірські райони Буковини. Кінець XIX—початок XX ст. УМН.

37. Фрагмент кустки. Яворівщина (Львівська область). Кінець XIX—початок XX ст. МЕХП.

38. Шеремета М. М. Одяг за народними мотивами Наддніпрянщини. 1990-ті роки. Приватна колекція.

39. Ісків Л. І. Одяг за народними мотивами Лемківщини. 1990-ті роки. Приватна колекція.

40. Шеремета М. М. Одяг за народними мотивами Покуття. 1990-ті роки. Приватна колекція.

41. Писанки. Косівський район. 1960-ті роки. МЕХП.

42. Писанки. Тернопільська область, Бучач (лемківські). 1990 р. Приватна колекція.

43. Писанки. Київщина, Полісся, Волинь. 1950-ті роки. МЕХП.

44. Писанки Прикарпаття. 1950-ті роки. МЕХП.

45. Писанки. Східне Поділля (Хмельницька, Вінницька області). 1930-ті роки. МЕХП.

46. Писанки. Бойківщина, Лемківщина. Початок XX ст. МЕХП.

47. Свічник. Дерево, різьблення, розпис. Гуцульщина. Кінець XVIII—XIX ст. МЕХП.

48. Шкрібляк В. Ю. Тарілка декоративна. Явір, точення, різьблення. Івано-Франківська область, Яворів. Початок XX ст. МЕХП.

49. Цукорниця. Явір, точення, різьблення, інкрустація. Івано-Франківська область, Косів. 1920-ті роки. МЕХП.

50. Гуз В. Скринька. Осика, столярство, різьблення, інкрустація металом. Косів, 1979 р. МЕХП.

51. Семенюк Н. І. Рахва. Дерево, точення, різьблення, інкрустація. Івано-Франківськ, Печеніжин, 1985 р. МЕХП.

52. Сопілки. Дерево, різьблення, випалювання. Гуцульщина. Кінець XIX—початок XX ст. МЕХП.

53. Пасківник. Бук, бондарство, випалювання, інкрустація. Івано-Франківська область, Космач. Початок XX ст. МЕХП.

54. Кадук В. В. Таріль декоративний. Липа, точення, різьблення. Львівська область, Яворів. 1976 р. МЕХП.

55. Бабійчук І. А. Сільничка. Явір, розпис. Львівська область, Новояворівськ. 1983 р. МЕХП.

56. Бабійчук І. А. Таріль декоративний. Липа, точення, різьблення. Львівська область, Новояворівськ. 1981 р. МЕХП.

57. Баклага. Дерево, точення, розпис. Закарпаття. Початок XX ст. МЕХП.

58. Станько О. П. Скринька. Вільха, столярство, розпис. Львівська область, Яворів. 1949 р. МЕХП.

59. Кішак В. І. Таріль декоративний. Вільха, різьблення. Львів, 1954 р. МЕХП.

60. Одрехівський П. В. Скринька. Осика, різьблення. Село Вілька (тепер Польща). 1939 р. Кішак І. М. Таріль декоративний. Липа, різьблення. Львів, 1950-ті роки. МЕХП.

61. Таріль декоративний. Дерево, точення, розпис. Дніпропетровська область, Петриківка. 1976 р. МЕХП.

62. Барильце. Дерево, точення, розпис. Дніпропетровська область, Петриківка. 1975 р. МЕХП.

63. Писанка. Дерево, точення, різьблення, розпис. Полтавщина. Кінець XIX—початок XX ст. МЕХП.

64. Таріль декоративний. Дерево, точення, розпис. Слобожанщина. Початок XX ст. МЕХП.

65. Зацеркляний М. І. Оположник і бочечка. Липа, вирізування, точення, різьблення. Полтавська область, Мала Кахнівка. 1990 р. МЕХП. Можаровський Ф. П. Бочечка. Липа, точення різьблення, Київська область, Тетерів, 1977 р. МЕХП.

66. Соколенко В. Посудина. Липа, точення, розпис. Дніпропетровська область, Петриківка. 1976 р. МЕХП.

67. Алайба І. І. Кошичок для хліба. Пляшка. Лоза і солома, плетіння. Чернівецька область, Новоселиця. 1978 р. МЕХП.

68. Кошик. Корінь ялівцю, плетіння. Волинська область. Кінець XIX ст. МЕХП.

69. Кошик. Лико, лоза, плетіння. Львівська область, Наконечне. Початок XX ст. МЕХП.

70. Кошички. Лоза, стружка, плетіння. Полісся. 1951 р. МЕХП.

71. Кошик. Лоза, плетіння. Львівська область, Сокаль. Початок XX ст. МЕХП.

72. Кошик «кобілка». Солома, плетіння. Львівська область. Початок XX ст. МЕХП.

73, 74. Тарілки декоративні. Івано-Франківська область, Пістинь. 1930-ті роки. МЕХП.

75, 76. Бахметюк О. Кашлі. Івано-Франківська область, Косів. XIX ст. МЕХП.

77. Кошак П. Г. Дзбанок. Івано-Франківська область, Пістинь. Початок XX ст. МЕХП.

