

**Полтавський національний педагогічний
університет імені В. Г. Короленка
Кафедра образотворчого мистецтва**

*До 105-річчя
Полтавського національного
педагогічного університету імені В. Г. Короленка*

**УКРАЇНСЬКЕ
ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО**

МОНОГРАФІЯ

ПОЛТАВА - 2019

УДК 378.096 (477.53):745/749(477) ПНПУ імені В.Г. Короленка

ББК 85.12/4Укр-4Пол

У45

Рекомендовано до друку вченою радою Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (протокол № 8 від 28 грудня 2016 р.)

Авторський колектив: А. Є. Чернощоків (гол. ред., передмова), О. О. Бабенко (розділ 3), Т. В. Батієвська (розділ 1), Н. М. Дігтяр (розділ 4), О. М. Кушніренко (розділ 5), Ю. А. Мохірева (розділ 6), Т. В. Саєнко (упор., розділ 2).

Рецензенти:

Світлана Володимирівна Коновець,
доктор педагогічних наук, професор,
завідувач лабораторії громадянського та морального виховання
Інституту проблем виховання НАПН України

Наталія Вікторівна Сулаєва,
доктор педагогічних наук, професор кафедри музики,
декан психолого-педагогічного факультету
Полтавського національного педагогічного університету
імені В. Г. Короленка

Головний редактор:
Анатолій Євгенович Чернощоків,
народний художник України, доцент,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва
Полтавського національного педагогічного університету
імені В. Г. Короленка

Колективна монографія видана з нагоди 105-річчя Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. В ній висвітлено історію, теорію і процес розквіту окремих видів українського декоративно-ужиткового мистецтва. Особливу увагу приділено розвитку різновидів народного мистецтва на Полтавщині.

Монографія адресована науковим працівникам, викладачам, магістрантам і студентам вищих закладів освіти і культури, вчителям, художникам, любителям і збирачам народного мистецтва.

ISSN

© Авторський колектив кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2019

© ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2019

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	5
РОЗДІЛ 1. ВИШИВКА	7
1.1. Історія розвитку вишивального мистецтва на Україні...	7
1.2. Матеріалознавчий аспект вишивки.....	15
1.3. Техніки вишивання.....	21
1.4. Вишивальне мистецтво Полтавщини.....	30
Література.....	39
РОЗДІЛ 2. ІГРАШКА	42
2.1. Особливості народних іграшок.....	42
2.2. Традиції виготовлення іграшок на Україні.....	57
Література.....	74
РОЗДІЛ 3. КИЛИМАРСТВО	77
3.1. Історико-мистецтвознавчий аспект українського килимарства.....	77
3.2. Регіональні особливості українського килимарства.....	90
3.3. Сучасні етапи розвитку українського килимарства.....	121
Література.....	133
РОЗДІЛ 4. МАЛЯРСТВО НА СКЛІ	137
4.1. Історія виникнення та розвитку малярства на склі.....	137
4.2. Технологічні особливості та художні матеріали малярства на склі.....	145
4.3. Український народний іконопис та народна картина на склі.....	153
4.4. Малярство на склі у творчості народних митців та художників-професіоналів.....	161
Література.....	169

РОЗДІЛ 5. ПИСАНКАРСТВО.....	172
5.1. Писанкарство як вид декоративно-ужиткового мистецтва.....	172
5.2. Особливості розвитку традиційного українського писанкарства.....	189
5.3. Фактори формування художніх якостей українських писанок.....	205
Література.....	224
РОЗДІЛ 6. ПОЛТАВСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ РОЗПИС ДЕРЕВ'ЯНИХ ПОБУТОВИХ ВИРОБІВ.....	228
6.1. Полтавський художній розпис дерев'яних виробів – яскравий прояв автентичного українського образотворення..	228
6.2. Художні особливості полтавського розпису.....	233
6.3. Технологія виконання полтавського розпису.....	249
Література.....	269
ДОДАТКИ.....	271

ПЕРЕДМОВА

Яскравою зіркою на широкому небосхилі українських традиційних художніх промислів сяє народне мистецтво. Воно є унікальним, своєрідним з особливими регіональними ознаками творів. Майстри декоративно-ужиткового мистецтва, зберігаючи і розвиваючи багатовікові традиції, намагаються привносити самобутній авторський компонент. Це надає творам характерного, неповторного звучання.

У цьому контексті надзвичайно актуальним питанням є впровадження вивчення декоративно-ужиткового мистецтва України в навчальні заклади. Зокрема, на кафедрі образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка важливим орієнтиром загального навчального процесу є народне декоративно-ужиткове мистецтво. На його принципах базуються методичні аспекти навчальних програм основних предметів. Крім того, переважна більшість тематики курсових, бакалаврських, магістерських робіт ґрунтується на концептуальному дослідженні різноманітних видів декоративно-ужиткового мистецтва.

Дана монографія має на меті збагатити і розширити діапазон теоретичних знань студентів та всіх, хто цікавиться народним мистецтвом про основні види традиційних художніх ремесел нашого краю. Авторами є знані в Україні науковці, відомі митці декоративно-ужиткового мистецтва. Зокрема, до вивчення пропонуються такі розділи: «Килимарство» (доцент, заслужений майстер народної творчості України, член спілки майстрів народного мистецтва України, член спілки художників України Бабенко О. О.), «Розпис» (кандидат педагогічних наук, доцент, член спілки художників України Мохірева Ю. А.), «Іграшка» (кандидат педагогічних наук,

доцент, член спілки майстрів народного мистецтва України Саєнко Т. В.), «Вишивка» (кандидат педагогічних наук Батієвська Т. В.), «Малярство на склі» (кандидат педагогічних наук, член спілки майстрів народного мистецтва України Дігтяр Н. М.), «Писанкарство» (Кушніренко О. М.).

Сподіваємося, що це дослідження буде надзвичайно корисне студентам, магістрантам, вчителям образотворчого мистецтва, керівникам художніх студій, гуртків, всім, хто цікавиться культурою свого народу.

Анатолій Чернощоків
народний художник України,
завідувач кафедри
образотворчого мистецтва
Полтавського національного
педагогічного університету
імені В. Г. Короленка



РОЗДІЛ 1

ВИШИВКА

1.1. Історія розвитку вишивки

Народна художня творчість у безлічі її проявів завжди була і є ґрунтом для спілкування поколінь, невичерпним джерелом пізнання історії, звідки йдуть витoki професійного мистецтва. Одним із найбільш поширених і доступних видів народної художньої творчості є українська народна вишивка. Вона вдосконалювалася протягом багатьох століть і до нас дійшла у вигляді різноманітних орнаментів, швів, котрими вони виконані, цікавих кольорових поєднань ниток.

Вишивка – популярний, класичний вид декоративно-прикладного мистецтва, в якому узор і зображення виконуються ручним або машинним способом на різних тканинах, шкірі, повсті та інших матеріалах лляними, бавовняними, шовковими, вовняними нитками, а також бісером, перлами, коштовним камінням, лелітками.

Основна мета вишивки – художнє освоєння матеріального світу, естетичне осмислення навколишнього середовища. Історією визначена особлива роль вишивки в духовному житті людини, створенні естетичного середовища у праці, відпочинку, святкуванні. Дивовижне багатство художньо-емоційних рішень української народної вишивки зумовлено тим, що вона широко виступає в різноманітних варіантах – як прикраса тканин одягового, побутового, інтер'єрно-обрядового призначення. Вишиті одяг, рушники,

скатертини, завіси тощо, які організують інтер'єр житлових і ритуальних споруд, супроводжують свята, обряди, несуть у собі не тільки матеріально-практичну, а й духовно-естетичну функції. Із давніх часів і до сьогодні вишивка виступає як естетично-емоційне, духовне самовираження народу, його морального етикету, як утвердження краси земного життя. Вона розкриває невичерпне багатство творчих сил народу, вершин його мистецького хисту.

Дослідження вишивки представляє важливі аспекти вираження в ній живописної, графічної й орнаментальної культури народу. Так, вишивка розглядається як один із видів живописного мистецтва. Аналіз зразків вишивок білими нитками на білому фоні, червоними і білими, червоними і синіми, червоними і чорними нитками, багатоколірної гами вишивок дає можливість стверджувати, що в галузі вишивки найбільш багато і різносторонньо розкрилося колористичне обдарування народних майстрів.

Окрім того, вишивка є унікальним мистецтвом народної графіки, вона зберегла і несе в собі багатовікову культуру народної декоративної лінії. Стібки нитки-лінії – прямі, діагональні – основа творення складних орнаментальних форм. Із неї починається безперервний процес творення – від простих елементів до складних мотивів.

У вишивці найглибше відображене орнаментальне багатство народного мистецтва, вона надає численні зразки геніальних композицій, досконалих за рівнем художнього трактування.

Проблема походження, еволюції вишивки на території сучасних земель України складна та багатогранна. У цьому аспекті слід звернутися до питань первісної творчості, до збережених пам'яток мистецтва.

Результати археологічних розкопок, свідчення літописців і мандрівників минулого дозволяють стверджувати, що початки мистецтва вишивання на території, яку займає сучасна Україна,

сягають сивої давнини і розвиток його не припинявся ніколи – починаючи з незапам'ятних часів і до наших днів.

Відомо, що людина палеоліту вперше відкрила можливість творчості шляхом відтворення художньої картини дійсності. Із тих часів збереглися пам'ятки, що в певній історичній послідовності засвідчують високий художній рівень анімалістичних творів, антропоморфних зображень, знаків, ідеограм, складних геометричних композицій. Орнаменти, якими прикрашали посуд давні мешканці території нашої країни – трипільські племена (доба пізнього неоліту і початку періоду бронзи) нагадують елементи символіки сучасних орнаментів української народної вишивки. За свідченнями давньогрецького історика Геродота, вишивкою був прикрашений одяг у скіфів – мешканців причорноморських степів. Підтвердженням високого рівня вишивального мистецтва є одяг сарматів. Особливо цінні знахідки дає поховання кургану Сватова Лучка Луганської області, в якому знайдено рештки жіночого вбрання, прикрашеного вишивкою бісером та намистинами. А розкопки Соколової Могили в с. Ковалівці Миколаївської області надали залишки золотого шитва на шовковій тканині пурпурного кольору. Вишивка, що датується I ст. н.е. є найдавнішою з досі відомих.

Відомо ще багато археологічних доказів відносно давності і поширеності народних звичаїв вишивати одяг. У с. Мартинівка Черкаської області було знайдено художні вироби з металу VI ст. н. е. Серед них було виявлено срібні фігурки чоловіків, одягнені в широкі сорочки з вишивкою на грудях. А сорочки з вишитою до пояса маніжкою є на бронзовій статуетці з околиць Хорола на Полтавщині VI-VII ст. Вишиті сорочки такого типу існували і за часів Київської Русі, про що свідчать фігури чоловіків із Тверського скарбу.

В епоху Київської Русі мистецтво художньої вишивки дуже високо цінувалося і досягло високого рівня. Ще в XI ст. сестра Володимира Мономаха Ганна організувала в Києві в Андріївському

монастирі вишивальну школу. Там дівчата вчилися гаптувати золотом і сріблом.

Чи не найяскравішим утіленням багатого й розмаїтого мистецтва народної вишивки є біла вишивана сорочка – невід’ємна складова частина українського народного вбрання як жіночого, так і чоловічого. Про вишивку на білій сорочці українців є звістки візантійських письменників XI-XII ст.

У XIV-XVII ст. українська вишивка зберігає традиції давньоруського гаптування та набуває нових орнаментальних форм, пов’язаних із розвитком народної вишивки і впливами на неї західноєвропейського та східного мистецтва. Гаптовані вироби цінувалися дуже високо. Їхньому поширенню сприяли ткацькі цехи, перші згадки про які припадають на XIV ст.

Із XVII ст. починається піднесення української культури, стрімко розвиваються різні види мистецтва, у тому числі й вишивання. Про українські вишиванки розповідають іноземні мандрівники. Так, арабський письменник Павло Алепський, який у 1654-1656 рр. відвідав Україну, описуючи побут українців, зазначав, що в дочок уманських міщан та київських вельмож головні убори були гаптовані золотою ниткою.

Збереглися вишиванки з козацьких часів XVII-XVIII ст. Центрами вишивання тоді були Качанівка на Чернігівщині, Григорівка на Київщині, Велика Бурімка на Черкащині тощо. Вишивали в кожному селі, монастирях, дворянському, купецькому середовищі. Вишиванням займалися майже виключно жінки. Готуючись вийти заміж, кожна дівчина повинна була мати багато різних вишиванок, якість яких була підтвердженням майстерності дівчини. Тому жіночий одяг оздоблювався надзвичайно гарно: кольорова плахта, вишита старанно підібраними ніжними тонами, яскраві керсетка та шовкова попередниця, барвиста вишивана сорочка.

У XVIII-XIX ст. майже в усіх поміщицьких господарствах та при монастирях існували майстерні художньої вишивки, вироби яких не лише використовувалися для власних потреб, а й частково йшли на продаж. У монастирях черниці вишивали золотими і срібними нитками різні церковні речі та вбрання, а в поміщицьких майстернях жінки-кріпачки вишивали речі панського побуту: скатертини, серветки, одяг, предмети для оздоблення інтер'єру, чохли на меблі, гаманці, декоративні панно тощо.

Із другої половини XIX ст. мистецтво вишивання поступово набирає форм кустарного промислу – виникають артілі та перші кооперативні об'єднання вишивальниць. У XX ст. відкриваються навчально-кустарні майстерні, художньо-промислові артілі, великі спеціалізовані підприємства з вишивки. Художньою вишивкою починають цікавитися колекціонери та етнографи, які влаштовують перші виставки прикладного мистецтва та кустарних промислів. Своєрідністю української вишивки починає захоплюватися широка публіка.

У 40-50 рр. XX ст. ініціатива в мистецькому вишиванні переходить до художників. Значного поширення набуває вишитий портрет відомих поетів, героїв громадянської і Великої Вітчизняної воєн. Починають вишивати панно, присвячені видатним подіям. Декоративно-прикладне мистецтво 60-80-х років стає все більше спиратися на традиції народної творчості, активізується інтерес до багатой спадщини народної вишивки, традицій вбрання.

Період 90-х років XX ст. в українському мистецтві став складним. Із здобуттям Україною незалежності відбулася переорієнтація художників, переоцінка ними попереднього досвіду та естетичних ідеалів. Водночас популярною в суспільстві була думка про вплив народного мистецтва на національну свідомість. З огляду на це у 1991 р. була створена Національна спілка майстрів народного мистецтва України, що орієнтувала свою діяльність на відродження

народного мистецтва. Подальший поступ української вишивки відзначається розвитком художньо-промислових майстерень, де оздоблюються предмети одягу та побуту. Найвідомішими є майстерні в селах: Решетилівка на Полтавщині, Дігтярі на Чернігівщині, Глинки і Кути на Івано-Франківщині, а також у містах Києві, Львові, Вінниці, Чернігові, Ніжині, Вижниці.

Нині вишивка є невід'ємним елементом сучасного інтер'єру, одягу. У сучасній українській вишивці поступово змінюються колорит і шви, якими виконані узори. Традиційні орнаменти збагачуються новими елементами і цікавими композиційними рішеннями.

Художнє багатство мистецтва вишивки глибше розкривається при аналізі їх орнаменту. З орнаментом вишивок пов'язані образи добра, краси, захисту від усього злого в житті. Орнамент вишивок – це народна пам'ять про життєдайні сили землі і сонця. Створюючи орнаменти для вишивки, художники у всі часи зверталися до природи, але не просто копіювали її, а переробляли, стилізували, спрощували, зберігаючи найхарактерніше.

В українській народній вишивці за змістом та формою побудови орнаменти поділяють на групи: геометричні (абстрактні), рослинні, зооморфні (тваринні), антропоморфні. Поступово виробилися складні орнаментальні системи, притаманні тій чи іншій техніці виконання, матеріалу, призначенню виробів.

Геометричні орнаменти притаманні всій слов'янській міфології. Вони дуже прості: кружальця, трикутники, квадрати, ромби, кривульки, лінії (прямі, скісні, ламані, зубчасті), хрести (прості й подвійні), зірки тощо. На їхній основі в народній вишивці широко використовуються такі мотиви, як «баранячі роги», «кучері», «кудрявці», «гребінчики» тощо.

Типовим для вишивки є використання прямих або скісних стібків для утворення прямолінійних суцільних стрічок, рядів із

рисочок та зубців. Декорування прямолінійними стрічками виробів по швах – це давня слов'янська традиція, поширена в усіх областях України. Особливого поширення набув мотив багаторядної ламаної стрічки («кривулі», «зубці») у вишивці сорочок, спідниць, фартухів тощо. Зигзагоподібний орнамент зустрічається у вишивках західних районів Поділля. До цього виду орнаментальних мотивів належать «сосонки», «хвощ».

З усіх геометричних форм найширше застосування у вишивці зазнав ромб. Ромб самостійно виступає як символ або лежить в основі складних геометричних фігур, де по-різному поєднаний в горизонтальному або вертикальному напрямі. Різноманітними є окреслення контурів ромбів: ромби з прямими, виступаючими назовні сторонами; ромби з рядами виступаючих зубчиків; ромби з виступаючими сторонами, спрямованими до центру; ромби з усіченими сторонами. Ромбовий орнамент особливо популярним став у ХІХ ст., був домінуючим на Волині, Поділлі, у карпатському краї.

Чільне місце в геометричному орнаменті вишивок посідають розетки – хрестоподібні, чотири-, восьмипелюсткові, наближені до квіткових мотивів. Вони найбільш поширені на Гуцульщині, Поліссі.

Окрім того, у традиційному геометричному орнаменті поширені хрести, трикутники, есовидні мотиви, напівкола – «місяці», «підківки» тощо. Есовидні фігури вишивали рядами на уставках, подолах сорочок, рушниках.

Згідно матеріалів вишивок ХІХ ст. можна стверджувати про поступові процеси переходу в них від геометризованих форм до рослинних мотивів. В основі *рослинного орнаменту* лежить прагнення перенести у вишивку красу природи. Невичерпним джерелом, основою розвитку рослинного орнаменту був земний рослинний світ. В українській вишивці часто використовуються такі мотиви, як «виноград», «хміль», «дубове листя», «барвінок» тощо. Деякі з них несуть у собі відбиток стародавніх символічних уявлень

народу. Так, мотив «барвінку» є символом немеркнучого життя, узор «яблучне коло» – символом кохання. Дуб і калина – мотиви, що найчастіше зустрічаються на парубочих сорочках і поєднують у собі символи сили і краси. Калина – дерево нашого українського роду. Дуб – священне дерево, що уособлювало Перуна, бога сонячної чоловічої енергії, розвитку, життя. Символіка винограду розкриває радість і красу створення сім'ї. Мотив винограду зустрічається на жіночих та чоловічих сорочках Київщини, Полтавщини.

Серед розмаїття мотивів рослинного орнаменту художнім рішенням виділяються мотиви дерева та квіти. Аналіз складних схем зображення дерев уможливив виділення їхніх груп: дерева одно- і тристовбурні, дерева з дво-, три-, п'ятиярусним розташуванням бокових гілок із різного виду галузками, листочками, пуп'янками, квітами тощо. Квіти вишивають як дуже наближені до реально існуючих у природі форм, так і умовні, фантастичні; як у розгорнутому виді, так і розрізі їх пелюсток; як витягнуті, так і розширені, як заповнені контурними стібками, так і суцільно заповнені.

Розвиток пишної рослинності в орнаменті пов'язаний із такими техніками вишивання, як стебнівка, гладь, ланцюжок, які дають можливість довільно, легкими вигинами передавати живе окреслення орнаментальних мотивів.

У вишивках рушників, серветок, скатертин, панно в орнаментах зустрічаються стилізовані тварини, птахи, комахи. У вишивках **зооморфних орнаментів** натуралістично і фантастично відтворюються образи: тварин – кінь, заєць, риба, жаба; з птахів – півень, сова, голуб, зозуля; з комах – муха, метелик, павук, летючі жуки. Численні орнаментальні зображення тварин, птахів, рослин, дерев, квітів стверджують, що наші предки шанували їх, опоетизовували природу не лише у фольклорі, а й у декоративному мистецтві. Наприклад, рушники з вишитими зображеннями голубів,

півнів, коней, хрестиків тощо були своєрідними оберегами, що захищали людину від злих сил.

Антропоморфні орнаменти частіше зустрічаються у вишивках I пол. XIX ст. Розвиток образу людини у вишивці розвивався у двох напрямках – зображення її як людини-дерева і наближення її до реальної дійсності. У першому випадку образ формували в різних варіантах подачі ромбів, прямокутників, що в сукупності створюють людиноподібні фігури з піднятими руками. Їх голови – ромби, трикутники. У другому випадку характерною є трансформація образу людини. Голова зображується у вигляді кола, обрамленого квітами, розетами, руки спрямовані до талії.

Численні варіанти мотивів геометричного, рослинного, зооморфного, та антропоморфного орнаменту впливали на художню образність узорів.

Вагоме значення мала й кольорова символіка (червоний колір – любов, жага, світло, боротьба; чорний – смуток, нещастя, горе, смерть; зелений – весна, буяння, оновлення, життя тощо). Солярні знаки, схематичні фігури Сонця, Березині, Дерева життя, вишиті на тканині, є ще одним свідченням глибокої шани наших пращурів до Сонця, Матері, як могутніх, святих, життєдайних першооснов усього суцього.

1.2. Матеріалознавчий аспект вишивки

Матеріал і техніка вишивання – важливі фактори, що визначають художній рівень вишивки. Геніальність народних вишивальниць – у їх розумінні матеріалу, уміння використовувати прості засоби для отримання сильних декоративних ефектів.

Згідно призначення матеріали для вишивання поділяються на два види: матеріал як основа, на якій вишивають (тканини, шкіра), і матеріал, яким вишивають (нитки рослинного, тваринного походження, металеві, бісер, лелітки, корали, перли тощо). Природні,

фізичні, структурно-еластичні властивості, кольорові відтінки, характер взаємодії цих двох видів матеріалів значною мірою визначають художню якість вишивки.

Вишивати можна на будь-якій тканині з різним переплетенням ниток. На тканині з полотняним переплетенням краще робити вишивку з лічбою, оскільки на ній легше закомпоновується малюнок, можна завчасно зробити точні розрахунки. Тканину полотняного переплетення необхідно підібрати світлого тону: білу, жовту, блакитну, бежеву. Це може бути льняна тканина, льон з лавсаном, домотканне полотно, а також тканина з розрідженою структурою. На тканинах з непотняним переплетенням ниток вишивають по канві або малюнку. Для вишивок по малюнку застосовуються матеріали, які мають гладку поверхню, орнамент на яку переносять через кальку контурним швом ниткою іншого кольору або через копіювальний папір штриховою лінією.

В українській народній вишивці були дуже поширені тканини домашнього виготовлення – вовняні, льняні, конопляні полотна та шкіра. Льняні, конопляні, вовняні тканини домашнього виготовлення природного кольору, вибілені або пофарбовані – основний матеріал для вишивання. Вони забезпечували такий суттєвий фактор мистецтва вишивання, як гармонійне співвідношення фактури ручно виготовлених тканин і фактури вишитих узорів. Нині льняні та вовняні тканини використовуються для виготовлення скатертин, рушників, порт'єр, панно, постільної білизни. Жіночі блузки, хустки, чоловічі сорочки, дитячий одяг шують із маркізету, шовку, шифону, напівльняних і синтетичних тканин.

Для вишивання можуть використовуватися нитки різних видів: ірис, муліне, бавовняні, штапельні, шерстяні, напівшерстяні, синтетичні, шовкові тощо. Які нитки обрати для кожного конкретного випадку, визначається багато в чому тим, яка

використовується основа для вишивання (тканина) та яким є призначення речі.

Для вишивання на крепдешині, маркізеті, батисті та інших тонких тканинах використовують муліне (в одну нитку) або шовкові нитки. Шовкові нитки добре фарбуються і мають при цьому надзвичайно яскраві та насичені тони. У вишиванні можна використовувати природний і штучний шовк, але при цьому потрібно враховувати не тільки вид тканини, а й техніку вишивання, зокрема при вишиванні нитками штучного шовку з ворсистю поверхнею ворсинки ще більше розпушуються і надають готовій вишивці оксамитного вигляду.

Муліне у дві-три нитки і тонка нитка волічки використовуються при вишиванні на тонкій шерстяній тканині, шовковому полотні тощо.

Волічкою в кілька ниток залежно від товщини тканини й орнаменту можна вишивати на шерстяних тканинах, сутажем та плетеною тасьмою (різною за товщиною і кольором) – по сукну.

М'яка бавовняна нитка застосовується для вишивання хрестом на важких тканинах, наприклад, на гобеленах.

Гобеленова шерсть – це важка пряжа, якою вишивають складеною цілком. Підходить для вишивки гобеленів за рахунковими схемами.

Металізовані вишивальні нитки використовуються для вишивки вільним стилем, золотом, а також разом із бавовняними або шерстяними нитками. Золоті нитки застосовують для шиття державних прапорів та військових відзнак.

Вишивка бісером різної форми, кольору і лелітками (блискучими металевими кружечками, пофарбованими в різний колір, з маленькою дірочкою посередині для закріплення ниткою на виробі) застосовується в основному для декорування одягу, а також для вишивання картин та декоративних панно.

Окрім матеріалів (основи та ниток) для вишивання необхідно мати: голки, ножиці, наперсток, виколку, п'яльця, крючок і шило.

Для вишивання потрібно мати 6-7 голок різної товщини і довжини. Тонкими голками вишивають на маркізеті, батисті, крепдешині і тонкому полотні, середніми за довжиною і товщиною – на льняних та бавовняних тканинах, великими – на грубій тканині, зокрема на вовні. Вушко голки має бути овальним, із гладенькими краями. Зручно вишивати голкою, що має видовжене вушко, бо в нього легко втягати нитку. Нитку в голку втягують не довше 0,5м, щоб не плуталася. Голки зберігаються в сухому місці, щоб запобігти корозії.

Під час ручного вишивання потрібно мати у вжитку три види ножиць: великі – для розкрою тканини, середніх розмірів – для обрізування кінців ниток та маленькі з підігнутими вгору лезами, які особливо потрібні при вишиванні з вирізуванням. Леза ножиць мають щільно змикатися і бути гостро наточеними.

Наперсток потрібно добирати точно за розміром середнього пальця правої руки так, щоб він і не був великий, і не стискував палець. Найкращими є наперстки, виготовлені з нержавіючої сталі. Із товстою тканиною рекомендується працювати тільки з наперстком.

Виколка – це допоміжний інструмент для виконання технік прозоро-рахункової групи.

П'яльця – прилад, на який натягується тканина. Їх використовують для забезпечення натягу тканини. При вишиванні застосовуються круглі та квадратні п'яльця. Квадратні потрібні для великих робіт, зокрема при вишиванні широких мережок, гладьових швів тощо. Для вишивки дрібних речей використовуються маленькі круглі п'яльця. Круглі п'яльця складаються з двох обручів, що входять один в інший. При зап'ялці тканина накладається на менший обруч і затискається більшим. Якщо тканина менша за розмір п'яльців, то до неї пришивають клапоть будь-якої іншої, однакової за

товщиною з основною. По закінченні вишивання допоміжну тканину знімають. Якщо треба виконати малюнок, розмір якого більший за п'яльця, то після вишивання частини узору тканину в п'яльцях поступово перетягують. Малюнок вишивки, що має вирізування, у п'яльцях перетягувати не можна, бо інакше зіб'ється сітка. У цьому випадку потрібно обов'язково щоразу виймати з них тканину і перекладати заново.

Гачок необхідний для вишивання тамбуром. Звичайний гачок для в'язання потрібно обрубати і вбити в дерев'яну палочку довжиною 8-10см.

Шило використовується як допоміжний інструмент при вишиванні на товстих пружних тканинах або шкірі. Щоб голка з ниткою могла вільно проходити крізь матеріал, шилом попередньо проколюють дірочки в матеріалі.

Також у вишиванні використовують сантиметрову стрічку довжиною 100-150 см із круговим роликівим механізмом для скручування і розкручування.

Упродовж віків визначилися правила розміщення вишивок на натільному, нагрудному, поясному, верхньому одязі, на головних уборах, взутті та предметах інтер'єру. Їхня вишивка різниться орнаментами, кольором, матеріалами і техніками виконання. Загалом усі вишиті вироби можна поділити на чотири групи.

До першої групи відносять вишитий одяг. Це зокрема вишивка сорочок, нагрудного одягу, поясного одягу, верхнього плечового одягу, головних уборів.

Вишивці сорочок притаманні логічність розміщення та особливе багатство вишивальних технік. У жіночих сорочках вишивали коміри, пазухи (погрудки), подоли, рукави, у чоловічих – коміри, манжети, манишки, дуже рідко полики.

Вишивка нагрудного одягу (прямоспинного, приталеного, короткого, з рукавами і без них) розміщена вертикальними смугам на

полях, проймах і горизонтальними – внизу полів, спинки і рукавів. Особливо виділяється вишивка-строчка в нагрудній частині і внизу рукавів керсеток центральних областей України.

Вишивка поясного одягу (запасок, спідниць) виділяється стрічковим характером розташування мотивів у нижній частині.

Вишивка верхнього плечового одягу (свит, сердаків, бунд, шуб без рукавів, кожухів) характеризується складними орнаментальними композиціями на спині, поясі, полах, рукавах, відлогах тощо. Вишивка кожухів розташовувалась широкими горизонтальними смугами внизу на рукавах, у нижній частині кожуха та вертикально на правій полі, а в кожухах з відрізною спинкою вишивали смуги на спині, біля розрізів кишень та рукавах.

Вишивка головних уборів (стрічок, наміток, хустин, капелюхів, шапок) характеризується оригінальним композиційним вирішенням. Намітки вишивали широкими смугами геометричних та геометризвано-рослинних мотивів по краях та в налобній частині. Стрічки вишивали рядами пишних квітів, складними геометричними мотивами.

До другої групи вишитих виробів відносять вишивки інтер'єрного та інтер'єрно-обрядового призначення (рушники, фіранки, порт'єри тощо). Необхідним атрибутом під час урочистих подій, зустрічі гостей, відзначення народження дитини, сватання, весілля, похоронних обрядів був рушник. Зображені на рушниках ромби, розетки, квадрати символізували сонце, землю, рослини, їм поклонялись як явищам, що дають життя, оберігають від різних бід, страждань. Розміщення вишивки та добір кольорів ниток залежать від узору та регіональних особливостей.

Фіранки віконні оформляють вишивкою з усіх чотирьох сторін, але можна розміщувати вишивку у верхній чи нижній частині або по середині фіранки.

До третьої групи вишитих виробів належить столова білизна (скатертини, серветки різного призначення, доріжки). Скатертини вишивали по центральній площині і каймі з чотирьох сторін, тільки по каймі, двома-трьома вузькими рядами по каймі.

Четверту групу виробів формують предмети постільної білизни (покривала, підодіяльники, наволочки, підзори). Узори на них розмішували суцільною смугою або окремими фігурами.

1.3. Техніки вишивання

В Україні відомо більше ста п'ятидесяти різноманітних вишивальних швів, так званих «технік». Окремі вишивальні шви характерні тільки для певних етнографічних районів. Походження назв технік української вишивки різне. Такі назви, як «виколювання», «вирізування», «затягання» відповідають манері виконання; «рушникові шви» визначаються характером виробу, який виготовляється. Чимало назв пов'язано з назвою певної етнографічної групи людей або з географічною назвою місцевості, де була створена і розвивалася та чи інша техніка, наприклад, «лемківська кіска», «кучерявий шов Гуцульщини», «городоцький шов», «полтавська гладь» тощо. У назвах технік зустрічається схожість із певними символами, явищами, предметами: «зірочка», «просо», «солов'їні вічка», «курячий брід».

Загалом, українську вишивку можна розділити на два роди: лічильну та нелічильну. Шви з лічбою виконуються по рахунку покритих стежками ниток тканини. Нелічильні (вільні) шви виконуються за попередньо нанесеним на тканину малюнком. Інший принцип поділу технік вишивання передбачає їхній поділ на: сквозні шви (строчки), для виконання яких із тканини попередньо витягуються нитки; глухі шви, що виконуються по цілій тканині. Проте нині немає єдиної загальноприйнятої класифікації ручних швів.

Створенню єдиної класифікації технік вишивання присвятили свої дослідження вчені-мистецтвознавці О. Гасюк, А. Заволокіна, Р. Захарчук-Чугай, Т. Кара-Васильєва, Е. Литвинець, Г. Пащенко, В. Радкевич, М. Степан.

Класифікація швів за О. Гасюк, М. Степан включає: початкові шви, вишивання з лічбою, мережки, змережування та з'єднувальні шви, гладь.

Найповнішу класифікацію швів представляють В. Радкевич та Г. Пащенко. Вони поділяють їх на: початкові шви, поверхнево-нашивні рахункові шви, поверхнево-нашивні нерахункові шви, техніки прозоро-рахункової групи.

Основу для навчання більш складних елементів швів та орнаментів становлять початкові шви.

До групи початкових швів відносять такі: «уперед голкою», «назад голкою», «козлик», «стебловий», «тамбурний», «петельний».

Шов «уперед голкою» (або «затяганка») використовують для обведення контуру малюнка, ним зшивають деталі виробу. При виконанні шва на лицевому боці тканини і з вивороту робоча нитка утворює пунктир. Виконують його стібками однакової довжини з однаковими проміжками між ними справа наліво. Довжина стібків і відстань між ними може бути різною і залежить від товщини тканини, призначення шва. На тонкій тканині роблять стібки коротші, а на товстій – довші. Лінія шва йде між двома нитками піткання по прямій, тобто паралельно їм.

Шов «назад голкою» (або «стебнівка», «ручна строчка») застосовується в основному при зубцюванні та зшиванні вишитих виробів, іноді – в художній вишивці. Цей шов нагадує машинну строчку: на лицевому боці виробу стібки розміщені впритул один за одним, а з вивороту вони накладаються один на одного. Прокладають шов справа наліво так, що голка весь час входить у тканину позади нитки, а виходить на два стібки попереду.

Шов «Козлик» («оксамитовий шов») застосовують для оздоблення дитячого одягу і предметів побуту, підшивання країв виробу, а також як декоративний шов. Із лицьового боку він являє собою перехресні стібки, що нагадують козли для розпилювання дров, а з вивороту – дві паралельні прямі з маленькими стібками. Якщо шов «козлик» вишити різнокольоровими нитками у два, три і більше рядків, тоді він називатиметься «оксамитовий». Вишивати «козлик» починають знизу зліва, роблять голкою стібок вгору з нахилом управо. Далі голкою набирають 2-3 нитки і виколують, виконують униз вправо стібок із таким нахилом, як і перший. Так шиють увесь рядок.

«Стебловий шов» застосовується для вишивання стебла квітки, трав, листків, бутонів у орнаменті. Виконання стеблового шва подібне до шва «стебнівка». Тканина пересувається при вишиванні знизу вгору, при цьому шов виконується згори вниз: по прямій – згори вниз – через 3 нитки набирають на голку 3 наступні нитки підкання. Голку витягують і знову набирають на неї 3 наступні нитки, голку виколують у кінці попереднього стібка. Із лицьового боку утворюються стібки, вдвоє більші, ніж із вивороту.

Тамбурним швом у народних вишивках позначали контури узорів, а із середини ХІХ ст. різноманітними тамбурними вишивками оздоблювали рушники, скатерки, сорочки, хустки тощо. Найбільш поширеними тамбурними швами є: «ланцюжок», «складний тамбур», «петля вприкріп». Швом «ланцюжок» вишивають рослинні орнаменти, збагачені гладдю та різноманітними швами. Ним можна обводити контури, наносити лінії всередину узору, зашивати всю площину або окремі деталі малюнка. Цей оздоблювальний шов із лицьового боку має вигляд замкнутої петлі, а з вивороту – суцільної строчки.

«Петельний шов» дістав назву від застосування його при обробці петель у шитті. Цим швом обкидають петлі та зрізи тканин, щоб не обсипалися нитки.

Поверхнево-нашивні лічильні техніки становлять основну частину української народної вишивки. Назва «поверхнево-нашивні рахункові шви» пояснює спосіб їхнього виконання, тобто вишивання на поверхні тканини, рахуючи нитки. До таких швів відносять: «вирізування», «занизування», «зерновий вивід», «кафасор», «курячий брід», «лиштва», «набирування», «низь», «поверхневий верхоплут», «поверхниця», «ретязь», «хрестик», «штапівка», «товмацька зірка».

«Лиштва» – тонка і точна техніка. Її назва походить від слова «лиштва» (у минулому вишивали низ сорочки, підшивка якого називалася «лиштвою»). У деяких місцевостях її називають рахунковою гладдю. Лиштвою вишивають в основному на Чернігівщині та Полтавщині. Цією технікою виконують чоловічі сорочки, жіночі блузи, сукні, вироби білизняного асортименту. Принцип вишивання лиштвою полягає в настиланні паралельних стібків, які віддалені один від одного на одну нитку.

«Поверхневий верхоплут» («верхошов») може бути обвідкою до орнаменту або основним виводом в орнаменті лиштви для чоловічих сорочок. Називається шов так, тому що при виконанні його спочатку вишиваються прямі стібки, а потім по них переплутують нитку.

«Низь» («низинний шнурок») застосовують для оформлення країв орнаменту в жіночому і чоловічому одязі, а також як самостійний декоративний шов. Його виконують знизу, з вивороту тканини. Низью виконують геометричні орнаменти чорними або червоними нитками.

Швом «занизування» виконують геометричні узори, в основному червоним кольором ниток. Назва шва походить від прийому вишивання: робоча нитка ніби занижується у тканину. Цей

шов застосовується для оздоблення одягу та різних побутових виробів. Він виконується швом «затяганка». Відповідно до малюнка вишивають потрібну кількість паралельних стібків.

Техніка «вирізування» дуже популярна на Україні. Її називають так тому, що в середині контуру узору вирізають нитки тканини. Найчастіше виконують її білими нитками, але подекуди вдаються й до сірих, блакитних, червоних і чорних. Вирізування застосовують як самостійну техніку, а також як доповнення до інших технік. Техніка вирізування поєднує дві техніки – хрестик та качалочкова лиштва. Вирізування виконують на одну, три, п'ять або більше квадратних отворів. Після того, як обшили узор, нитки тканини підрізають біля качалочок і витягують їх, залишивши лише нитки під хрестиками. Заповнення у вирізуванні може виконуватися ляхівкою, настилом, хрестиком.

Техніка «зерновий вивід» використовується у вишивках жіночих та чоловічих сорочок у поєднанні з лиштвою та іншими швами. Вона передбачає безперервне повторення квадратиків з порожньою серединкою, розташованих по прямій лінії або кривулями чи в шаховому порядку.

Шов «курячий брід» здебільшого використовується в поєднанні з лиштвою, вирізуванням тощо. Виконуючи цей шов, вишивальною ниткою стягують нитки тканини, щоб утворилися невеликі дірочки. Шов «курячий брід» може бути подвійним, потрійним і т.д.

Техніка вишивання «хрестиком» – одна з найвідоміших і найулюбленіших у народних вишивках. Ним вишивали переважно сорочки, рушники. Зараз цей шов дуже поширений при оздобленні скатертин, серветок, килимів, панно, сумок та інших речей. Хрестиком вишивають по канві по рахунку ниток на тканинах полотняного переплетення, по витягнутих уздовж і поперек нитках так, щоб утворилися квадрати. Хрестиком виконують геометричні, рослинно-геометризовані орнаменти. Різновидів хрестикових швів

багато. Найбільш поширеними є: «хрестик косий», «напівхрестик», «прямий хрестик», «подвійний хрестик».

«Хрестик косий» – це звичайний хрестик, косим його називають тому, що стібки лягають по діагоналі полотняного переплетення. Кожен хрестик виконують двома діагональними стібками, що перехрещуються. При вишиванні потрібно, щоб перекриття верхнього стібка лягали в один бік (до лівої руки). Стібки можна вишивати спочатку в одному напрямку, а потім перекривати їх у зворотному. Краса вишивки залежить від точності та порядку накладання верхніх стібків.

«Напівхрестик» («розсипний хрестик») застосовується для оздоблення дитячого одягу, а також може бути покрайницею для орнаменту. Він виконується однаковими за величиною стібками по діагоналі в обидва боки. Може бути виконаний як в горизонтальному, так і в вертикальному напрямках.

«Прямий хрестик» застосовується як елемент орнаментальної вишивки. Прямим хрестиком вишивають у західних областях України. Він вишивається як і косий хрестик, тільки перехрещується вертикальними та горизонтальними стібками, однаковими за величиною.

«Подвійний хрестик» (або «болгарський») складається з чотирьох стібків – двох діагональних і двох взаємно перпендикулярних. Виконують його в один прийом (кожен окремо). Спочатку виконують діагоналі хрестика («косий хрестик»), а потім два перпендикулярні стібки («прямий хрестик»).

Поверхнево-нашивні вільні техніки не потребують точного рахунку ниток, їх вишивають на поверхні тканини за вільним, наперед нанесеним контуром узору. До поверхнево-нашивних нерахункових швів належать: гладь (коса, пряма, стеблова, качалочкова, художня, декоративна, біла, полтавська та ін.),

рушникові шви, змережування, «курячі шкірки», «пухлики», обробка країв тощо.

«Курячі шкірки» – вид шва, яким оздоблюють низ рукавів, горловини, починають виконувати з виворотного боку тканини. Спочатку роблять вузлик на кінці вишивальної нитки, далі виконують перший подвійний ряд вертикальних стібків, вколюючи й виколуючи голку горизонтально то вліво, то вправо. Потім вишивальною ниткою стягують цей рядок. На лицьовій стороні тканини утворюється при цьому ряд горизонтальних стібків. Потім вишивальною ниткою стягують лівою рукою тканину в зборку. Виконавши другий подвійний рядок вертикальних стібків зверху вниз, знов стягують тканину в зборку. Так, повторюючи це кілька разів, утворюють зборки одна за другою, на всю ширину рукава або горловини.

Шов «пухлики» виконується на верхній частині рукава – там, де рукав пришивається до уставки (так звана сорочка до пухликів).

Гладь – різновид ручного вишивання, в якому нитки ідуть паралельними рядами впоперек або вздовж лінії малюнка. Існує багато технік її виконання. Це зокрема, розглянуті шви «уперед голкою», «стебловий», «ланцюжок» тощо, а також спеціальні техніки – пряма гладь, коса гладь, гладь із перехватами тощо.

Пряма гладь використовується для заповнення великих площин. Стібки кладуть уздовж ниток тканини по вертикалі або горизонталі і отримують двобічний малюнок.