78. Кошак П. Г. Свічник-трійця. Івано-Франківська область, Пістинь. Початок XX ст. МЕХП.

79. Пляшка. Івано-Франківська область, Косів. 1960-ті роки. Приватна колекція.

80. Дзбанки, горщики, ринка. Майоліка темно-сіра, лошення. Львівська область, Гавареччина. 1950-ті роки. МЕХП.

81. Дзбанок. Майоліка, розпис. Закарпаття. Початок XX ст. МЕХП.

82. Шостопапець В. Банька. Майололіка, гравіювання, розпис ангобами. Львівська область, Сокаль. Друга половина XIX ст. МЕХП.

83. Горщик. Майоліка, розпис ангобами. Хмельницька область, Адамівка. Початок XX ст. Банька. Майоліка, розпис ангобами. Східне Поділля. Початок XX ст. Дзбаночок. Майоліка, розпис. Хмельницька область, Адамівка. Початок XX ст. МЕХП.

84, 85. Дзбаночки. Майоліка, розпис ангобами. Полтавська область, Опішне. Кінець XIX—початок XX ст. МЕХП.

86. Глечик. Майоліка, розпис ангобами. Полтавська область, Опішне. Кінець XIX ст. МЕХП.

87. Баранець. Майоліка. Полтавська область, Опішне. Початок XX ст. МЕХП.

88, 89. Вершники. Глина, олія, бронза. Тернопільська область, Вишнівець. 1930-ті роки. МЕХП.

90. Пані з дитиною. Теракота, розпис ангобом. Львівська область, Стара Сіль. Початок XX ст. МЕХП.

91. Пані зі собачкою. Глина, розпис ангобами, полива. Вінницька область, Бар. Початок XX ст. МЕХП.

92. Вершник. Глина, розпис ангобами. Львівська область, Стара Сіль. Початок XX ст. МЕХП.

93. Півник. Глина, полива. Вінницька область, Бар. Початок XX ст. МЕХП.

94. Зозулька-свистунець. Кераміка. Івано-Франківська область, Косів. Баранець-свистунець. Вінницька область, Вубнівка. 1950-ті роки. МЕХП.

95. Коник. Глина, полива. Вінницька область, Бар. Початок XX ст. МЕХП.

96. Хрест. Дерево, різьблення. Оправа: латунь, лиття, позолота. Київ, 1768 р. УМН.

97. Жіночі металеві прикраси — натільний хрестик, кругла чепрага, підковоподібна чепрага, згар-

да. Латунь, лиття, гравіювання. Івано-Франківська область, Косівський район. XIX ст. МЕХП.

98. Пояси (фрагменти). Шкіра, латунь, лиття, гравіювання. Львів. XVI—XVII ст. МЕХП.

99. Ташка. Шкіра, метал. Івано-Франківська область, Косівський район. Кінець XIX ст. МЕХП.

100. Вартка, лускоріх, ніж. Латунь, сталь, лиття, гравіювання. Івано-Франківська область, Косівський район. Кінець XIX—початок XX ст.

101. Чашка-лотік. Порцеляна, надполивний розпис. Чернігівська область, Волокитин. 1840—50-ті роки. Чашка. Порцеляна, золочення. Житомирська область, Баранівка. Перша половина XIX ст. Блюдце. Порцеляна, золочення. Житомирська область, 1810—1820-ті роки. Чашка, блюдце. Кам'яна маса, рельєф. Житомирська область, Городниця. 1830-ті роки. МЕХП.

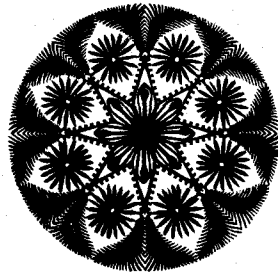
102. Кашпо. Порцеляна, надполивний розпис. Корець. Рівненська область, 1820-ті роки. МЕХП.

103. Валько Б. Г. Плесканки. Гутне скло. 1980-ті роки. Приватна колекція.

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

АНТОНОВИЧ Євген Антонович  
ЗАХАРЧУК-ЧУГАЙ Раїса Володимирівна  
СТАНКЕВИЧ Михайло Євстахович

**ДЕКОРАТИВНО-  
ПРИКЛАДНЕ  
МИСТЕЦТВО**



Художник В. К. І в а н о в  
Фотограф Г. Я. П о т я г а й л о  
Художній редактор Е. А. К а м е н щ и к  
Технічний редактор І. Г. Ф е д а с  
Коректор М. Т. Л о м е х а

Підп. на складання 28.06.91. Підп. до друку 13.03.92.  
Формат 70×90<sup>1/16</sup>. Папір офс. Гари. шкільна. Офс. друк.  
Ум. друк. арк. 19,89+1,17 вкл. Ум. фарбовідб. 23,08. Обл.-вид.  
арк. 23,29+1,87 вкл. Вид. № 39. Зам. 1012-0.

Видавництво «Світ»  
при Львівському держуніверситеті.  
290000 Львів, вул. Університетська, 1.

Львівська книжкова фабрика «Атлас».  
290005 Львів, вул. Зелена, 20.

НБ ПНУС



571750