Техніка косої гладі характерна тим, що стібки лягають похило до ниток основи і підкання. Вишивають її в основному червоним кольором, потім тоненько обводять чорним для виділення узору. Орнаменти є різноманітними, складаються з геометричних орнаментів.

Гладь стеблова застосовується для вишивання гілочок, обведення контура малюнка. Вона виконується «стебловим швом».

Художньою гладдю вишивають панно, подушки, ю картини, серветки. Вишивка виконується за попередньо нанесеним контуром. Контур обшивають швом «уперед голкою», потім елемент узору заливають прямими довгими стібками так, щоб був плавний перехід від одного тону до іншого. Стібки роблять різної довжини для того, щоб отримати плавний перехід від одного тону до іншого.

Білою гладдю вишивають дитячий одяг, столову і постільну білизну, жіночу білизну, весільний одяг. Нею вишивають на тонкій тканині, батисті, маркізеті, вуалі. Малюнок наносять на тканину тонким наколюванням. Контур обшивають контурним швом, роблять густий настил у поперечному напрямку до стібків майбутньої гладі. Потім настил покривають щільними стібками. Білу гладь можна виконувати стібками, що йдуть через всю площу елемента, або стібками, що вливаються один у другий.

Полтавська гладь поширена по всій Україні. Вона широко застосовується для вишивання панно, серветок, скатертей. Нею вишивають рушники, фартухи, хустки, кожухи, свитки та ін. Стібки настиляють густо, щоб не проглядала тканина, і паралельно горизонтальним ниткам. Стібки можуть бути маленькі і великі, тільки через 0,5 см довжини стібка роблять персяги, щоб нитка не відставала від тканини.

Рушникові шви складаються зі швів різних технік. Виконуються вони так: спочатку на полотні позначають олівцем контур узору і вишивають його стебловим або тамбурним швом, потім площину узору заповнюють різними комбінаціями стібків – переважно лічильних («уперед голкою», прямою або косою гладдю, «хрестиком», «штапівкою», «кривулькою», «козликом», «соснівкою» тощо).

Рушниковими швами виконують рослинні орнаменти, найчастіше це дерево життя, що виходить із вазона. Деякі рушники мають зображення різних птахів, тварин, символіка яких містить у

собі наступне: півник оберігає від нечистої сили, лелека в гнізді – рідний дім, голуби, райські птахи символізують любов, щастя, достаток тощо.

Рушниковими швами вишивають на Київщині, Харківщині, Полтавщині, Чернігівщині.

Дуже поширеними є техніки прозоро-рахункової групи (мережки) – вишивка, яку виконують на основі прорідження або прорізання тканини. Це «одинарний прутик», «подвійний прутик», «черв'ячок», «стовпчик», «вівсяночка», «гречка», «лучка», «шабак» тощо. Мережки виконують тільки на тканинах полотняного переплетення.

Для виконання мережок можна використовувати катушкові та вишивальні нитки. Вишивка виконується ніжною гамою кольорів, що створена з усіх відтінків блакитного, зеленуватого, охристого, сірого кольорів.

Тканину беруть тільки з полотняним переплетенням. На тих частинах тканини, де має бути вишивка, витягують певну кількість горизонтальних ниток, а вертикальні (невитягнуті) нитки зтягують у пучки – прутики. Стібки вишивальної нитки мають іти в одному напрямку.

Швом «одинарний прутик» підшивають краї вишитих виробів, вишивають під рубцями фіранок, скатертей, ламбрекенів, серветок тощо. Одинарним цей шов називається тому, що він складається з одного ряду прутиків.

Подвійним прутиком раніше підшивали поділ жіночої сорочки. Тепер його вишивають під рубцем пазухи чоловічої сорочки «чумачки» тощо. Мережка має вигляд двох рядів прутиків, розташованих паралельно лінії основи або піткання.

Мережку «черв'ячок» вишивають як доповнення до основного орнаменту. Цей вид мережки за виконанням подібний до прутика у верхньому боці.

Мережка «стовпчик», а також «гречка», «вівсяночка», «лучка» застосовуються як доповнення з обох боків до орнаменту для жіночих блуз, чоловічих сорочок, плаття та інших виробів.

1.4. Вишивальне мистецтво Полтавщини

Полтавщина – етнографічний регіон, у вишивці якого сконцентровано найбільш важливі локальні риси всієї Лівобережної України, що відобразилося в значній кількості та різноманітності технічних засобів виконання, унікальній насиченості орнаментальними формами, стійким збереженням традицій і сприятливістю до нових впливів. Художня вишивка Полтавщини вирізняється вишуканістю, тонким смаком.

Характерною особливістю вишивки регіону є співіснування геометричного, рослинного та рослинно-геометричного орнаментів, використання мотивів, характерних для даної місцевості. Це «барвінок», «хмелик», «морока», «зозулька». Улюбленим мотивом полтавських вишивальниць є «гілка», «ламане дерево». Основу геометричного орнаменту становлять найпростіші фігури: скісний і прямий хрест, квадрат, ромб, трикутник, зірчасті мотиви. Комбінації їх у різноманітних сполученнях створюють розмаїтість і величезну кількість варіантів композиційних побудов. Відмітною рисою геометричних орнаментів є віртуозність внутрішньої розробки мотивів у поєднанні з чіткою лінією, що об'єднує всю композицію, створює спокійно-розмірений ритм. Усі композиції геометричного орнаменту мають безперервний ритм руху, тому важко знайти його початок. Це ланцюг, у якому одні елементи є водночас частинами інших.

У полтавській народній вишивці поряд із давніми орнаментальними мотивами та композиціями, семантика яких частково втратила своє значення, побутують і більш нові.

Іще однією особливістю полтавської вишивки є велика різноманітність технік та їх поєднань, що виконуються переважно одним кольором – білим (на білому полотні) або з додаванням пастельних тонів. До таких технік відносять: «лиштву», «солов'їні вічка», «вирізування», «виколювання», «верхоплут», «настилування», мережки, «стебнівку», гладь, «довбанку», «зерновий вивід» тощо. Поєднання разом цих технік збагачує виражальні засоби орнаментальних композицій, надає їм схожості з мініатюрою.

Особливе місце у вишивці посідають полтавські рушники, що вирізняються декоративністю пишного рослинного орнаменту, виконаного умовно червоним кольором. Орнамент зі симетрично розташованими квітами, листям, бутонами, пташками зорієнтований до центру рушника. У центрі композиції – образ квітучого дерева зі стилізованими квітами і птахами на них, символ квітучого життя на землі. Він оберігає людей, їх житло від всякого зла. Рушник виконується в червоному кольорі, інколи з невеликим вкрапленням синього. Крім стеблового шва в рушниках використовуються різноманітні рушникові заповнення площин орнаменту: «просо», «качалочка», «засипка хрестиком» та безліч інших. Краї з усіх боків облямовані в'юнцем, утвореним спорідненими мотивами.

По всій Україні поширений так званий полтавський тип сорочки. Вишивка на сорочках відзначається ніжною гамою, побудованою на вишуканому поєднанні м'яких пастельних кольорів. Використовуються усі відтінки блакитного, вохристого, ледь зеленуватого, сірого, але значне місце належить техніці білим по білому. При вишиванні білим по білому утворюється малюнок високого рельєфу зі світлотіньовим моделюванням. Залежно від напрямку світла узор по-різному то відбиває, то поглинає його. Рукави в таких сорочках покриті ніби памороззю – мереживом дрібних візерунків – ромбиків, прямокутників, укладених у прями,

ламані, зигзагоподібні й меандричні динамічні лінії та смуги. На плечовій частині мотиви укладені здебільшого у стрічки.

Вишивання білим по білому, яке до певного часу було характерне для Полтавщини, зустрічається і в інших областях України: на Вінниччині, на Чернігівщині, що свідчить про широкі культурні зв'язки різних регіонів України.

На Полтавщині вишивка відома з давніх часів і набула великого поширення. Упродовж віків удосконалювалася художня система вишивки, в якій гармонійно поєднуються такі фактори, як матеріал, техніка, орнамент, композиційно-кolorистичне вирішення.

У Полтавському регіоні спостерігалася найбільш рання організація вишивального промислу та організація широкої мережі кооперативних артілей.

За кількістю кустарів-ремісників Полтавська губернія посідала свого часу одне із перших місць у Росії. Свої вироби вони збували на ярмарках, серед яких найбільш відомі полтавські, решетилівські і сорочинські. Ярмаркували на них по чотири рази на рік. З кінця XIX – поч. XX ст. на Полтавщині художня вишивка в кустарний промисел.

Значну роль у збереженні народного мистецтва зіграли місцева інтелігенція та Полтавське губернське земство. Земство організує ряд експедицій по вивченню і колекціонуванню народної полтавської вишивки.

Таким чином, вже до кінця 20-х років XX ст. були створені всі умови для організації широкої мережі кооперативних вишивальних артілей, які об'єднували б велику кількість вишивальниць. Так, у 1927 р. у м. Полтаві створюється артіль імені Лесі Українки, що об'єднувала кустарів, вишивальниць-надомниць та мала філії в селах Тахтаулове, Нехвороща, Парасковіївка, Мар'ївка, Абазівка. Організуються також артілі у В. Сорочинцях, Опішному, Н. Санжарах, Лубнах, Решетилівці.

Створення в місті Полтаві артїлі імені Лесі Українки посприяло згуртуванню кращих творчих майстрів вишивального промислу в організоване виробництво. Воно дало змогу розширити асортимент: рушники, скатертини, доріжки, декоративні подушки, речі для дітей, чоловічі сорочки «чумачки», «українки», жіночі блузки тощо. Вишивка цього періоду відзначається насиченістю орнаментальних мотивів, багатством різноманітної техніки традиційної полтавської вишивки. Із середини 50-х років творчий колектив артїлі став розробляти та впроваджувати у виробництво вироби машинної вишивки з полтавським орнаментом.

16 вересня 1972 року фабрика імені Лесі Українки була реорганізована в головне підприємство виробничо-художнього об'єднання «Полтавчанка», основною метою створення якого стало підвищення ефективності виробництва, покращення якості, збільшення випуску високохудожніх виробів. До складу об'єднання увійшло 6 фабрик художніх промислів з чисельністю 2800 чоловік: фабрика імені Лесі Українки, фабрика «Червоне Проміння» в смт. Н. Санжари, фабрика імені Н. Крупської в смт. Опішному, фабрика імені Зої Космодем'янської в м. Кременчуці, фабрика імені Крупської в с. Великі Сорочинці, фабрика імені Клари Цеткін в м. Лубни.

Творчий колектив «Полтавчанки» часто виконував важливі спеціальні замовлення, зокрема вироби для реставрації музеїв імені В. Г. Короленка та імені І. П. Котляревського в м. Полтаві, ескізи та костюми для народного хору імені Григорія Верьовки, до Олімпіади 1980-го року.

Фабрика проводить активну роботу по пропаганді мистецтва вишивки, бере участь в усіх обласних, республіканських та міжнародних виставках і конкурсах, розширює асортимент виробів на основі народних традицій. Створено колекцію високохудожніх виробів сучасного одягу, оформленого вишивкою з елементами

біжутерії, бісеру тощо, гармонійно поєднаних з елементами традиційної вишивки; створено нові види текстильної галантереї: скатертини, рушники, в яких народна традиційна вишивка вдало поєднана з мереживом машинного та ручного вишивання. Авторами цих робіт є Г. Гринь, О. Закорка, О. Розсоха, Л. Теряник, В. Ткаченко.

Провідну роль у розвитку вишивального промислу на Полтавщині зіграла Решетилівська школа, що стала одним із центрів-осередків народного ткацтва, килимарства, вишивання, лозоплетіння в Україні наприкінці ХІХ ст.

У 1905 р. губернатор і земство заснували артіль з вишивання та гобеленства – Решетилівській ткацькій навчально-показовий пункт. А у 20-х роках на основі промислу була створена артіль «Червона зірка», що приносить місту світову славу. Килими та унікальна вишивка решетилівських майстринь у 1923-25 роках були представлені на виставках українського мистецтва в Мюнхені, Парижі, Марселі, Брюсселі. Тоді чисельність робітників артілі складала більш ніж дві з половиною тисячі осіб. У 30-х роках артіль реорганізована у фабрику ім. Клари Цеткін. У 1936 р. килимарниці, вишивальниці промартілі імені Клари Цеткін продемонстрували на першій Українській виставці народного мистецтва кращі вироби свого художнього хисту.

У 1937 р. була заснована школа майстрів художніх промислів, де навчалося 80 учнів зі спеціальності художня ручна вишивка. У 1950 р. був відкритий відділ художнього декоративного ткацтва. У 1961 р. школа майстрів була перейменована в профтехучилище.

Решетилівське художньо-професійне училище (нині художньо-професійний ліцей) на Полтавщині є базою вивчення декоративно-прикладної творчості, у стінах якого підготовлено понад 6500 фахівців художньої вишивки, ткацтва, килимарства.

Найбільша цінність древнього мистецтва вишивки – поєднати в собі минуле і сучасне, що й прагнуть досягти у своїх авторських

творах видатні майстри вишивки Полтавщини. Досвідчені майстри не тільки пропонують свої унікальні витвори, а навчають прадавньої майстерності. Тож, розглянемо визначних постатей полтавської вишивки.

Бабенко Надія Несторівна – художник декоративного мистецтва, народний майстер художнього килимарства та вишивки. Вона є членом Національної спілки майстрів народного мистецтва України, членом Національної спілки художників України, заслуженим майстром народної творчості України, лауреатом Державної премії України імені Т. Г. Шевченка, кавалером ордена Княгині Ольги третього ступеня. Працювала головним художником Решетилівської фабрики художніх промислів імені К. Цеткін, викладала у Решетилівському художньо-професійному училищі.

Вишитий спадок Н. Н. Бабенко досить великий за обсягом і різноманітний за асортиментом. Серед вишивок, їхніх ескізів, копій чи творів, виконаних за її ескізами іншими майстрами, можна виділити три групи: рушники, монументальні рушникові панно, сувенірні панно невеликих розмірів, вишиті сорочки та сукні. Серед найвизначніших творів Надії Несторівни монументальні рушникові панно «Берегиня», «Пташина розмова», «Пташина сім'я».

Твори Надії Несторівни експонувалися на всеукраїнських, всесоюзних, міжнародних виставках, конкурсах, фестивалях, творчих симпозіумах у Бельгії, Канаді, Японії, Болгарії, Польщі, Франції, США та ін. державах. Нині твори майстрині зберігаються в музеях Києва, Полтави, Сум, Канева, Решетилівки та в приватних колекціях Франції, Німеччини.

Визначною сторінкою з історії українського народного мистецтва є творчість **Олександри Кузьмівни Великодної**. Олександра Кузьмівна глибоко знала і творчо продовжувала традиції народного полтавського вишивання, віртуозно володіла всіма секретами техніки художнього вишивання. Віддавала перевагу

теплим пастельним відтінкам коричневого, вохристого, але найбільше – білого з невеликим вкрапленням зеленуватого, сірого кольорів, створивши за своє життя понад 700 малюнків для оздоблення жіночих блуз за старовинними народними мотивами, чоловічих сорочок «чумачок», скатертин, серветок, доріжок, столових комплектів, сувенірних виробів тощо. Роботи майстрині народної творчості демонструвалися на виставках і ярмарках у Києві, Москві, Брюсселі (Бельгія), Кошаліні (Польща), Лос-Анжелесі (США), Монреалі (Канада), Марселі, Парижі (Франція), Токіо (Японія), Буейнос-Айресі (Аргентина).

Закорка Ольга Іванівна – народний майстер художньої вишивки, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України. Працювала творчим майстром, художником філії виробничо-художнього об'єднання «Полтавчанка» в Лубнах. Вишиває народні вироби – рушники, сорочки, блузки, скатертини, серветки, постільну білизну з геометричною та рослинною орнаментациєю, що експонуються на всеукраїнських, міжнародних виставках (Росія, США, Канада), ярмарках.

Особливо чітко можна бачити досягнення сучасного мистецтва вишивки на прикладі робіт заслуженої майстрині народної творчості України **Олени Василенко** з Решетилівки. Вона застосовувала такі прозорі тканини, як маркізет, батист, нитки муліне і шовк. Це кардинально вплинуло на художньо-виразні засоби шитва, надало їм легкості, вишуканості, більш тонкої ретельної проробки орнаментальним мотивам та використанню ювелірних технік виконання. Щоб підсилити оптичні якості білого кольору майстриня вводила незначну кількість жовтуватих, сірих, голубуватих ниток та користувалась протиставленням холодних і теплих тонів.

Іпатій Ніна Іванівна – майстер-художник художньої вишивки, заслужений майстер народного мистецтва України, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України. Ніна

Іванівна є постійним учасником Всеукраїнських виставок народного мистецтва, провела ряд персональних виставок на Україні.

Колористична гама орнаментальних композицій творів Ніни Іванівни будується на поєднанні м'яких, пастельних відтінків: сірого, зеленого, вохристого, коричневого. При цьому увага сконцентровується на декоративному вирішенні простих елементів орнаменту за допомогою переходу від світлого до темного кольору. Серед авторських високохудожніх виробів Ніни Іванівни є Полуботчишина сорочка. Її твори знаходяться в музеях України та в приватній власності духовенства, митців, послів, президентів і політиків в Україні, Болгарії, Канаді, Німеччині, Польщі.

Вакуленко Надія Вікторівна – майстер художньої вишивки, заслужений майстер народної творчості України, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України. Працювала викладачем у Решетилівському художньо-професійному училищі (нині художньо-професійний ліцей). Майстриня працює над розробкою нових художніх виробів, серед яких витонченістю відзначаються жіночі блузи та чоловічі сорочки, скатертини, доріжки, а також малюнки для машинної вишивки («рішельє»). Видатною її розробкою є жіноча блуза, виконана на маркізеті білосніжними нитками на замовлення Центру «Український Дім».

Пілюгіна Лариса Михайлівна – майстер художньої вишивки, заслужений майстер народної творчості України, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, член Національної спілки художників України. Є викладачем композиції в Решетилівському художньо-професійному ліцеї. Твори Лариси Михайлівни (рушники, сорочки, блузи, скатертини) виконані традиційними техніками Полтавщини. Майстриня постійно збагачує свою образну мову, прагне досягати емоційної виразності орнаментальних композицій (панно «Квітучий край», «Свято урожаю»). Роботи Л. Пілюгіної зберігаються в Музеї народної

архітектури та побуту України в м. Києві, Державному музеї-заповіднику українського гончарства в смт. Опішному, Палаці мистецтв «Український дім», у приватних колекціях.

Окремо слід відзначити колекцію полтавських сорочок, представлених майстринею, збирачем старовини **Черненко Тетяною Федорівною**. Вона збирає жіночі полтавські сорочки (переважно XIX ст.). Кожну сорочку майстриня обережно реставрує, а потім робить копію. Для копій Тетяна Федорівна використовує спеціальне сучасне льняне полотно, подібне до фабричного (мануфактурного) полотна, поширеного в той час, і вишиває копію такими самими нитками, як й оригінал (бавовняними, шовковими). Тому в її колекції кожна сорочка є у двох примірниках – давній оригінал та сучасна копія. Тетяна Федорівна так ретельно ставиться як до збереження давніх сорочок, так і до створення копій, що з першого погляду навіть важко сказати: де стара сорочка, а де нова.

Визначними майстрами полтавської вишивки є не лише жінки, а й чоловіки. Так, майстер художньої вишивки **Гринь Григорій Петрович** – член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, голова опішнянського осередку – створює ескізи для чоловічих сорочок. Творча манера Григорія Гриня вирізняється застосуванням напруженої колірної гами, іноді побудованої на контрастних поєднаннях теплих і холодних тонів. Широко використовує художник полотно сірого, зеленого, голубого, коричневого тонів. Вироби майстра зберігаються в Державному музеї Українського народного мистецтва, Національному музеї імені Т.Г. Шевченка, Музеї народної архітектури і побуту України в м. Києві, Полтавському краєзнавчому музеї та Канівському музеї українського народного мистецтва.

Кисіль Григорій Олексійович – заслужений майстер народної творчості, працював викладач-методист вищої категорії Гадяцького училища культури імені І. П. Котляревського. Співпрацював із

журналами «Жінка» та «Україна». На сторінках цих видань надрукував понад 50 художніх розробок – схем для вишивання у техніці «хрестик». У дарунок Свято-Успенському собору за малюнками Г. Кисіля вишито ікону Миколая Чудотворця, ікони Ісуса Христа та Пресвятої Богородиці для хоругв. Григорій Олексійович є автором альбомів «Українська вишивка», продовжувачем справи вишиваних ікон, поширених в епоху раннього християнства і відроджених у ХХ ст. Д. Блажейовським.

Тож, підсумовуючи все викладене раніше, можна констатувати, що вишивка – це орнаментальна скарбниця колективного генія. У ній втілено чудеса народної вигадки, фантазії – геометризований метод зображення краси землі, природи, сонця, людини. Українська вишивка сьогодні – складне, багатогранне явище, що розвивається у сфері традиційно-побутового, самодіяльного мистецтва та творчості художників-професіоналів.

Література

1. Білецька В. Ю. Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация. Матеріали до етнології і антропології / В. Ю. Білецька – Львів, 1929. – т. 21/22, ч.1. – С. 43-109.
2. Бойко А. М. Український рушник: засіб національного виховання і витвір народного декоративно-ужиткового мистецтва (на прикладі Полтавського вишиваного рушника) : навч.-метод. посіб. / А. М. Бойко, В. П. Титаренко. – Полтава: Верстка, 1998. – 72 с.
3. Гаргула І. В. Народні тканини: нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / І. В. Гаргула. – Львів, 1969. – 325 с.
4. Гасюк Е. О. Художественное вышивание : альбом / Е. О. Гасюк, М. Г. Степан. – 2-е изд. – К.: Вища шк. Головное изд-во, 1983. – 240 с.

5. Захарчук-Чугай Р.В. Українська народна вишивка. Західні області УРСР / Р.В. Захарчук - Чугай. – К.: Наук. думка, 1988. – 190 с.
6. Знаки: 155 стародавніх українських вишивок / Т. О. Островська. – К. : Соняшник, 1992. – 71 с.
7. Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки / Тетяна Кара-Васильєва. – К. : Мистецтво, 2008. – 464 с.
8. Кара-Васильєва Т.В. Полтавська народна вишивка / Т. В. Кара-Васильєва. – К.: Наук. думка, 1983. – 135 с.
9. Кара-Васильєва Т. Українська сорочка. Хрестикова техніка. Лиштва. Вирізування. Виколювання. Коса гладь / Тетяна Кара-Васильєва. – К. : Томіріс, 1994. – 96 с.
10. Китова С. Полотняний літопис України. Семантика орнаменту українського рушника / С. Китова. – 2-ге вид., доповн. – Черкаси: Брама, 2003. – 224 с.
11. Кулинич-Стахурська О. Мистецтво української вишивки. Техніка і технологія / О. Кулинич-Стахурська. – Львів, 2007. – 264 с.
12. Литвинець Е. Шийте, вишивайте / Е. Литвинець. – К.: Веселка, 1983. – 64 с.
13. Матейко К.І. Український народний одяг / К. І. Матейко. – К.: Наук. думка, 1977. – 224 с.
14. Мошинська О. Книга українських вишивок / О. Мошинська. – Клівленд : Хвилі Дністра, 1980. – 55 с.
15. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / К. І. Матейко, Л. Т. Кравчук, М. Я. Куницька, А. Ф. Будзан; відп. ред. Я. П. Запаско; редкол.: П. М. Жолтовський, Ю. П. Лашук, О. О. Чарновський; Львівськ. держ. ін-т прикладного та декоративного мистецтва. – Львів: Вид-во Львівськ. ун-ту імені І.Франка, 1969. – 191 с.

16. Основы художественного ремесла. Вышивка. Кружево. Художественное ткачество. Ручное ковроделие. Художественная роспись тканей. – М.: Просвещение, 1978. – 255 с.
17. Радкевич В. О. Технологія вишивки : підруч. для учнів проф. навч.-вих. закладів, пед. училищ, коледжів та позашк. установ / В. О. Радкевич, Г. М. Пащенко; за ред. Н. Г. Ничкало – К. : Вища шк., 1997. – 303 с.
18. Сорокіна Л. М. Учись вишивати : альбом / Л. М. Сорокіна. – К.: Освіта, 1991. – 79 с.
19. Титаренко В. Об'єкти праці з українських народних ремесел: навч.-метод. посіб. / В. Титаренко. – Полтава: Верстка, 2001. – 148 с.
20. Титаренко В. Полтавська традиційна вишивка: минуле і сучасне (виховний аспект) : навч.-метод. посіб. / В. Титаренко. – Полтава: Верстка, 2000. – 136 с.
21. Титаренко В.П. Традиційні народні ремесла Полтавщини : навч. посіб. / В. П. Титаренко. – Полтава: Верстка, 2003. – 360 с.
22. Українська вишивка : альбом / Авт. тексту та упорядник Тетяна Кара-Васильєва. – К.: Мистецтво, 1993. – 263 с.
23. Українська вишивка / Упоряд. Р. В. Захарчук-Чугай. – Львів : Аверс, 2008. – 72 с.
24. Українська вишивка / Ukrainian Embroidery / ред. Я. Винницька, автор тексту Я. Турко, мист. оформлення Дж. Конетта. – Торонто, 1984.
25. Фалеева В.А. Пособие по вышивке / В. А. Фалеева, Е. И. Кокуина. – М: Государственное издательство «Искусство», 1954. – 96 с.



РОЗДІЛ 2 ІГРАШКА

2.1. Особливості народних іграшок

Для визначення місця іграшки у системі матеріальної та духовної культури суспільства важливими бачаться загальнофілософські роботи з проблем культури (Е. Маркарян, В. Межуєв, Е. Соколов, Н. Чавчавадзе). Здобутки у цій галузі виступають в якості теоретико-методологічної основи як для визначення ролі іграшки у житті суспільства, так і для виявлення її соціокультурних функцій.

Велике значення, на наш погляд, мають дослідження у царині естетики (Ю. Борєв, О. Єремєєв, М. Каган, М. Киященко, М. Коротков, Ф. Мартинов, Л. Столович). Вони дозволяють зрозуміти взаємодію народної іграшки з професійним мистецтвом та предметним оточенням людини, визначити її місце та роль у системі естетичного виховання.

Заслужують на увагу і психолого-педагогічні дослідження, в яких містяться численні матеріали з проблем ігрової діяльності та іграшки (Л. Виготський, Д. Ельконін, Р. Жуковська, О. Запорожець, Б. Неменський, Л. Обухова, Е. Флеріна).

Особливо цінним для розуміння таких понять як морфологія, функціонування народної іграшки, а також її естетична виразність

важливими бачаться теоретичні дослідження на конкретному матеріалі історії (О. Авдєєв, М. Бахтін, П. Богатирьов, Ю. Лотман, О. Найдєн, В. Пропп, Б. Смірнов) та мистецтвознавчі роботи (М. Бартрам, О. Бакушинський, Г. Блинов, М. Бахман, О. Бенуа, Л. Герус, М. Грушевський, І. Дайн, М. Домашевський, Р. Кобальчинська, Г. Локуцієвська, І. Макарова, О. Найдєн, Т. Перевезєнцева, З. Сагайдачна, С. Ханємен, Є. Шевченко, В. Шухевич), в яких показаний генезис та основні етапи розвитку народної іграшки. У роботах зазначених авторів виділяється художня специфіка народної іграшки як особливого різновиду декоративно-ужиткового мистецтва.

Значний інтерєс викликають роботи з етнології, де розкривається роль ігрової діяльності та іграшки у соціалізації дітей, у залучєнні їх до світу дорослих серед різних народів і племен (І. Кон, М. Мид, Л. Павлинська, Б. Рибакєв, В. Харузіна). У цих дослідженнях піднімаються такі питання, як форми і засоби виховання дітей у різних народів, зв'язок дитячих ігор з досвідом, традиціями, віруваннями народу.

Доцільно підкрєслити, що проблема «педагогізації» іграшки хоч і має давню історію, ніколи раніше не стояла так гостро, як у наш час. Згідно висновків учених-психологів (Л. Виготського, П. Гальперіна, А. Запорожеця, Д. Ельконіна, О. Леонтєва), розвиток дитини відбувається шляхом соціального наслідування, надбання досвіду, накопичєного попередніми поколіннями, причому вирішальну роль у цьому присвоєнні (привласнені) відіграє практична діяльність самої дитини, направлена на опанування духовної та матеріальної культури. Іграшка у цьому процесі виступає як суттєвий компонент культури, об'єкт діяльності дитини, який значною мірою визначає її розвиток.

У сучасних психолого-педагогічних дослідженнях (Н. Вєтлугіна, О. Запорожець, Р. Жуковська, Д. Ельконін,

Т. Локуцієвська, Г. Маркова, С. Новосьолова, Н. Подд'якова, Г. Резніченко, О. Фонарьовська, О. Шевнюк та ін.) важливе значення надається іграшці як засобу організації дитячої діяльності.

Так, Д.Ельконін висунув гіпотезу про виникнення та пріоритетність сюжетно-рольової гри та іграшки. Ця гіпотеза вперше дозволила розглядати іграшку як засіб передачі дитині суспільного досвіду, розвитку орієнтування дитини у різних видах життєдіяльності та взаємовідносинах з дорослими.

Аналіз мистецтвознавчої, етнографічної, психолого-педагогічної літератури дозволив зробити висновок, що народна іграшка є об'єктом дослідження у багатьох країнах світу. Це Італія, Естонія, Німеччина, Чехія, Франція, Польща, Росія, Японія та ін. У цих країнах народну іграшку активно вивчають, репродукують, створюють музеї іграшки, проводять серйозні дослідження змістів та психолого-педагогічних впливів національно-традиційних іграшок на розвиток особистості, випускають численні монографічні, науково-популярні, педагогічні видання.

Ознайомившись з мистецтвом виготовлення народних іграшок у різних країнах світу, ми прийшли до висновку, що вони становлять частину спільної спадщини людства.

Іграшка – один із видів народної творчості (декоративно-ужиткової діяльності людини). Будь-яка діяльність володіє загальними для неї властивостями – свідоме цілепокладання, соціальність, продуктивно-перетворюючий характер. Іграшка є відтворенням у тій чи іншій спрощеній, узагальненій та систематизованій формі предметів із життя й діяльності суспільства.

Народна іграшка належить до групи ремесел, в яких творчий і виробничий процеси займають приблизно однакове місце.

Іграшки багатьох країн і континентів різні та своєрідні, але у них є загальні особливості, які дозволяють широко використовувати народні іграшки у творчому розвитку дитини. Саме через спрощені

іграшки-знаки дитина пізнає світ, навчається мислити узагальненими поняттями і яскравими образами, врешті вона приєднується до одного з джерел народного мистецтва.

«Людство взагалі виробило певну кількість ігор та іграшок. Як і в інших галузях культурної діяльності людини, тут проявляється єдність людської психіки на всій земній кулі. Одні й ті ж самі типи іграшок зустрічаємо у різних народів землі. Якщо вдивитися у взірці всіх народів і всіх часів мимовільно дивує їх велика схожість однієї з іншою. Немовби людство виробило та зберегло століттями визначені типи биків, птахів, людських фігур. Пояснюється це тим, мабуть, що психічні основи при виготовленні іграшок всюди були і залишаються однаковими» (В. Харузіна).

Ми дотримуємося точки зору В. Харузіної і пояснюємо природу іграшки пристосованістю до дитини з одного боку (урахування психофізіологічних особливостей дітей різного віку), а з іншого – спрямованістю її на виховання певної ціннісної спрямованості особистості, творчих здібностей, на розвиток практичних навичок та умінь, знань, евристичних можливостей, свободи вияву.

Перша особливість народної іграшки полягає у тому, що вона є плодом вільної творчості. У створенні іграшок беруть участь із прагненням передати уявлення про предмет, поштовх фантазії, яка могла б вже самостійно робити далі у відомому напрямку. Щоб дати цей поштовх уяві, особливо живій, дитячій, потрібно небагато. Бо і створює іграшку сама уява. «Вона не утруднюється баченою невідповідністю форм; те, чого не достатньо очам, вона доповнює від себе; невеличка аналогія – і уявлення викликано» (М. Бартрам).

Умілі руки з усього роблять іграшку. Наприклад, ляльки з кукурудзяного початку зустрічаються у кафрських народів, у індіців Північної Америки, у дітей бідняків з Прованса. Їх роблять білоруси, японці. Угорські діти грають ляльками, зробленими з квіточок маку.

У с. Мединське Калузької губернії дівчатка скручують ляльок з листа лопуха, соломи, сіна.

Окрім ляльок зустрічаються інші однотипні іграшки з надзвичайною схожістю конструкцій, форм, декору: тарахкальця, свистунці.

Широко відомий давньоіталійський міф, який розповідає про те, що перше у Всесвіті тарахкальце було покладено у руку маленького Юпітера. За легендою, тарахкальце-куля дзвенить і складається з золотих кружалець.

Друга характерна особливість, притаманна народним іграшкам усього світу – це задоволення однією-двома рисами, які викликають уявлення натяком, нагадуванням, схожістю.

Звичайне полотно перетворюється на ляльку в руках дівчинки зі Смоленської губернії та Угорщини, тому що воно у верхньому своєму куті пов'язане хусточкою і завершується попередницею. Біла гілочка з Північного Камеруну (Африка) тому перетворилася на ляльку, що на неї наклеїли клаптики чорного воску, які дають уявлення про голову та плечі. Лялька бахау – зроблений з куска лика комок, без голови, але це людина, тому що до нього пришиті сережки. У ескімоських ляльок немає обличчя. У багатьох ляльок зирянських, українських, російських, угорських також відсутні риси обличчя. Але це все одно ляльки, тому що у них є голова, руки, певні натяки на регіональні компоненти одягу.

Глиняний тулуб на чотирьох гілочках (Африка) – кінь, тому що до нього прикріплені вузька шия, голова, яка нагадує конячу, а горда грива зображена трикутниками, які поставлені один за одним.

Так само сартська іграшка зображує коня, тому що у фігурки – голова, подібна до конячої, позаду загнутий хвіст і на спині надрізи, які нагадують сідло. Роги тієї чи іншої форми перетворюють фігуру на бика, антилопу, козла. Голова та дві ноги роблять образ тварини і у зирянській іграшці.

Голівка з дзьобом, закруглений тулуб, віяло образний хвіст в усіх країнах світу дають уявлення про птаха. Африканську, американську іграшку, фігурки, які знайдені на розкопках в області давніх культур, не відрізниш у цьому відношенні від сучасного глиняного свистунця на російських та українських ярмарках. Саме у цьому проявляється прагнення зробити фігуру, предмет, схожий на оригінал. Сутність лише у тому, що для схожості достатньо однієї-двох натяків. Ця схожість помічається швидко та легко.

Здатність за натяком відкривати ціле характерна не тільки для іграшок, але й для предметів культу. Тут ми можемо назвати ще одну особливість, яка споріднює народні іграшки країн світу. *Народна іграшка у своєму первородному виді – культова та обрядова скульптура.*

На досить ранніх сходинках культури між створенням іграшок та предметами релігійного обряду не було суттєвої різниці.

Перша людина була збирачем і мисливцем. Вона бачила дерево, плоди, тварин навколо себе, які годували, одягали її. Дерево, звірі, птахи були людськими предками-тотемами, джерелом і умовою її життя, тобто містили у собі весь космос людини – від віри до їжі та одягу.

Коли людина почала пасти худобу, а пізніше сіяти хліб, вона зрозуміла, що її життя залежить не тільки від дерев та тварин, але і від пори року, від гарної чи поганої погоди. Тоді глиняні зображення птахів і тварин наповнювалися новим змістом: стали уміщувати у собі поняття сонця і тепла.

Період, коли звірі-тотемами були наділені космічним та божественним змістом, був не вічний. Пройшли сторіччя, і возвеличенні колись до неба і сонця тотемні тварини поступово втратили свій магічний, божественний зміст і перейшли у дитячі руки, стали потішною іграшкою, зовсім не викликаючи у дітей тієї

пошани, страху, надії, які відчували далекі предки, коли бачили зображення своїх тотемів і богів.

Але саме ці зображення з різних природних матеріалів людських фігур, звірів, птахів у далекому минулому брали участь у магічних обрядах. За їх допомогою людина творила різноманітні заклинання. Всі вони були пов'язані з землеробськими та скотарськими культурами. Так, наприклад, українські керамічні барині – символічні образи божеств – продовжували традиції ще з трипільської культури. Вчені гадають, що подібні статуетки трипільської культури переважно готувалися до сезонних свят весняного і осіннього рівнодення.

Глиняні свистунці теж мали певні функції. Загальнопоширеною є прикмета, що шум і свистіння відганяють нечисту силу. Тобто свистунці, за допомогою яких видобуваються ці звуки – своєрідні обереги від усякої нечисті. Перш за все - обереги дітей. Ними супроводжувалось відправлення майже всіх землеробських культів, релігійних свят, для яких суттєвим було забезпечення чистоти середовища виконання обряду.

За свідченням одного з найбільших знавців і дослідників української кераміки Юрія Лащука, на Львівщині – у Старій Солі та суміжних селах-Старосамбірського району – до недавно виготовлялися глиняні брязкальця -хихички, відомі ще з домонгольських часів як на Україні, так і в Болгарії. Їм надавалось магічне значення. Ці кулікоподібні предмети мали всередині камінець, який під час струшування видавав звук, що нібито відлякувало злі сили від дитини. Вчені гадають, що іграшки поєднували у собі декілька спільних моментів: були символом родючості, яка втілювалась у кількох глиняних кульках, захованих у порожнину у ділянці живота фігурки; виконували роль оберегу (Берегині); були, власне, брязкальцем, що своїми звуками відлякувало ворожі сили.

Дослідниця Д. Погожева вважає, що серед функцій іграшок головними в язичницькі часи були такі: охорона будинку з усіма його мешканцями (місцезнаходження під підлогою); домашнього вогнища (біля печі); входу у будинок (під порогом); співучасть у трудовому процесі розтирання зерна (біля зернотерок); можливо, охорона їжі (у посуді); супровід померлих з метою допомоги у відродженні (у похованнях); посередництво між людьми та божествами (у позіоранти); присутність на спеціальних культових місцях і підмостках.

У кожний період свого життя іграшка берегла, фіксувала сліди і знаки свого та минулого часу. Зрозуміти ці знаки, дешифрувати і прочитати їх задача важка, але реальна і бажана, бо іноді це єдина можливість відчувати історію народу.

Щоб у деякій мірі вирішити цю задачу, розглянемо зміст окремих традиційних сюжетів народного мистецтва, зокрема іграшки.

Баба. Самий широкий сюжет народного мистецтва, який робить практично кожний народний майстер.

Баба стає об'єктом культу у часи, коли на зміну мисливській добі прийшов час землеробства і скотарства. Таємниця і чудо народження, якими наділена жінка, сприймалися, як якась могутня сила, ототожнювалася із силою родючої землі. Знак родючості був першим змістом і головним в образі баби до тих пір, поки у людини не визріла ідея бога. Це обумовило появу тієї, що народжувала бога.

Жіночі божества брали участь у всіх обрядах, пов'язаних із землеробним циклом, і мали на меті ціль одержання гарного врожаю, розмноження стада, виживання племені, роду.

Жіноче божество було мирним по своїй суті, несло знак добрих сил, хоча пізніше семантика його розширилась і вже були можливі подвійні трактування жіночого знаку.

У далекі часи, коли глиняні фігури брали участь у культових обрядах, вони називались Велика Богиня, Велика Матір, Рожениця, Берегиня. З часом ці фігури змінилися, перетворившись у баринь,

пані у розкішних вбраннях, національних костюмах з півнями, дітьми у руках, які були одночасно іграшками-свищиками.

Ведмідь – один із найдавніших сюжетів української народної іграшки. Образ ведмедя зберігає риси тотемного предка, сонячного божества та сакральної, жертвовної тварини. Божественна сила, символ могутності, родючості, відбився у назві сузір'я Великої та Малої Ведмедиці, зірки яких по легенді були ведмедями.

Пройшовши стадії тотема і божества, ведмідь став дитячою іграшкою, яка несе у собі сліди попередніх значень, збережених народною пам'яттю.

Олень – один із найбільш складних за семантикою, змістовно багатих образів українського народного мистецтва. Образ оленя входить у систему космологічних уявлень стародавніх мисливців і землеробів про світобудову та світо-устрій.

Олень – один із головних тотемів слов'ян. Час появи тотема більш пізній, ніж ведмедя. Це час лука, стріли, коли олень став більш доступним для мисливця. Але олень завжди на відстані, далеко, у русі, швидкості, як тінь, промайнув – і зник. Однак він дав людині багато корисного.

Культ оленя був досить поширений. Олень – знак вдалого шлюбу, багатого життя. Зображення оленя, вважалося знаком неба, знаком слов'янських богинь давнього пантеону – рожаниць матері та дочки, що народжують усе живе.

Тому олень-іграшка продовжує народжуватися із глини, сиру, соломи під талановитими руками народних умільців.

Кінь. У житті багатьох племен він мав надзвичайно важливе значення. З початку кінь був тотемом. Потім його наділили божественною силою. Кінь став знаком сонця (його теплом, світлом, енергією) і неба.

Одне із значень фігурки, що зображає вершника на коні – сонце, яке здійснює свій шлях по небу на колісниці. Сонце, кінь, колісниця – тут майже синоніми.

Зображення коня у стародавніх слов'ян було улюбленою прикрасою-оберегом. Образ коня-оберега адресувався не до космологічної, а до життєво-побутової свідомості, до народної віри у благотворну силу цієї священної у минулому тварини.

Кінь до сьогодні є улюбленим сюжетом народних майстрів, що створюють іграшки із сиру, глини, дерева.

Птах. Сюжет птаха менш полісемантичний, ніж сюжет коня, але більш поширений. У кількісному відношенні серед народної іграшки він займає перше місце.

Птах – не тотем, частіше не божество, він лише супроводжує їх зображення.

Головний і найбільш давній зміст цього сюжету – оберіг. За допомогою свисту птахів-свистунців маги, волхви, кудісники відганяли злих духів. Свист брав участь у поминальному обряді.

Не тільки свист, але і сам птах являється знаком пам'яті про пробудження землі, світанку. Птах – знак гарного врожаю, щасливого шлюбу, повітряної стихії.

Кожен реальний птах та його образ мав певне значення. Птахи розділялися: на хороші, ті що поважалися, закликалися, і погані, яких старалися уникати. До хороших належали: лебідь, голуб, лелека, журавель, орел. Поганими вважалися ворон, пугач, сова (бо накликали біду), горобець.

Найчастіше птах виражає добрий символ, що і втілюється у дитячих іграшках.

Корова, бик, баран – входять до розряду досить поширених іграшок із глини.

У світовій міфології образ корови зв'язаний із початковим уявленням про творення світу; у фольклорі – із теплом і сонячним

світлом. Вона є магічною тотемно-предковою істотою, фактично божеством.

Бик – втілення сакральних жертвних дарів, наділений властивостями предків – заступників і магічних помічників. Роги цих тварин символізували родючість та могутність.

Зображення барана означало багатство, знатність, життєвий успіх.

Крім того, баран і корова були жертвними тваринами. Їх приносили у жертву з ціллю задобрити богів, відвести біду, послати дощ на поля під час засухи, вимолити гарний урожай.

Таким чином, сюжетика української народної іграшки показує змістовну насиченість і цілісність щодо поєднання духовних і матеріальних начал взаємодії людини з природою, землею, космосом.

А зараз звернемось до орнаменту, яким народні майстри вкривають іграшку.

Орнамент у своєму первинному вигляді – це деякі магічні заклинання, якими вкривалася поверхня ритуальних печер, фігур та посуду. Пізніше ці магічні знаки були перенесені на вишивку, прядку, глиняну іграшку і стали декором.

Знаки орнаменту, які народилися тисячі років тому, змінилися набагато менше, ніж, скажемо, форма іграшки за той же період.

Перші знаки орнаменту, які і до сьогодні зустрічаються у розписі іграшки, більш за все були пов'язані з магією первісного полювання. Один з них має назву ромбо-меандрового – це ромби різної форми з перерваними лініями, які заходять один в один. На поверхні глини вони складають гарний густий килимарський візерунок. Ромбо-меандровими знаками прикрашалися деякі культові предмети – від жіночих фігурок до посудів.

Розгадка походження ромбо-меандрових знаків була запропонована В. Бібіковою, яка зв'язала ромбо-меандрові позначки із природним орнаментом, який утворюється на зрізі бивня мамонта.

У бивні мамонта крилася сила звіра, це була його зброя. Звідси і малюнок бивня носив зміст сили та могутності, яких потребувала людина, йдучи на полювання. Набігаючи один на одного, ромби – знак успішного полювання. І оскільки від цього залежало життя нашого предка, то ромбо-меандровий орнамент можна назвати знаком життя. Не випадково у більш пізні часи, коли людина стала не тільки мисливцем, а й землеробом та скотарем, вона не забула знаку, який став для неї знаком землі і родючості. Для того, щоб поля були багаті на врожай, людина вкривала даним візерунком глиняну ритуальну скульптуру.

Повторюючи цей орнамент багато разів, людина нібито створювала заклинання, просячи у неба, сонця, землі успіху у полюванні та у житті, родючості своїм полям.

В Україні такий орнамент мало де зберігся. Іноді ромб застосовують на Прикарпатті та Закарпатті, де суворість природи зумовила переважання геометричного орнаменту.

Велику кількість варіантів зображення на протязі тисячоліть одержало Сонце. Над усе це нескінчена різноманітність хрестів, як у колі, так і без нього.

Хрест у колі дуже схожий на зображення колеса у колісниці племені, які 3,5 тис. років тому прийшли до Індії. Колесо для цих племен було символом могутності, влади. Можливо, тому й боги рухаються по небу саме на колісниці, і сонце «котиться» по небу.

Існують і інші варіанти солярних знаків. Солярну семантику несуть у собі трикутник, квадрат, ромб. Є ще одна різновидність цього знаку, яка має форму язика полум'я.

Особливу увагу треба приділити знакам, які позначають певні місяці року у слов'янських календарях. Перед усім, це подвійний хрест літнього та зимового сонцевороту, спарені хрести червня. Знаки у вигляді ромбічної сітки, які відповідають знакам вересня та жовтня (це зображення тенет – сіток для ловлення птахів та звірів).

Хвилястими лініями – знаками дощу та води, а також «громовим» знаком (шестикрила розетка) мітять липень. Знаки колеса і трав, якими позначені травень та серпень, можна також зустріти у розписі багатьох художніх виробів народних промислів. Хвилясті горизонтальні лінії, які символізують липень, крім цього ще є ознаками землі, змоченої дощем, знаками рік і озер та води взагалі. Знаки давньоруського календаря, особливо хвилясті лінії, часто використовуються народними майстрами в оздобленні іграшки.

Орнаментика народного мистецтва значною мірою втратила своє давнє значення. На перше місце вийшла її декоративна функція. Це у свою чергу зумовило посилення художньої виразності та образності народного мистецтва. Звернення народних митців до реальних джерел призвело до появи нових елементів у декорі та оздобленні іграшки, спрямувало його подальший розвиток. Відбулося переосмислення солярного значення хреста і розетки: хрест став символом християнства, а розетка у рослинних орнаментах, які характерні для сучасного народного мистецтва України сприймалася за узагальнений, стилізований образ квітки. В українське традиційне мистецтво ХІХ ст. увійшли реалістичні та стилізовані форми рослинного та тваринного світу.

Наступна особливість, яка споріднює народні іграшки країн світу – участь самих дітей у процесі їх створення. Наприклад, кафрські діти видавлюють з глини волів, кіз, курей, предмети трудового обігу дорослих. Південноамериканські діти ліплять із чорного воску фігурки ягуара з довгими хвостами та товстою круглою головою, пташку тукана з короткими крильцями та характерним дзьобом. В Індії діти виготовляють з коров'ячого навозу та яскраво розписують слонів. Португальські малюки роблять глиняні вози, волів, дереворізів, предмети домашнього обігу.

На Русі з 5-6-ти років діти самостійно робили іграшки. Дитячі саморобки дивують тим, наскільки спостережливі та винахідливі їх

маленькі створювачі. Малюки уміло наслідували дорослих, рано вчилися володіти інструментом, перетворюючи матеріал у виріб для гри. Одні поробки з'являлися і зникали як хвилинна забава, інші жили як результат наполегливої праці та терпіння. Всі вони були своєрідними художніми вправами, виражали естетичне прагнення дітей.

На Україні дитячі іграшки виготовляли в основному діти 10-15 років. Хлопчики робили коників, гусей, маленькі горщики. Тому іграшки, створені дітьми, позначені безпосередністю, наївністю, інколи привабливою неумілістю. Створені дітьми і спрямовані на дитяче сприйняття, ці вироби дивують примітивізмом своїх форм і разом з тим оригінальним художнім трактуванням. Саморобні іграшки не дають заснути духовним силам дитини. Ці сили ростуть у багаторазових вправах. У творчості, спрямованій на іграшку, посилюється процес асиміляції потрібного для душі та відкидання непотрібного, організуються нові форми її ставлення до світу.

Наступна особливість народних іграшок є визначення їх як предмета, виготовленого з певною спеціальною метою, який має особливість бути джерелом і надавати задоволення залежне від руху, яке, їм можна надати. Тобто, іграшка – це предмет, перш за все, вона пов'язана з побутом, зі грою – головним проявом духовного життя дитини.

Народні майстри-іграшківці не вважали себе художниками, а свої вироби творами мистецтва. Вони робили необхідні, потрібні, свідомо прикрашені речі, які органічно вливалися в єдиний потік життя.

Серед іграшок, які робили для дітей дорослі, не зустрічається непотрібних речей. Кожна, навіть сама примітивна потішка, має певне призначення. Вона існує не просто сама по собі, а є одним із етапів процесу, де іграшки передуються, змінюють одна другу у певну необхідну пору дитинства. Їх створювачі глибоко розуміли

інтереси та бажання дитини, враховували особливості її фізичного та духовного розвитку.

З народження дитини іграшка ставала обов'язковим супутником дитячого життя. Самим маленьким були призначені потіхи, які могли заспокоїти; допомогти першим рухам. Це різноманітні брязкальця, підвіски, оздоблені яскравими візерунками.

Дитина підростала – відповідно змінювалися та ускладнювалися іграшки. Конструкція іграшок було нескладною і допомагала дитині активно діяти. Каталки на держачках допомагали дитині ходити, освоювати простір.

Приблизно з двох років селянська дитина розпоряджувалася іграшками самостійно. Іграшок було небагато, але вони характеризувалися практичністю. Мінімум іграшок був виправданий життям, перевіреним не одним поколінням. У цьому відбивалися народні уявлення про лад та уміння обходитися у побуті малою кількістю речей. Найголовніше, ця тенденція ясно виражала принцип дитячої самостійної праці, покладений в основу народного виховання.

Дзиги, кубарі, жужалки відкривали таємниці механіки, прищеплювали технічні навички.

Сопілки, дудки, свистунці розважали та ознайомлювали дітей з народною музикою.

Іграшкові борони, сохи, вили, граблі залучали дитину до повсякденної праці.

Як тільки сприйняття дитини ставало більш аналітичним та містким, її починали цікавити більш конкретні та детально розроблені по формі іграшки. Серед ляльок роль забавок виконували солом'яні іграшки, які робили в усіх осередках, де вирощували хліб. Із пучка золотистої соломи скручували жмутик. У вигляді кіс плели руки. Прикрашали іграшку елементами національного одягу. Коли ляльку ставили на стіл та легенько по ньому стукали – вона оживала.

Саме у цьому проявляється функціональність та призначеність народної іграшки для гри.

Народна іграшка вирізнялася великими можливостями, спонукаючими дитину до активної гри. Вона слугувала імпульсом до дії, вимагала від дитини живої участі. Чисто споглядальних іграшок не було. З ранніх пір дитина повинна була вкласти в іграшку частину своєї праці, а пізніше – творчості.

Особливості світосприйняття кожним віковим періодом впливали на естетичне оформлення іграшки, її декоративне оздоблення за допомогою різних прийомів – різьби, декоративного розпису, інкрустування.

Загалом, історія виникнення іграшок підтверджує думку про те, що першими її створювачами була сама дитина. На перших етапах дорослі виступали її соратниками, лише пізніше у об'єднаній творчості починали створювати іграшки всіх основних типів зі специфічними особливостями і традиціями.

2.2. Традиції виготовлення іграшок на Україні

Народна іграшка народжувалася у зв'язку з природною потребою дитини пізнати світ, творчо і самостійно його осмислити, наслідуючи дорослих в їх трудовій та побутовій діяльності, в обрядових діях і звичаях. Саме це є основним змістом народної іграшки.

Іграшки кожного народу вміщують у собі певні педагогічні, художні і технічні традиції. Оригінальність і неповторність народної іграшки визначається її етнічною своєрідністю вираження культури і побуту народу, що символізує звичаєво-традиційні ознаки.

Неоднорідність умов, певні відмінності, що існують навіть між осередками, розташованими поруч, сприяють розмаїттю традицій у різних варіантах, нюансах, формообразних виявленнях. Можна згадати багато художніх промислів та центрів і стільки ж умов,

причин, особливостей, факторів, що у купі визначають специфіку системи традицій на промислах, характер їх наслідування, розвитку, змін. Ці традиції цінні не лише тим, що являють собою вираження світоглядних основ та художніх уподобань (загальнонаціональних, регіональних, місцевих), а й тим, що становлять практично корисний фактор щодо створення виробів, зокрема, іграшок на художніх промислах.

Традиція у звуженому (зовнішньому) розумінні є певною впорядкованою системою форм, прийомів, технологій. Традиції передаються від батька до сина, від одного покоління до іншого. Діти одержують від батьків навички, прийоми, технології, уподобання, певні сюжетні та мотивні варіанти, з рештою – родинну школу роботи з матеріалом, вибору художніх засобів вираження. Проте на основне – світоглядно-філософські принципи осмислення традицій, фольклорну інформацію та творчу енергію відчутно впливає середовище. Отже, покоління нащадків, пройшовши етапи учнівства та наслідувань, має створити свою систему традиційних форм, досягти завершення, напевно відрізняється від батьківської, або дещо відрізняється, не втрачаючи при цьому існуючої довгі роки традиційності.

Нині народна іграшка має кілька різновидів народного мистецтва (якщо їх визначати за художнім матеріалом, технікою, технологією), і, отже, становить полівидне явище. Водночас деякі види мистецтва щодо народної іграшки мають допоміжне, другорядне значення. З-поміж них зокрема: вишивка, ткацтво, розпис. Наприклад, вишивка і ткацтво широко використовуються при виготовленні одягу для народних ляльок. Розписом покривають іграшки з глини та дерева. Проте ні вишивка, ні ткацтво, ні розпис (як різновиди народного мистецтва) не є основними засобами у створенні народної іграшки. Ці засоби традиційні: дерево, глина, тканина, солома, папір та інше.

За тривалий час існування традиційної народної іграшки – від обрядових витоків і до сьогодення – вона майже не змінилася зовні. Іграшки з так званих найдавніших матеріалів – глини та дерева – в Україні зберігають архаїчні, а подекуди і реліктові форми. Зміни стосуються здебільшого декору та технології виготовлення, оформлення, функцій і меншою мірою – сюжетики.

Є дещо спільне, що об'єднує українські народні іграшки, створені у різних місцевостях України. Це низка спільних стильових ознак, що становлять «системну якість», естетичний модуль української народної іграшки створюються її влучністю формовиразу, лаконічністю та дотепністю, узагальненістю, метафоричністю, цілковитою завершеністю та відсутністю зайвих деталей, наявністю гумору, символіки, алегорії. Наприклад, що стосується української народної іграшки скульптурного характеру, ця системна якість та естетичний модуль створюються об'ємною повнотою, округлістю форм, композиційною компактністю, міцною збитістю важкуватих, присадкуватих постатей, відсутністю (здебільшого) легких, витончених деталей або дрібних подробиць, плавними переливаннями одна в одну об'ємних пропорційних форм, насичених матеріальною вагою, в міру напружених та майже ніколи не досягаючих ефекту перенапруги.

Так, С. Русова вважала обов'язковим глибоко проаналізувати естетичну творчість народу в іграшці і вказувала на те, що національна іграшка є часткою цієї творчості, отже, часткою всього народу та рекомендувала привчати дітей використовувати в іграх, у повсякденному житті предмети, виготовлені та оздоблені народними майстрами і художниками, народні іграшки (дерев'яні, керамічні, з соломи, тканини), а також картини з зображенням різних іграшок.

Історія народної іграшки сягає глибини століть, її еволюція нерозривно пов'язана з духовним і мистецьким розвитком українців.

Першими прототипами іграшки на Україні вважаються фігурки, виявлені на пізньопалеолітичній стоянці в с. Мізин Корейського району Чернігівської області. Вони являють собою узагальнені жіночі постаті, а також маленькі анімалістичні фігурки вовка або собаки, виготовлені близько 25 тисяч років. Всі ці зооморфні фігурки, ймовірно, мали також обрядове, тотемне значення, а тому їх загалом можна віднести до культової пластики малих форм і лише опосередковано пов'язати з іграшкою, точніше з її прадавними витоками.

Особливої доскональності вироби з глини (посуд, фігурки) досягають у період трипільської культури (IV-II тис. до н. е.). Зароджується керамічна дрібна пластика жіночих статуеток у сидячій позі, витончених стоячих жіночих постатей, а також різноманітних фігурок тварин (бики, корови, вівці, барани, коні). З'являються ліпні порожнисті фігурки пташок (могильник с. Високе Бродівського району Львівської області), що згодом трансформуються на зооморфні іграшки-свищики.

Особливий інтерес становлять керамічні яйцеподібні таракальця, моделі житла трипільців із деталями інтер'єру, розписом білою та чорною фарбою по червоному глиняному тлі.

Найдавніші іграшки Київської Русі виявлені при розкопках Донецького городища (у районі Харкова). Тут була знайдена майстерня, де виготовлялися глиняні фігурки (XII-XIII ст.). Фігурки бика, ведмедя, собаки, птаха, кішки, людини, знайдені тут, не набагато відрізняються від іграшок більш пізнього періоду.

Подібні ж фігурки X-XII ст. були знайдені у Новгороді, Києві. Птахи, коні, різноманітні свистунці були виконані дуже примітивно, грубо та міцно, тоді як фігурки жінки з дитиною на руках зроблені більш дбайливо. Деякі з них мають вушка для підвіски. Все це дає право думати, що перші були іграшками, а останні, очевидно, мали

ритуальне призначення, може бути, підвішувалися як обереги біля дверей.

Цікаво, що на зламі IX-X ст. керамічна справа у Київській Русі перетворюється у ремесло. Приблизно з цього часу починаються значні зрушення давньоруської кераміки в її художньому розвитку. Форма виробів стає різноманітнішою. Одночасно розвивається їх декорування орнаментами.

Найбільш типовими візерунками були паралельні, концентричні, прямі або хвилясті лінії, які наносились загостреною паличкою.

У декоруванні виробів почали використовувати багаті за кольорами глазурі та ангоби, що було великим досягненням Київської Русі.

У той час, коли західноєвропейські майстри вживали тільки одноколірну поливу і зовсім не знали трубчастого інструменту, давньоруські ж володіли технікою пастилажу та фляндрування.

Керамічна дрібна пластика переважно зображала священних тварин, птахів, фантастичних істот, кентаврів, жіночі постаті Матері-землі, вершників, пів-фігурки воїнів.

Із плином століть магічна функція іграшки послабилась, забулась і трансформувалась в ігрову та декоративну.

З розвитком продуктивних сил у XII-XIII ст. попередні досягнення кераміки здобувають широке розповсюдження. У пластичному декоруванні виробів розвиваються ті засоби, які при найменшій витраті часу дають кращий декоративний ефект та високу продуктивність. Лінійно-хвилястий орнамент, що виконується за допомогою вістря, стає невимушеним, розмашистим. Широкого застосування набувають різні штампи: кістяний, який залишав відбиток у вигляді арки, ромбика, а також зубчасте коліщатко і неоднаково розріджені гребінці.

Бурхливе зростання давньоруської кераміки було порушено татарською навалою. І лише через багато років у нових історичних

умовах, починається розвиток кераміки трьох братніх народів – російського, українського та білоруського.

Українська іграшка успадкувала кращі досягнення давньоруської кераміки. На початку періоду формування української народності (XIV-XV ст.) розвиток кераміки відбувається переважно на давньоруській основі, але відповідно до нових потреб і умов.

У XIV-XV ст. найбільш широко застосовувалось декорування по сирій поверхні з допомогою різних інструментів та штампів. При цьому утворювався злегка заглиблений виразний орнамент із рівних або хвилястих ліній, решіток, рисок, зубців. Іноді фігурки були димлені, чорні.

Поряд з цим з'являються іграшки, випалені в окислювальному вогні. Вони мають світлий рожевий чи жовтий колір із пензлевим розписом, виконаним червоною або коричневою глинами. Така кераміка з'явилась на Україні під впливом причорноморської. Поява її підготувала умови для відродження поліхромного розпису ангобами.

Протягом XIV-XVI ст. на Україні багато міст стають центрами керамічного виробництва.

Але іграшки виготовлялись більше у селах самостійними кустарями -гончарами як додаткові вироби або їхніми дітьми для забавки.

Масове виробництво іграшки на продаж, на думку дослідників, починається лише з другої половини XVIII ст. внаслідок розвитку на Україні ярмаркової торгівлі.

У південно-західній частині України розвивається техніка декорування, що була тоді поширена у країнах чорноморського та середземноморського басейнів. Сирі іграшки з глини природного забарвлення вкривали суцільним шаром білого ангобу, по якому гравірували за допомогою вістря. Таким способом одержували контрастний лінійний малюнок червонуватого кольору на білому тлі.

У тяжких умовах поневолення іноземними загарбниками формується українська народність, особливості її життя, побуту, естетичні уподобання. Довгий час український народ культурі загарбників протиставляв свою «ісконну» давньоруську культуру. Тим часом на її основі розвивається українське національне мистецтво, якому також переправлялись й пристосовувались до місцевих матеріальних і художніх потреб кращї досягнення сусідніх країн.

У XIV-XVII ст. завдяки посилення економічних зв'язків між українськими землями та сусідніми країнами зростає роль міських торгівельно-ремісничих кіл, їх боротьба за свої права сполучається з антифеодальним рухом українського селянства. Відтоді вже не феодала, а широкі народні маси визначають ужиткові та естетичні вимоги щодо виробів художнього ремесла.

В іграшці швидко формуються і яскраво виступають національні особливості. Цінується не стільки витонченість, скільки простота і щирість. Підвищений інтерес до природи, викликаний новим стихійно-матеріалістичним світоглядом, що народився у боротьбі з середньовічним релігійно-аскетичним світосприйняттям, виявляється у неповторному багатстві орнаментациї, яка блискуче поєднується з формами іграшки.

Накопивши великий художній і технічний досвід, українська іграшка у кінці XVI- на початку XVII ст. здобуває художню самостійність.

У XVIII ст. у художньому ремеслі намічаються певні зміни. У надрах феодальне-кріпосницького ладу розвиваються буржуазні відносини, розширюється ярмаркова торгівля. В утворених кріпосних мануфактурах виріб виконується вже не одним майстром і не за його задумом, як було раніше, а кількома, за зразком заводського художника. Продукція цих підприємств обслуговує вищі та середні класи населення.

Відбувається розмежування мистецтва панівних класів та народного, і у ХІХ ст. воно поглиблюється.

Сільські ремісники вмiли робити тільки прості вироби. Тому пани нерідко віддавали їх у навчання до цехових міських майстрів.

На середину ХІХ ст. припадає найвищий розквіт кустарного іграшкового промислу. Саме у цей період на Україні історично сформувались три найбільші регіони виготовлення іграшки: Подніпров'я, Поділля й Прикарпаття, а в їх межах визначились основні осередки. Тут протягом тривалого часу виробилися й закріпилися стильові особливості, характерні лише для іграшок відповідного центру.

Іграшки були переважно побічним промислом щодо основного виробництва – гончарства, а тому «чисті» іграшкоробні осередки були одиничними.

Іграшки з глини – один із своєрідних видів побутової скульптури. Вони сполучають у собі всі якості пластичного мистецтва: конструктивність форм, лаконічність виразу, простоту технічної обробки, майстерне володіння матеріалом і знаряддям, виразне й безпосереднє сприймання художнього образу. Виготовляли іграшки з глини майже у всіх гончарних осередках переважно жінки та діти гончарів. Вони виліплювали їх для себе і для сусідів, а з окремих визначених центрів, таких як с. Адамівка, с. Бубнівка, смт. Вишнівець, смт Опішне, с. Стара Сіль, с. Хомутець іграшки вивозили на ярмарок.

У кожному іграшкоробному осередку були своєрідні місцеві особливості, традиції ліплення та розпису. Наприклад, для жіночих фігурок із Опішного Полтавської області характерні низькі дебелі постаті з півнем під пахвою.

Усі анімалістичні пустотілі іграшки були водночас і свистунами. Резонатором служив циліндричний корпус для тварин і яйцеподібний

для пташок. Тварину або пташку розрізняли переважно за формою голови: коник, бичок, баранець, коза, півник.

На Поділлі керамічні іграшки виготовляли більше ніж у десяти осередках. Серед них найвідоміші: Бар і Бубнівка – Вінницької області.

У 20-30 роках традиційні дитячі іграшки виготовляли майже у всіх гончарних осередках, але найбільшого значення здобули Опішне, Ічня, Адамівка, Бубнівка, Косів.

У 50-60 роках зменшується кількість центрів з виробництва іграшки. Керамічні іграшки виготовляли опішнянський завод, керамічні майстерні Київського зонального науково-дослідного інституту експериментального проектування, а також гончарі сіл Адамівки, Бубнівки, Великого Купиця, м. Косова.

Найбільшим центром керамічних іграшок було смт. Опішне. Традиційні зооморфні свищики виготовляли у смт. Вишнівець, а іграшковий посуд «монетки» – у с. Гончарівка Тернопільської області. У прикарпатських осередках гончарства іграшки не набули значного поширення.

У 70-80 роках відбувається занепад багатьох гончарних осередків, у них припиняється виробництво народних іграшок. Та все ж важливими корінними центрами і по сьогоднішній день є Опішне, Бубнівка й Косів.

Відомою майстринею дитячої глиняної іграшки була і залишається Олександра Селюченко (сmt Опішне).

Сьогодні традиції виготовлення української глиняної іграшки відроджують такі майстри: Ю. Багацька (Полтава), О. Вільчинський (Запоріжжя), Г. Грипич (Полтавщина), А. Драч (Черкащина), О. Драч (Черкащина), А. Дурда (Ужгород), В. Заліська (Полтавщина), А. Зубенко (Ужгород), О. Кальна (Полтавщина), М. Китриш (Полтавщина), О. Ковальов (Харківщина), Д. Крамар (Хмельницький), М. Кривонос (Київ), І. Кришталь (Чернігів),

Ф. Куркчі (Донеччина), І. Матохнюк (Черкаси), О. Мельничук (Тернопіль), Р. Мицкан (Івано-Франківщина), О. Мороховець (Полтавщина), С. Мотрій (Полтавщина), Л. Нагірняк (Київ), М. І. Ю. Нечай (Кременчук), В. Омеляненко (Полтавщина), О. Отнякіна (Черкаси), Т. Панасенко (Полтава), А. та Ю. Пошивайло (Полтавщина), В. Пухинда (Кіровоград), С. Радько (Черкащина), О. Сичова (Хмельницький), С. Тодорчук (Київщина), О. Трачук (Київ), М. Трушик (Косів), Б. Цибульник (Харківщина), Є. Шевченко (Київ), М. Шевченко (Київ), М. Ярошко (Луганськ) та ін.

Своєрідну категорію іграшок становлять ритуальні у минулому *іграшки з тіста*. Нині значно менше місць, де зберігається традиція сезонного виготовлення фігурного печива з тіста – ластівок, голубів, зайчиків, оленів, корів. У 1960-1980 роках таке печиво робили (для себе і на продаж) в окремих місцевостях Поділля, Полтавської, Львівської та Івано-Франківської області. У сім'ях, де живуть фольклорні традиції із цими іграшками розігрують невеличкі сценки під співаночки про зайчика, вовчика, свинку. Обрядові витоки фігурного печива – у давньому тотемізмі, у такому його різновиді, як богопоїдання.

Звичай пекти фігурки з тіста дуже поширений на Україні. Пов'язаний він з різними народними святами. Напровесні випікали «жайворонки» або «сороки» – невеличкі булочки з тіста, формою схожі на птаха з широким пишним хвостом. «Жайворонками» обдаровували дітей, які вітали людей з весною і співали «веснянки».

Найпоширенішими іграшками з тіста були пряники. Їх виготовляли здебільшого на релігійні, календарні та храмові свята. Серед образів – жіночі фігури (барині, «панянки»), «миколайчики», пташки, коні, вершники на конях. Їстівними ляльками діти могли бавитися, але в розумні ігри. Адже гратися хлібом ніколи не дозволялося.

Цікавий передноворічний звичай побутував на Полтавщині. Олійник з макухи робив «бичка», дарував його дітям як побажання добробуту, щастя.

На Лівобережній Україні – Полтавщині, Слобожанщині існували спеціальні пряникові майстерні, у яких випікали «пряники». Дерев'яні форми для виготовлення пряників покривали різьбленням, від якого на тісті лишався контррельєфний відбиток. Технологія була досить складна. Майстер мав уявити малюнок, але у зворотному опуклому вигляді. Малюнок мав бути чіткий, з необхідною рівномірністю передавати глибину рельєфу. Такі форми найчастіше робили з дуба, іноді з липи чи ясеня. На площині форми майбутнього пряника майстер спочатку прорізував контури зображення за накресленими заздалегідь малюнками, потім починав робити заглибини, доки не зробить найглибші. Саме на цьому місті поверхня готового виробу була найвищою.

При виготовленні пряникової форми використовували прийоми контурного, тригранно-виїмчастого та рельєфного різьблення. Майстер виконував складні жанрові сцени, зображення людей, коней, птахів, риб. Часто траплявся поширений у народному мистецтві мотив дерева, солярні знаки. Наприклад, на Полтавщині улюбленим було зображення жіночої постаті з піднятими або взятими у боки руками. Цю фігуру називають «бариня». На Новий рік таких баринь дарували дівчаткам.

Зустрічаються у пряникових формах жанрові сцени, що мають багато спільних рис із мотивами дубкових картинок, народних пісень і переказів.

Сьогодні традиції виготовлення пряникових форм і іграшок з тіста (пряників) відроджує В. Маркар'ян (Полтава); Н. Любоченко – «жайворонки» (Київ).

Окрім слід сказати про давній звичай виготовлення всіляких казкових фігурок із незвичайного для ліплення матеріалу – *сиру*. Цей

різновид народної творчості поширений на Гуцульщині в Косівському та Верховинському районах Івано-Франківської області та частково на Закарпатті. Осередками ліпки скульптурок із сиру є села Річка, Снідавка, Брустури, Шепіт, Шешори, Космач (Косівщина), а також високогірні села Голови, Замагурів (Верховинський район) і район Рахова та на полонинах, що прилягають до села Чорна Тиса (Закарпаття).

Ліплення фігурок не становить великих технічних труднощів, але вимагає від майстра фантазії й творчої винахідливості. Цікава технологія створення сирних іграшок. Підігрите молоко заправляють так званим молочним квасом. Коли сир звурдиться, сироватку зливають. Лишається біла, подібна до гутаперчі, маса. Саме з неї роблять іграшки. Щоб матеріал був еластичнішим, його заливають окропом. Майстриня бере свіжий сир і дуже швидко, поки він не прохолонув, виліплює іграшки. Будз має високу пластичність, здатність розтягуватися на тонкі нитки. Сирну масу витягують на тоненькі ниточки, зв'язують вузликами, скручують і прикрашають фігурки тварин. Їх роблять з окремих частин. Виготовляють коника, вершника, сідло, рушницю, потім усе це за допомогою тоненьких ниточок прив'язують і з'єднують в єдине ціле. Коли фігурка готова, її вміщують у холодний соляний розчин, потім підсушують на печі, іноді підфарбовують, розписують за допомогою загостреної палички дрібними геометричними узорами – низками цяточок, хрестиків, кружечків, підковок, косичок.

Іграшки з сиру бувають великі й дрібні, орнаментовані й неорнаментовані, однак кожна місцевість має свої пластично-стильові особливості, кожна майстриня по-своєму відчуває матеріал, форму, образ.

Образи, які створюють майстри-іграшківці, попри їхню умовність і стилізацію, відображують дійсність, сповнені лагідного гумору, теплоти і щирості. Традиційні в сирній пластиці баранчики,

коники, корівки, бички, цапки, зайчики, песики, рибки. Із птахів – курочки, півники, лебеді, куріпки, качечки з каченятами. Поширені сюжетні скульптурки – вертеп, весілля, проводи в полонину, деревце з потятами. Найулюбленіші – коники (зі збруєю, осідлані, з бербеницями, з гуцулом чи гуцулкою, коники з лошатками).

Раніше сирні іграшки робили вівчарі в полонині. Виготовлення пластики з сиру в наш час стало родинним заняттям.

Серед відомих майстрів – Г. Григорчук (Річка), Г. Кіщук (Снідавка), П. Копчук (Снідавка), М. Кошевка (Брустури), М. Матійчук (Брустури), М. Петрів (Брустори), Г. Питиляк (Річка), П. Пителяк (Річка), Г. Соколюк (Брустури), Д. Хім'як (Річки), О. Черняк-Кравчук (Космач), Г. Шатра (Річки), М. Шмадюк (Шешори), Ю. Якиб'юк (Брустури) та ін.

Майже по всій території України було поширеним виготовлення ляльок *із соломи, трави, очерету, льону, конопель, кукурудзи, головок маку, кори моху, гілочок і листя*. Це пов'язано зі способом життя селянина, котрий значну частину часу проводив у полі. Природні матеріали були завжди поряд і ставали основним компонентом для швидкого виготовлення іграшок. Це здебільшого забавлянки та обереги, що їх роблять при нагоді дорослі або самі діти. Часто вони є атрибутами різних дитячих забав. В окремих місцевостях і понині їх роблять способом зав'язування та накручування, дещо схожим на той, яким виготовляли вузлові ляльки. Наприклад, найпоширеніші ляльки з соломи та інших трав'янистих матеріалів створені зі жмутка сухих стебел, перевязаних лляними нитками у місцях, що підкреслюють загальний силует та виділяють голову, тулуб, талію. Силует фігурок збагачують виплетені косичкою руки. В окремих ляльок нижня частина має форму порожнистого конуса.

Цікавими іграшками цієї групи є солом'яні тарахкальця, які мали вигляд порожнистої подушечки, настромленої на тонку

дерев'яну паличку. Часто на ній розташовано дві або три такі подушечки. Звук іграшки створюють вміщені у середину подушечок горошини або зерна пшениці. Декоративні якості зумовлені технікою розеткового плетіння, яка не лише творять форму, надає їй об'ємності, а й завдяки перехресному розміщенню соломинок посилює гру світла на поверхні. Рідше трапляються таракальця, плетені з лози. За формою вони подібні до малої булави.

Також традиційними образами є птах, коник, коник з вершником.

Даний різновид іграшок в наш час поступово повертається до життя і серед тих, хто відроджує його народні майстри: С. Бондарюк (Недобоївці, Чернівці), Л. Ващенко (Київ), Г. Воловик (Ізюм, Харківщина), І. Воскобойникова (Хмельницький), Л. Гончар (Чернігів), О. Дейнека (Рогіз, Тернопілля), В. Дяченко (Обухів, Київщина), Д. Жебко (Туличів, Волинь), А. Журавель (Кривий Ріг), М. Кравчук (Туличів, Волинь), І. Кусень (Самбір, Львівщина), Ф. Куркчі (Донецьк), Г. Кучер (Обухів, Київщина), З. Лугова (Київ), В. Мацелла (Київ), М. Огородник (Рівненщина), В. Олійник (Козин, Київщина), Р. Павленко (Київ), С. Піскова (Нова Прага, Кіровоградщина), С. Попітак (Самбір, Львівщина), О. Пиленкова (Харків), Я. Ремінецький (Рогіз, Тернопілля), І. Рушак (Биштино, Закарпаття), Н. Симоненко (Шостка, Сумщина), С. Ткачов (Долинська, Кіровоградщина) та ін.

Одним із найпоширеніших типів українських народних ляльок є **вузлові ляльки**, яких виготовляли на території Київщини, Полтавщини, Черкащини. Їх робили способом крутіння, завивання, перев'язування. Крім внутрішньої вузлової основи (хустка, напхана ганчір'ям і зав'язана у вигляді голови - єдиної об'ємної частини), спільною прикметою цих ляльок є обличчя із хрестом, набраним із різноколірних або однотонних ниток таким чином, що посередині утворюється ромб або квадрат.

Ці яскраві, розмаїті декоровані ляльки, за відомостями, робилися взимку та на початку весни. Вони уособлюють образи наречених в обрядовому вбранні (у місцевих варіантах) та матерів з діточками.

Вузловіляльки належать до так званих неодягнених ляльок.

Ляльки, виготовлені на решті території України, вдягнені. Їх одяг спеціально кроїться й шиється. Ці ляльки значно більш натуралізовані, часом із документально відтвореним у мініатюрі місцевим одягом та етнічно характерними рисами облич, вишитими або намальованими.

У прикарпатських та карпатських селах ляльки — дитячі іграшки характерні майстерно зробленою вишивкою та традиційними прикрасами (коралове намисто, дукачі, селянки). До того ж у селах Карпат робилися на продаж великі декоративні ляльки з витонченою на верстаті дерев'яною основою, вдягнені у майже точні копії гуцульського святкового вбрання старих часів.

Граючись такою лялькою або намагаючись її зробити, дитина засвоювала перші уроки народної культури, знайомилася з основами пластичних та декоративних місцевих традицій.

Серед сучасних майстрів, які продовжують традиції українського лялькарства слід назвати Д. Гетьманець (Долинська, Кіровоградщина), Н. Гвоздик (Полтава), Г. Джусь (Тернопіль), Н. Дігтяр (Полтава), В. Дяченко (Обухів, Київщина), О. Кузьменко (Решетилівка, Полтавщина), Н. Кузьменко (Черкаси), А. та З. Киви (Полтава), М. Любас (Кривий Ріг), А. Маркар'ян (Полтава), Т. Марченко (Макіївка, Донечинна), В. Омельченко (Решетилівка, Полтавщина), Т. Саєнко (Полтава), Т. Стадниченко (Чернігів), В. Цимбал (Київ) та ін.

Міцний зв'язок із традиціями народного життя виявлявся у виготовленні народних іграшок з **дерева**. Найбільш відомий центр дерев'яної іграшки – Яворів Львівської області. Їх виготовляли з

явора, липи, осики, верби, сосни, рідше з бука і груші. Окремі деталі, відмінні за конструкцією і розмірами, вирізували пилкою з відповідного дерева.

Первісну обробку деревини виконували сокирою, відрубували довжину валків, обтісували їх. Основи возиків виготовляли з сосни, також користуючись сокирою і відгладжуючи їх дворучним ножем-«вітряком». Ці процеси виконували на примітивному верстаті – «кобилці». Колеса для візків вирізували з циліндричних обтесаних валків явора. Заготовлені окремо деталі складали у відповідну композицію, скріплювали дерев'яними кілочками. Іграшки виходили прості і раціональні за конструкцією, з мінімальною кількістю деталей. Художня виразність іграшки досягалася переважно різьбленням, моделюванням, а розпис підсилював, поглиблював декоративність. На природному фоні деревини довільно продовжували жовті плями, хвилясті смуги, що складали основу дальшого розпису. На плямах та обабіч них малювали зеленими і червоними кольорами традиційні мотиви із зображенням колка, листочків, верхівки, крапки, цяточки, розетки, ружі.

Найпростіше комбінування цих прийомів давало велику кількість варіантів розпису.

В Яворівських народних іграшках особливо цікаві коники. Основні конструктивні частини їх: підставка у вигляді прямокутної горизонтальної дощечки, дві осі, чотири колеса і коник. Голова коника з виступаючим лобом у вигляді трикутника, спина без вигинів, корпус не заокруглений, ноги прямі, чотиригранні. Коники вільно розміщені у просторі. Це зображення дещо фантастичне, зрозуміле дітям, пов'язане із задумом дитячої гри, вигадкою, казковістю. Декоративні якості іграшок підсилював розпис. Виконаний на природному кольорі дерева, що характеризується не перевантаженістю і доцільністю. Легкими мазками на поверхню коників, візочків наносяться рослинні мотиви верхівки розетки.

Інший вид дитячих іграшок – колиски для ляльок. Вони мали профільовані і розмальовані бічні сторони – «бочки» і ніжки для гойдання – «ходила». Принцип розпису подібний для коників.

На стінках малювали вербівки, цяточки і концентричні кола-сонечка. Основну роль відігравав світлий природній колір деревини, на якому чітко виділявся традиційний червоний або темно-зелений орнамент.

Яворівські майстри виробляли для дитячої гри також сопілки, крісла, дивани-«бамбетлі». Конструктивно-композиційне трактування цих маленьких іграшок висотою до 8-10 см подібне до справжніх меблів, що побутували в яворівських хатах.

Меблі-іграшки розписували переважно на спинках верхівками, що надавало їм особливої живописності. З такими світлими і радісними меблями приємно господарювати дівчаткам, розставляти, комбінувати залежно від задуму гри.

Інші типи іграшок – сопілки, скрипки, дзиги – виготовляли згідно з традиційною технологією й декоруванням.

Творче ставлення до традиції – фактор, який забезпечує існування самої традиції. Таким ставленням позначені твори І. Білевича (Глухів, Сумщина), І. Бридаса (Яворів, Львівщина), М. Зацеркляного (Кременчук, Полтавщина), А. Каменецького (Чернігів), В. Луганського (Новомосковськ, Дніпро), С. Мельника (Яворів, Львівщина), В. Прийми (Яворів, Львівщина), І. Приходько (Київщина), С. Тиндика (Яворів, Львівщина), М. Ференца (Яворів, Львівщина), О. Ференца (Яворів, Львівщина) та багатьох інших майстрів.

Народна іграшка спеціалізовано, у сукупності, універсально дозволяє здійснити основні естетичні та педагогічні функції культури. Охоплюючи всі без винятку види взаємодії людини з навколишнім світом та всередині соціуму, вона по-своєму сприяє організації та розвитку людської діяльності через формування у

людині відповідних потреб та навичок. Народна іграшка сприяє моделюванню багатьох життєвих процесів, утвердженню тих або інших цінностей, формує та закріплює соціальні норми та передумови ставлення, стосунки людей, їх ставлення до навколишнього соціального та природного світу. Народна іграшка може стати знаряддям придбання людиною певного соціального або естетичного досвіду, початкових умінь та навичок. Проникнення народних іграшок у сферу праці, побуту, навчання робить її дійсно універсальною. Ця універсальність розкривається в естетичній виразності народної іграшки, яка несе у собі властивості універсальності та інтегративності.

Багатоаспектність народної іграшки характеризується і тим, що вона виступає як засіб педагогічної дії: елемент дитячої гри, засіб виховання і навчання, предмет декоративно-ужиткового мистецтва для прикрашення, «...адже в ній – суттєвій частині фольклорно-національної культури – значно більше багатств світопізнання і світорозуміння, не кажучи вже про інформативно-генетичні багатства, ніж у найскладнішій комп'ютерній грі» (О. Найден).

Отже, метафоричність, образність іграшки роблять її універсальним засобом соціальної адаптації на певному етапі розвитку людини, передачі, засвоєння та творчого відтворення матеріальної та духовної культури народу, коли всі інші засоби ще малодоступні.

Література

1. Антонович Є.А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. – Львів.: Світ, 1993. – 272 с.
2. Богущ А.М. Українське народознавство в дошкільному закладі: Навчальний посібник / А. М Богущ, Н. В. Лисенко. – К.: «Вища школа», 1994. – 398 с.

3. Верхова, М. Народна іграшка / М. Верхова // Народне мистецтво. – 2008. – № 3-4. – С. 96.
4. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис / О. Воропай. – К.: «Оберіг», 1993. – 590 с.
5. Герус Л. М. Українська народна іграшка кінця ХІХ - першої половини ХХ ст. (історія, типологія, художні особливості): Дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 / Л. М. Герус // НАН. - Львів, 1997. – 174 с.
6. Герус Л. Українська народна іграшка / Л. Герус. – Київ.- Видавництво «Балтія-Друк», 2007. – 64 с.: іл.
7. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу / М. Грушевський. – Київ, 2006. – С. 114-115.
8. Коваленко Т. В. Використання народної іграшки в трудовому вихованні і творчому розвитку молодшого школяра / Т. В. Коваленко // Наукові записки психолого-педагогічного факультету: Зб. наук. пр. – Полтава: ІВА «Астера», 1998. – С. 311-318.
9. Коваленко Т. В. Українська народна глиняна іграшка на уроках художньої праці / Т. В. Коваленко // Імідж сучасного педагога. – 1999. – № 4. – С. 31-33.
10. Куклы мира / Вед. ред. Е. Ананьева; отв. ред. Т. Евсеева. – М.:Аванта +, 2003. – 184.с.: илл
11. Культура і побут населення України: Навчальний посібник / За ред. В. І. Наумко, В. Ф. Горленко, Л. Ф. Артюх. – К., 1993. – 288с., іл..
12. Лозко Г. Українське народознавство / Г. Лозко. – К.: «Зодіак-ЕКО», 1995. – 368 с.
13. Лялькарство // Народне декоративно-ужиткове мистецтво Полтавщини: Науково-методичне видання. – Полтава: ПП Торяник, 2007. – С. 9, 13, 21, 32-33.

14. Найден О. Українська народна іграшка. Семантика. Історія. Образна своєрідність. Функціональні особливості / О. Найден. – К.: Арк, 1999. – 256 с.
15. Напиткіна Галина. Українська лялька-оберіг / Галина Напиткіна. – Тернопіль: підручники і посібники, 2007. – 32 с.
16. Орел Л. Г. Дитяча народна іграшка на Україні / Л. Г. Орел // Початкова школа. – 1991. – №2. – С. 66-68.
17. Резніченко Г.В. Іграшки-мотанки: навчально-методичний посібник / Г. В. Резніченко. – Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2013. – 104 с.: іл.
18. Сидорук І. Народна дерев'яна іграшка як чинник традиційного виховання / І. Сидорук // Початкова школа. – 2000. – №6. – С. 52-55.
19. Українська іграшка. Перлини народного мистецтва / Упор. Авксентьєва О. Г. – К.: Мистецтво, 1973. – 95 с.
20. Українська родина: Родинний і громадський побут: Навчально-методичний посібник для вчителів та викладачів народознавства / Упор. Орел Лідія. – К., 2000. – 423 с.
21. Українська народна іграшка: Альбом-каталог всеукраїнської виставки / Автор-упорядник Є. Шевченко. – К.: Народні джерела, 2006. – 96 с.: іл.
22. Шацков В.С. Жизнь замечательных детей. Очерки по истории мировой игрушки / В. С. Шацков. – М., Просвещение, 1991. – 246 с.
23. Шевченко Є. Відроджуємо народне іграшкарство / Є. Шевченко // Народне мистецтво. – 2006. – №3-4. – С.8-11.
24. Я познаю мир. Детская энциклопедия: Игрушки / Авт.-сост. Н. Г. Юрина. – М.: ООО «Фирма Издательство АСТ»; ЗАО «Издательский дом «Семейная библиотека»», 1999. – 496 с., ил.
25. Юрина Н. Г. Куклы / Н. Г. Юрина. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2002. – 48 с., илл.



РОЗДІЛ 3 КИЛИМАРСТВО

3.1. Історико-мистецтвознавчий аспект українського килимарства

Кожна нація має свою культуру текстилю і Україна не є винятком. Українське килимарство – прекрасна гілка на всеосяжному дереві світобудови української народної культури. Зародившись в глибокій давнині і до тепер, воно розвивалось, вдосконалювалось, наповнюючись прогресивними технологічними і композиційними особливостями, трансформувалось, і збагачувалось новими характерними ознаками.

Стародавній український килим виглядає як сума всіх знань про світ, що виражена в особливій формі. Розвиваючись в часі він втрачав одні елементи-знаки, засвоював інші, вдосконалювався, стаючи більш складним і довершеним. «Прочитати» народний килим ми не в силі, але відчуваємо серйозність закодованої в ньому інформації і наше бажання годинами споглядати килими минулих століть пояснюється саме в чаклунській багатозначності його змісту. Кожний тип українського килима в цьому розумінні доведений до цілковитої довершеності.

Дослідженням українського народного килимарства займалися видатні мистецтвознавці: А. Жук, Я. Запаско, А. Зарембський, Б. Крижанівський, В. Кричевський, В. Піщанський, В. Щербаківський, Д. Щербаківський. Деякі наукові розвідки з цієї

тематики робили: Л. Данченко, О. Іванова, Т. Романова, В. Титаренко, Л. Федевич, В. Ханко, О. Ханко та інші. Сучасні періодичні видання, зокрема журнал «Народна творчість та етнографія», «Народне мистецтво», друкують фахові статті компетентних авторів з даної проблематики, а головне, подають високоякісні, кольорові світлини кращих взірців килимарства. В них висвітлюються деякі історичні та мистецтвознавчі аспекти цього виду народної творчості, окремі періоди розвитку, регіональні ознаки творів відповідно до конкретних мистецьких осередків.

Регіональний аспект, художні та технологічні особливості килимарства Полтавщини на тлі загальних історичних чинників, а також умови виникнення, формування і розвитку цього промислу в межах всієї України потребують глибокого аналітичного дослідження.

Полтавщина – особливий регіон, так звана, духовна скарбниця, своєрідна мекка народного мистецтва. Вона має багатовікову історію розвитку традиційних художніх промислів. Килимарство посідає чільне місце серед них. Донедавна існувало декілька творчих осередків у різних районах області, діяли потужні підприємства по виготовленню килимів. Вироби відзначалися характерними ознаками: дивовижною орнаментикою, гармонійним кольоросполученням, вишуканою деталізацією форм. Кращі взірці цього виду ремесла поступово поповнювали фондові колекції місцевих музеїв і складають великий пласт традиційної спадщини.

Решетилівка – визначний центр килимарського промислу. Килими виробляють на спеціалізованому підприємстві, а також кустарним способом. Молодь має змогу навчитися килимарству в місцевому художньо-промисловому ліцеї. Завдяки ентузіазму окремих майстрів, художників, вчителів-сподвижників народної творчості, цей унікальний вид традиційного ремесла до цих пір не втрачає своєї самобутності, хоча на нього впливають новітні

мистецькі віяння.

Килимарський промисел є особливий вид народної творчості. Це традиційне, найбільш характерне і розповсюджене в усіх місцевостях України художнє ремесло. З давніх часів килими мали утилітарне призначення, служили людині для утеплення і прикрашання житла (завішування стіни, покривання скрині, стола, ліжка, підлоги, саней), виконували обрядові та естетичні функції (використовувалися у святкових, урочистих, весільних і похоронних обрядах). Килими були обов'язковою частиною віна (приданого жінки): ними сплачували данину.

Дослідження істориків і археологів підтверджують наявність килимових виробів в античних містах і скіфських оселях Північного Причорномор'я. Відбитки ниткових переплетень та залишки ворсинок на закаменілих фрагментах гірських порід свідчать про поширення в тих краях цього виду ремесла.

Українці є землеробською нацією. Традиційна народна культура формувалася на благодільному ґрунті любові до землі і природи, в глибокій, всепроникаючій гармонії внутрішнього та зовнішнього світу. Копітка праця і повсякденний побут надихалися життєдайною енергією космічних, божественних сил. Люди відчували постійний взаємозв'язок, залежність усього земного і небесного. Все це в цілому формувало величну поетико-образну філософію мислення народу. Вона проявлялась у чудових, дивовижних творіннях декоративно-ужиткового мистецтва, які оздоблювалися особливими символами (знаками). Це була своєрідна мова наповнена багатим філософським змістом. Кожен елемент орнаменту означав певне природнє явище, небесну стихію, земні атрибути буття. Подібні зображення на різних декоративних виробах пережили століття, збереглись до наших часів, дещо зазнавши трансформації та стилізації форми.

З прадавніх часів українці прикрашали свої оселі тканими килимами. На трипільських поселеннях (4-3 тис. до н. е.) дослідники

знаходять велику кількість відтяжок від ткацьких верстатів, як горизонтальних так і вертикальних, у похованнях виявлені фрагменти тканин, веретена, прядиво. Вже тоді наші предки виготовляли не тільки одяг, а й ткали килими, розміщуючи на них особливі орнаменти космологічного змісту, подібні тим, які в розписах на кераміці, стінах і підлогах їхніх святилищ, жител. Свідчення тому - відбитки на гончарній глині трипільців, знайдених археологами під час розкопок. Ткацтво виникло в добу неоліта (8-7 тис. до н. е.). На території Єгипту, Середземномор'я вчені виявили ткацькі знаряддя і шматочки тканин. Сировиною тоді слугували рослинні волокна коноплі, кропиви, льону.

Непорушною основою людського життя були традиції, звичаї, обряди. Молодь виховувалась у шанобливому ставленні до старших, у душі сімейної злагоди, родинного затишку і взаєморозуміння. Діти змалку привчалися до традиційних народних ремесел. Художній досвід, майстерність передавались з покоління в покоління на протязі багатьох років. Кожен твір декоративно-ужиткового мистецтва був довершеним, самодостатнім, взірцевим. Утилітарні речі оздоблювалися вишуканою орнаментикою, насиченою різноманітними, багатозначними символами, які несли в собі оберегову функцію.

Давні предки оберігали себе у житті як окремими елементами символіки, так і цілою системою дивовижних образів-знаків. Оберігально-заклинальна орнаментика килимів, рушників, одягу, вжиткових речей, усієї зовнішньої та внутрішньої архітектури формувала художньо-естетичне середовище українців. В такому помешканні душа отримувала рівноваження, спокій, постійно оберігалася від злого духа, хвороб, епідемій, поганого ока, надійно захищалася знаковою системою макросвіту. Відповідно і всі знаряддя для виготовлення традиційних виробів (веретена, прядки, терниці, бительні, днища, рублі, гребені, мотовила) були означені такими ж

всепромовляючими символами. Небесне і земне мислилися тоді нероздільними категоріями, співіснували в цілковитій гармонії між собою.

Сакральність помітна в усіх творчих проявах українців, особливо в міфологічній фольклорній спадщині (казках, переказах, билинах, думах, баладах, легендах, піснях). Первісні сюжети народних різдвяних колядок наповнені поетико-образним змістом про першоджерельні витоки створення світу і божественну основу життя. Одухотворені, наділені глибоким, символічним звучанням одвічні природні стихії – вода, земля, вогонь, вітер тощо. Сонце, небо, місяць і зірки теж несуть в собі образне олицетворення.

Алегорія, метафоричність присутня в народній анімалістиці. Такі звірі, як кінь, олень, лев, вовк, лисиця, ведмідь, заєць, коза, баран, бик та інші не тільки оміфотворюються, а й уособлюються в певні людські риси характеру, як позитивні так і негативні. Наприклад, з одного боку бачимо силу волі, доброту, щирість, ніжність, терпимість, з іншого – владолюбство, хитрість, ненажерливість, слабкість, боягузтво тощо.

Рослинна тематика теж має духовне втілення. Мотиви різноманітних квітів, трав, кущів, дерев випромінюють образність. Найчастіше зустрічаються в народній творчості сюжети з соняшником, ромашками, мальвами, волошками, чорнобривцями, папороттю, безсмертником, чебрецем, любистком, матіолою, калиною, бузиною, вербою, дубом, тополею, явором, сосною та багато інших. В стилізованій, здебільшого, геометризованій формі помітні вони у виробках декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема, гончарстві, вишивці, килимарстві, різьбленні по дереву, писанкарстві тощо.

Найкращі, найдавніші трипільські орнаменти увійшли в історію світової культури завдяки унікальним гончарним виробам. Адже, випалена глина стає, мов камінь, незнищеною, непідвладною часу і

природним стихіям. Археологи знаходять різноманітні уламки, складають їх в композиції, отримуючи керамічний посуд дивовижної форми з багатим орнаментальним оздобленням. Феноменальна довершеність, характерні стильові ознаки виробів вражають митців, істориків, мистецтвознавців впродовж значного періоду.

Особливої уваги заслуговує характерна семантика творів. Зображення ромбів, хрестів, безкінечників, сварг, солярних знаків, анімалістичних і антропоморфних мотивів надає творам символічного, філософського забарвлення. Подібні символи в різноманітних видозмінах і трансформаціях зустрічаються майже в усіх видах українського декоративно-ужиткового мистецтва. Нерозривна нитка традицій тягнеться через століття, є міцною і переконливою.

Стародавні українські орнаменти проникненні духовним началом, мають значний смисловий компонент. Їх можна читати як розгорнуту книгу. Особливої, знакової виразності вони набули в традиційних килимах. Адже, крім композиційної побудови, стилізованої форми, мають багату гаму кольорів і характерну фактурність. Художнє, образне наповнення відчувається як в геометричних так і рослинних килимових виробках.

Первинними, найдавнішими вважаються твори з геометризованим орнаментом. Найпростіші деталі їх композиції мають певне змістове наповнення. Наприклад, лінія означає землю, хвилька – то вода, зубці й трикутники – високі гори, крапка – зерно, ромб з крапкою – засіяне поле, безкінечник – безперервність роду, життя, часу і простору.

Окремого розгляду заслуговує зображення хреста. Цей знак з прадавніх часів уособлював світонароджуючу силу, перехрестя земного і небесного, чоловічого і жіночого начала, дуалістичність і біполярність світу. В традиційному декоративно-ужитковому мистецтві хрест є активним компонентом символіко-ритмічної

побудови геометричних та рослинних орнаментів, виступає композиційним центром переважної більшості творів, симетрично врівноважує всі головні та другорядні елементи як згори до низу, так і з права на ліво. В трипільській орнаментиці він символізував вічне світило – Сонце, як благодворне, життєдайне джерело, центр Всесвіту. Впродовж багатьох віків цей символ зазнав деяких видозмін і трансформацій. Дві протилежні лінії пересікалися додатковими діагоналями, відповідно хрест ставав шестигранником, або восьмигранником, тобто поступово набирав форми солярного знака, який є найбільш характерним в древньослов'янській міфотворчості. Його зображення присутнє майже у всіх видах декоративно-ужиткового мистецтва. Знак Сонця особливого звучання набув у стародавніх килимах. Гостроверхі грані його силуетів згладжувались, заокруглювались, поступово виобразились у квіткоподібну форму. Сонячний цвіт, український соняшник – то є солярний знак в килимарстві.

Традиційна орнаментальна мова гончарного розпису, різьблення по дереву, вишивки, килимів, успадкувавши художній досвід своїх попередників, несе в своїй композиційній основі знак Хреста і його численні, багатоманітні стилістичні варіації. Наприклад, Сварга (Свастика) – означає рух Сонця, коловорот. Зображення хреста отримало направлення, продовження перехресних ліній, своєрідний поштовх у простір і час. Образ Бога-Творця, що рухає всім небесним і земним втілений в цей величний символ.

Зооморфні та антропоморфні мотиви теж є виразними елементами давньої трипільської символіки. Міфологічне уособлення зображуваної істоти ставило її в ранг божества, одухотворяло, надавало магічних сил. Дивовижні знаки виконували оберегову функцію, супроводжували українців впродовж усього життя.

Особливо поширеним був культ Березині. Люди свято вірили в Богиню – Праматір Роду. Стилізоване зображення її зустрічається

висіченим на величезних брилах Кам'яної могили, керамічному посуді трипільської культури, в древніх слав'янських вишивках і килимах. Назви вона мала різні – Мокоша, Рода, Рожаниця, Берегиня. Символізувала плодючість землі, щедрий врожай, продовження роду, оберігала сімейну злагоду, мир і спокій. Декоративно-стилізований, в більшості геометризований силует її мав різноманітні варіативні конфігурації. Як правило, це постать жінки у квітковому вінку, з високо піднятими руками, які тримають двох птахів, що єднають небесний світ. Між ними розташована квітка-сонце, що уособлює вічне Світило – образ Бога-Творця. Внизу, з двох боків основного силуета, зображені коні, або олені, які символізують все всюдисуще, земне.

Часто вживаний в композиції творів прадавній, багатозначний символ Дерева Життя. Воно уособлює підземний, земний, надземний світ. Розуміємо безперервність поколінь: коріння – то наші предки, стовбур – ми, нині живущі, верхня крона – наступні покоління. Усвідомлюємо також простір і час – минуле, сучасне, майбутнє. Це найпервісний архетип, що сформувався у глибокій давнині як уособлення вічності, безперервності людського духу, як осмислення і сприйняття космічності, божественності буття у певних поняттях і символах, означає астральні, небесні сили. Світове дерево — космічна вісь всесвіту, що пронизує час і простір, суть всього існуючого, наче Чумацький Шлях, що тримає у собі міриади сузір'їв, зірок, планет. За Великовою Книгою воно охоплює три царства: Неба, Землі, потойбічного світу, також чотири сторони світу (північ, південь, захід, схід). У народній уяві Вселенське Дерево постає, як всеохоплююча, животворча сила, що черпає енергію з глибин віків, вирує цвітом земного життя, вивершується найпишнішою квіткою – Сонцем, образом небесного Раю – центром Всесвіту. Цей універсальний символ присутній у всіх видах народного декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема килимарстві, урівноважує, доповнює,

узагальнює всі інші компоненти української символіки.

Історичний досвід підтверджує, що символічна образна система вишивки, килимів, гончарства, писанок сформувалися задовго до появи християнства, й по цей день художньо-орнаментальна мова не зазнала змін. Дві традиції паралельно, логічно співіснують разом, постійно взаємодоповнюють і збагачують одна одну. Перша – язичницька, глибоко проникнута народними віруваннями, прадавніми знаками-оберегами. Друга – християнська, привнесена ззовні, гармонійно асимільована на українському ґрунті, увібравши всі кращі ознаки попередніх епох. Вплив східних і західних мистецьких віянь на національну традиційну культуру відбувався впродовж багатьох століть. Проте забуття змісту предвічних українських символів та їхньої стильової чистоти й довершеності, зводить пластику образної мови до звичного стилізування механічно запозичених мотивів, як це можна бачити у переосмислених (на свій смак перероблених) сюжетах орнаментів наших рушників та килимів останніх років.

Згадки про килими на нинішній території України подаються ще в літописах періоду Київської Русі, у подорожніх нотатках чужоземних мандрівників. З літературних джерел відомо, що в цій високорозвиненій на той час державі, широко процвітали художні ремесла та домашні промисли, серед яких значне місце займало килимарство.

Килими в ті часи називали коври, коберці, ковери. Назва «ковера» містить в собі склад «ра» – древньослов'янський знак Сонця. Подібним космологічним змістом було наповнено багато давньоукраїнських слів. Це свідчить про сакральність, глибинність походження цього виду народного, традиційного ремесла. Ткачів тоді називали коверниками (коберниками).

В українській фольклорній спадщині – казках, билинах, думах, баладах, піснях, переказах, колядках, щедрівках згадуються килими. Це означає, що ці вироби супроводжували наших пращурів

споконвіку впродовж усього життя, були повсякденним атрибутом побутових потреб.

У Лаврентієвському літописі (977 р.) сказано, що тіло вбитого князя Олега «вмиесоша й положиша на ковре». Померлих, або вбитих князів Володимира, Василька, Андрія Боголюбського теж ховали на килимах. Широке використання килимів у князівську пору дає підстави думати, що їх виробляли місцеві майстри. Одночасно килими завозилися з коштовними тканинами з інших країн.

У записах арабського мандрівника Ібн-Фадлана (перша половина X ст.) зазначено, що на території України килимами власного виробництва застеляли лави для померлих.

У стародавні часи килими для власного вжитку ткали у домашніх умовах. Виготовлення їх упродовж тривалого періоду було одним із основних жіночих занять. Згодом килимарство трансформується у ремесло, яким стали займатися й чоловіки-килимарі по всій території України. Ремісники виготовляли килими переважно на замовлення та для збуту на місцевих ринках.

Давні письмена свідчать про найбільше піднесення цього промислу у другій половині X-XII ст. В одному з них від 1175 року розповідається про вбивство Андрія Боголюбського. Літописець подає такі подробиці: киянин на прізвисько Кузьмище звертається до Андрієвого ключника зі словами: «Амбале вороже! Сверзи ковер ли что-ли, что постлати, или чем прикрити господина моего.» З цієї замітки можна зробити висновок, що килим у цей час не був уже чимось цінним, а звичайним виробом, щоправда, князівського вжитку.

Перші відомості про килими українського виробництва зустрічаємо в документах XVI ст., де йдеться про «коверцы и ложники домовоу работы», а також коці.

Килим, ковер, ліжник, коц (такі назви помічаємо в різних актах та описах XVI-XVII ст.). Найдавнішою з них є «ковер», згадується це

слово ще в літописах періоду Київської Русі.

З другої половини XVI ст. з'являються назви «коц» і «ліжник», які вживались поряд з назвою «ковер» і означали окремі види килимів.

В першій половині XVII ст. з'явився термін «килим». Прийшов він сюди зі Сходу і вживався спочатку тільки щодо гладких двосторонніх килимових виробів, а з XVIII ст., коли такий тип килима став переважаючим по всій Україні, даний термін став загальним.

Українське килимарство, розвиваючись на багатівікових традиціях виробництва килимів, що існувало на наших землях ще за часів Київської Русі, успадкувало з минулого як техніку ткання, так і основні принципи художнього оформлення. Особливо великого розвитку набуває килимарство починаючи з XVII ст. Цей розвиток був обумовлений суспільно-економічними та побутовими умовами. Визвольна війна українського народу 1648-1654 рр. і воз'єднання України з Росією мали виняткове значення для економічного і культурного життя України. На визволених землях почалося загальне піднесення творчих сил народу, що проявилось у відродженні різних видів народного мистецтва, художніх ремесел, зокрема килимарства.

Розвитку цього виду ремесла на Україні сприяли і природні умови. На неосяжних степових просторах можна було розводити багато овець, засівати великі площі коноплями і льоном, що забезпечувало матеріальну базу – власну сировину для виготовлення килимів.

За часів козацтва у XV - XVII ст. і особливо у XVIII ст. килими вже виготовляли в багатьох поміщицьких майстернях, килимарських цехах, мануфактурах і фабриках Поділля, Волині, Галичини. Надзвичайно розвинулось у той час килимарство центральних, східних та південних районів України, на Полтавщині, Чернігівщині та Київщині.

У панських килимарнях килими виробляли кріпаки, у дрібних сільських, міських, монастирських майстернях працювали ремісники і ченці.

Розвиток килимарства проходив досить інтенсивно, якщо у XVI ст. у складі панського майна знаходимо одиниці килимів, то в документах XVII ст. вони вже фігурують десятками і сотнями; привізні й місцевого виробництва килими розмежовуються.

Є відомості про наявність у XVII ст. кількох килимових фабрик. Наприклад, фабрику шовкових тканин і килимів заснував гетьман Станіслав Конецьпольський у Бродах. Існувала фабрика килимів у Лагодіві. У Львові коштовні килими, ткані золотом і сріблом, виготовляв пан Корфінський.

XVIII ст. – період повсюдного виробництва килимів. З відомих килимарських майстерень XVIII ст. на Правобережжі слід згадати фабрику Чарторийських у Корці, Потоцьких на Тульчинщині, майстерню в Янушполі на Поділлі, майстерню гобеленів у Горохові на Волині. На Лівобережжі у XVIII ст. засновуються килимові фабрики в Батурині, у с. Черняхівка в маєтку Розумовського, майстерня в с. Михайлівка у помісті чернігівського полковника Павла Полуботка.

О. Шафонський в «Описании Черниговского наместничества», зробленому 1786 року, вказує на наявність багатьох килимарських майстерень у маєтках поміщиків на території сучасної Чернігівської та північних і східних повітах Полтавської області. Великою кількістю килимарських фабрик славилася також Харківська губернія.

Саме завдяки тому, що килимарство в цей період глибоко проникає в селянське середовище, воно висувається на одне з перших місць серед інших видів українського народного мистецтва.

У важких умовах розвивався цей унікальний вид традиційної творчості. Певну роль у збереженні килимарських промислів

відіграли губернські земства і окремі замовники: меценати, з ініціативи яких створювалися промислово-кустарні майстерні, навчально-інструкторські школи, художньо-промислові училища, які ставили за мету збирати, вивчати і впроваджувати у виробництво кращі мистецькі надбання народу.

Пройшовши великий період кустарного виробництва, килимарство на наступному шляху історичного розвитку, а саме в епоху капіталізму, набуває інших характерних ознак. Мануфактурне виробництво килимових виробів, майже повністю поглинає цей вид народної творчості. Килими виготовляються масово, на потік, для продажу і на замовлення. Барвисті, високохудожньої вартості твори – доказ того, що навіть у важких умовах життя, в народному селянському і міському ремісничому середовищі одвічно витав дух краси.

Стиль соцреалізму, у свій час, мав неабиякий вплив на всі види образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва і на килимарство зокрема. В композицію килимів привносяться елементи геральдики, шрифтові надписи, архітектурні силуети і навіть портрети визначних осіб. Але переважна більшість виробів зберігають в собі народну традицію з усіма властивими компонентами.

Отже, народне декоративно-ужиткове мистецтво є носієм стародавньої культури українців. З глибини тисячоліть і по сьогодні в ньому закодована генетична пам'ять наших предків. Дивовижна сила, потужна енергетика вкладена в орнаментальні лінії, гармонію кольорів, динаміку ритмів, довершеність художніх засобів і образів.

В особливих знакових системах традиційних народних художніх ремесел з давніх-давен формувався, викристалізовувався і животворив великий український стиль. Нерозривна нитка традицій від епохи палеоліту, неоліту, через трипільську культуру, скіфську добу, древньослов'янську символіку у вишивці, килимарстві

принесена у наше сьогоднішнє. Сучасні майстри народного мистецтва України черпають натхнення, талант і вміння в кращих взірцях прадавніх цивілізацій. Професіоналізм, природна інтуїція, глибоке розуміння одвічних канонів міфотворчості, етнокодів, традиційних художніх і технологічних прийомів притаманні талановитим митцям.

Килимарство, як один з найдавніших традиційних художніх промислів, увібрало в собі всі кращі ознаки древнього ремесла. Орнаментика трипільля завжди була джерелом образотворення, потужним каталізатором творчих задумів для майстрів. Прадавні символи навіки увійшли до композиційних схем народних килимів. Вони щоденно промовляють до нас особливою, килимовою мовою, надихаючи нащадків до нових творчих звершень.

3.1. Регіональні особливості українського килимарства

На Україні в дореволюційний період виробництво килимів було традиційним. Велика кількість виробів виходила із поміщицьких садиб, де використовували працю кріпаків, міських ремісників та чернечих майстерень. Візерунки килимів були нескінченно різноманітні. Вони складаються із простих і складних геометричних форм, рослинного орнаменту з доповненням зображень птахів і тварин інколи – сюжетних композицій.

В оздобленні килимів XVIII – початку XIX ст., як свідчать мистецькі взірці та літературні джерела, переважав рослинний орнамент, який був особливо поширений на Лівобережній та Центральній Україні. Цей орнамент відзначається надзвичайним багатством мотивів, значними локальними відмінностями. У візерунках килимів Лівобережжя переважають зображення великих квітів, розміщених на полі килима окремими мотивами або зібраних у пучки галузок чи букетів, інколи квіти на них до невпізнанності стилізовані, подані в поперечному розрізі й розкладені на окремі частини кольоровими плямами. Килими з таким орнаментом

походять з Лубенського, Гадяцького й Зіньківського повітів на Полтавщині.

У килимах Правобережжя і, зокрема, Правобережної Київщини, впадають в око деякі відміни в характері мотивів в їхній композиції. Квіти, листя і стеблини, що їх з'єднують, помітно розтягуються в сторони, значно здрібнюються. Рослини часто групуються у вигляді деревця, інколи посаженого у вазон. Остання риса набуває чіткішого виразу в міру просування на Поділля.

Кольорове розв'язання рослинного килима XVIII ст. завдяки використанню лише природних барв відзначається особливою м'якістю, гармонійністю і злагодженістю кольорових тонів та півтонів.

Для Лівобережжя характерне поєднання золотисто-жовтих, сіро-зелених, ніжно-синіх, коричневих і оранжевих тонів. На Правобережжі спостерігається потяг до контрастнішого підбору кольорів, більшого значення набуває червоний колір. У килимах Правобережної Київщини він має теплий відтінок і нерідко поєднується з чорним і темно-брунатним кольорами, подібно до київської народної вишивки. В подільському килимі червоний колір набуває холодного відтінку й часто в сусідстві має також холодні сині й рожеві тони.

Загальний колорит рослинного килима значною мірою залежить від кольорового вирішення тла. В найстаріших килимах з Лівобережжя переважає світле тло – жовте, світло-сіре, ясно-голубе, світло-зелене. Кайма, як правило, має забарвлення протилежне тонові основного поля; в килимах із світлим тлом кайма темна, і навпаки – килими з темним тлом мають світлу кайму. В килимах XVIII ст. кайма ще не відіграє такої ролі, як у наступному сторіччі. Багато килимів з Лівобережжя, датованих XVIII ст., майже зовсім позбавлені кайми, або мають замість неї просто вузький бережок із зубчатої смужки.

Килимів з геометричними орнаментами до наших днів дійшло мало. Нічого не збереглося передусім з Лівобережжя, що, до речі, дало підґрунтя для помилкового твердження, нібито Лівобережний, зокрема полтавський килим був цілком рослинний. Втім, згадки про оздоблення килима Лівобережної та Центральної України так званім «смугастим» орнаментом в описах зовсім не рідкісні. Цей орнамент не міг бути складним, бо й пізніше на означеній території геометричні мотиви не набули значного розвитку.

Продовжуючи розмову про полтавські килими XVIII - XIX ст., треба відзначити, що за різноманітністю мотивів, манерою та прийомами передачі, а також за стилізацією, серед високохудожніх виробів такого типу вони по праву на одному з перших місць у світі.

У XIX ст. в народному орнаменті поширені зображення бантів, стрічок. Ці елементи з'явилися під впливом панських килимарських майстерень. Мотиви, які повторюються, передаються із зміненими елементами: силует, кількість пелюсток тощо. Це надає килимові особливої привабливості. Між іншим, ця риса характерна для всіх осередків побутування рослинного килима.

Досконалістю художніх форм відзначаються твори Київщини. За орнаментальним, композиційним і колористичним рішенням вони входять до групи квіткових килимів центральної України і мають з ними багато спільних рис. Особливо близько стоять вони до полтавських. Композиція, як правило, будується на ритмічному повторенні окремих квіткових мотивів прямими рядами. Кайма komponується на загальному тлі у вигляді хвилястої та ламаної смуги з квітами.

Улюбленими рослинними мотивами західноукраїнських майстрів були квіти – гвоздики, троянди, а також яблучка та інше. Типове розміщення окремих мотивів, зокрема квіток зі стеблом, правильними вертикальними й горизонтальними рядами. Композиція має кайму з широкою, яскравою смугою та ромбоподібним

орнаментом.

Цікаві килими з геометричним орнаментом, зокрема з Поділля. Найпридатнішою для ткання геометричних мотивів була рахункова техніка, характерна тим, що візерунок тчеться відразу, на всю ширину верстата й має прямолінійні, східчасті обриси. До визначних осередків XIX – початку XX ст. варто віднести Східне і Західне Поділля. Для першого характерний геометризований рослинний орнамент, що поєднувався з геометричними і фігурними мотивами - це колишні Ямпільський, Ольгопільський, Брацлавський, Балтський повіти. Відмінною ознакою є видовжені форми і горизонтально орієнтований узор, що складається з розміщених у ряд великих вазонів з квітами, часто поєднаних з фігурними зображеннями. Колорит мають надзвичайно мальовничий, декоративний, цього досягнуто умовним зображенням орнаментального узору великими площинами в розгорнутому положенні. Візерунок килима в кольорах сприймається цільно, в одному плані. Великої декоративності надає також використання червоного, зеленого і фіолетового кольорів для тла, чого немає на килимах центральної України. В композицію введено цілі жанрові сцени, які розміщуються і на основному полі, і на каймі. Всі сюжетні зображення змістовні, відображають певні сторони життя народу і мають розповідний характер. Сценки із зображенням людей і тварин розміщено у вільних проміжках широкої кайми та центрального поля. Майстри виявили велике вміння у кількох рисах передати суть події, яскраво окреслити рухи, характер.

Отже, українське килимарство, пройшовши великий багатовіковий шлях свого розвитку, виробило своє власне, впізнане у всьому світі характерне обличчя. Але в кожній місцевості, відповідно до географічного розташування, незважаючи на спільні техніки виконання, технологічні прийоми, матеріали, воно має специфічні особливості.

Килимарство Полтавщини дожовтневого періоду носило

характер домашнього і промислового. Виготовленням килимів займались жінки. Мистецтво виготовлення килимів передавалось за традицією з покоління в покоління.

Майстри з народу працювали і в поміщицьких килимарських майстернях, де їх руками створювались так звані «панські килими». Вони вражають високою майстерністю виконання, своїми художніми і технічними якостями. Килимарські майстерні існували також при багатьох жіночих монастирях.

На Полтавщині, починаючи з XVII ст. вироблялись килимові вироби різні по засобах ткання і за зовнішнім виглядом, а відповідно до цього назвою: коврів, килимів, коців та ліжників.

Використання килимів було самим різноманітним. Ними застиляли столи та скрині, ліжка й лави, прикрашали стіни, клали на долівку. Крім того, взимку килимами накривали коней, сани, а влітку - вози, також використовували під час обряду поховання. Дуже поширений серед простого народу Полтавщини був звичай давати килими в посаг.

Сировина для виробництва килимів використовувалась виключно місцева, домашнього виготовлення. Основа – льон, конопля, піткання – овеча шерсть, яку промивали і фарбували рослинними барвниками.

Фарби вироблялись з лушпиння цибулини (жовта й зелена), з ягід крушини (жовта, зелена й червона), з чорнильних дубових горішків (чорна й сіра), щавлю, гвоздики (різних відтінків жовта), споришу (ясно-зелена), молоді вільхової кори, дубової кори з домішкою для оточування бруса (чорна). Червону фарбу найкращих відтінків добували з особливого роду комах – червеця та кошенілі. Майстерність фарбувальників передавалась із роду в рід. Фарбувальники Харківської і Полтавської областей славились як знавці фарбувальної справи.

Збір, сушка і збереження необхідних для фарбування рослин

мали таке велике значення для економіки сільського господарства на Україні і особливо в Полтавській губернії, що Катерина II в 1768 р. 18.1. видала указ, наказавши «обнародовать печатными листами в наставление упражняющимся в сыскании в России краски червеца».

Пізніше, в 1804 р. гр. Румянцев звернувся до кн. Куракіна з проханням зібрати відомості «о известном в Малороссии червеце». Зібравши відомості, кн. Куракін подає досить докладний опис червецю, його географічне розповсюдження, способи збору та вживання, а також тодішні ціни на червець.

З цього документу ми довідуємось, що на території колишньої Полтавщини червець збирали в повітах: Полтавському, Кременчуцькому, Роменському, Миргородському, Лубенському, Пирятинському, Гадяцькому, Переяславському, Прилуцькому, Золотоніському, Кобеляцькому та Лохвицькому.

В цей час ще небуло хімічних барвників, тому історики називають його доаніліновим періодом килимарства. Фарбували тоді ж вовну лише природними, рослинними компонентами. Відповідно, кольорова гама була, переважно, теплих, земляних тонів, дещо обмеженою в діапазоні палітри, але стійкою і витривалою до зовнішніх впливів. Отже вироби довгий час не линяли, не вигорали, зберігали свою насиченість, контрастність. Це підтверджують численні зразки килимарства з музейних колекцій.

Ткалися килими вовняними нитками, що прокидалися між основою, відповідно до композиційного малюнка. Піткання було зернистим, навіть дещо грубим, але чітким і виразним. Збивалися нитки спеціальним зубчастим дерев'яним молотком-гребінкою. Звідси техніка ткання стала називатися гребінною. Вона є однією з найдавніших на теренах України. Виготовлені в такий спосіб вироби являли собою цупку грубу вовняну тканину полотняного переплетення. Двобічного ефекту домагалися завдяки кольоровому пітканню, яке обплітаючи нитки основи з обох сторін, відповідно до

візерунка, утворювало його дзеркальне повторення. Характерними зображеннями на килимах цього періоду є рослинні мотиви. Вони komponуються з дотриманням основних законів традиційного народного килимарства. Окремі групи квітів розміщені, переважно, в рапортному, або шаховому порядку. Інколи, це стилізовані букети рослин, що проростають з вазонів.

За технікою виробництва, як і по обладнанню станка, на якому тчуться килимові вироби, вони відрізнялись нижче наведеними особливостями.

1. На вертикальних верстатах вироблялись:

а) ліжники, тканина яких була із грубої шерстяної основи і такого ж піткання й мала полотняне переплетіння. Нитки ліжників мали часто товщину пальця і тому вага їх досягала кількох пудів. Ліжники вживались для покривання ліжка. Виходячи з цього і узор на цих килимових виробах розташовувались рідко і складалися із смуг, клітин чи найпримітивніших геометричних фігур.

Виробництво ліжників було дуже поширене у В. Сорочинцях, там воно носило промисловий характер;

б) коци – стрижені килими. Основа цих килимів - льняна чи конопляна, піткання з кольорової шерсті, узор на цих виробах розпливчатий, дякуючи високій ворсі і складався переважно із окремих геометричних фігур і, рідше, квітів. Дуже поширеним було виготовлення коців в II-ій пол. XIX ст. в Миргороді і Миргородському повіті;

в) килими, що мали сукану льняну чи конопляну основу і шерстяне піткання із кольорових ниток. Спосіб виконання становить заплетення тканини піткання між нитками основи безпосередньо пальцями одного або декількох майстрів, в залежності від ширини килима, які виконують малюнок за певним узором. Тому піткання такого килима розташовується неправильними рядами, фон виходить хвилястий, а узор неначе намальований сміливими мазками широкого

пензля.

Цей спосіб вироблення килимів був завжди найпоширенішим на Полтавщині. Міцність і естетична досконалість ткання зберегли за собою ще й зараз велику популярність таких виробів. Напрям ліній в орнаменті і у фоні має ланцюжкову залежність, тобто рослинні форми плавно переходять у фактуру виробу. Це специфічний ткацький прийом у народі називають «дерканням». Йому випала особлива роль підсилення звучання всіх композиційних деталей. Безліч кольорових відтінків помітні лише зблизька, а здалеку їх сприймаєш суцільними плямами, вони складають враження багатючої колірної гармонії з мерехтінням барв на всій площині килима.

Кожна ткаля, залежно від своєї творчої майстерності, деркає по-різному тло виробу. Цей процес навіть не залежить від художника, що здійснює авторський нагляд. Але в результаті вбачаємо певний позитив, адже збагачується текстурна палітра килиму.

2. На верстатах горизонтальних виконувались:

а) килими, що мали конопляну або шерстяну основу і шерстяне піткання та полотняне переплетіння. Узор на таких килимах виконувався перебором і називався рахунковим – контури його виходили прямолінійними, а фон був рівним і однотонним. Килимові вироби, виготовлені таким способом, були широко розповсюджені в поміщицьких маєтках, де їх виробляли кріпаки в спеціально організованих ткацьких дворових майстернях;

б) килими, з конопляною чи шерстяною основою і шерстяним пітканням, в яких малюнок, переважно геометричний, виконувався окремо від фону. Тканина цих килимів відрізняється від останніх тим, що узори на них по контуру з'єднані з фоном лише окремими нитками через певні інтервали.

Найбільш типові для Полтавщини гладкі двобічні килими. Вони виконувались як на вертикальних, так і на горизонтальних верстатах простою технікою, що забезпечувала двобічний ефект рисунка. Ця

техніка (переплетення) є найдавнішою на Україні. Виготовлені в такий спосіб килими являли собою цупку грубу вовняну тканину полотняного переплетення. Двобічного ефекту домагалися завдяки кольоровому пітканню, яке прокладалось між нитками основи відповідно до рисунку.

За способом зображення рисунку техніка ткання гладких килимів ділиться на рахівну і кругляння.

Рахівну техніку застосовували в основному на горизонтальних верстатах, де при тканні узору відраховували для кожного кольору потрібну кількість ниток основи. При цьому кольорові нитки піткання лягали строго горизонтально і, з'єднуючись між собою, утворювали прямий, ступінчастий або скісний контур рисунка. Такою технікою виготовляли килими тільки з геометричним або геометризаним рослинним узором.

Технікою кругляння ткали килими переважно на вертикальних верстатах. Нитки піткання клалися вже не строго горизонтально, як при рахівній техніці, а вільно змінювали свій напрямок відповідно до рисунка. Така техніка була дуже поширеною на Полтавщині.

Відносно орнаментики полтавських килимів, то вони поділяються на такі основні групи:

- килими з геометричним орнаментом,
- килими з стилізовано-рослинним орнаментом,
- килими комбіновані (поєднання стилізовано-рослинних узорів з геометричними),
- килими культові,
- килими панські.

Найдавнішою формою килимової орнаментациї був геометричний узор. Елементами його є різні геометричні фігури – ромби, розетки, зірки, трикутники, квадрати, косячки, зубчасті лінії, кривульки та інші, які утворилися з найпростіших форм, шляхом різних композицій, ускладнень і тривалої творчої розробки.

Простий геометричний орнамент був загальноживаним у групі ворсових килимів і особливо в коцах (завдяки довгому ворсу рослинні мотиви були б розпливчатими і невиразними).

Пізніше значного поширення на Україні набуває оформлення килимів рослинним орнаментом. Найдавніші письмові відомості про українські килими з рослинними узорами відносяться до 1-ої пол. XVII ст.

З розвитком товарно-грошових відносин на Україні з XVII ст. посилюється промислове виробництво килимів у формі мануфактур.

На Полтавщині широкого розвитку набуло мануфактурне виробництво килимів у XVIII – першій пол. XIX ст. відомі фабрики майорші Валевникової в Роменському повіті, надвірного радника Гудим-Левковича в м. Горішкіне, графа Завадовського в с. Драбове, поміщика Масолова в с. Новоселівка, фабрики поміщиків Новицького в с. Слобідка, Роменського повіту, Ріхтера в с. Березівка, Прилуцького пов., Савицького в с. Луговиках та Ходолевої в с. Бербенцях, Лохвицького пов., а також фабрики в смт. Решетилівці і в с. Василівці.

У 2-ій половині XIX ст. килимарство Полтавщини почало поступово занепадати. Цей занепад був пов'язаний з бурхливим розвитком капіталізму, що охопив промисловість і сільське господарство. Після закриття численних поміщицьких килимарських мануфактур та занепаду промислового виробництва килимів у містах, основною формою існування килимарства на Полтавщині у 2-ій половині XIX ст. було тільки народне домашнє виробництво, поширене серед селянства і розраховане на задоволення килимовими виробами лише своєї сім'ї. Але внаслідок масового обезземелення селянства та обкладення непосильними податками (у зв'язку з реформою 1861 р.) значна частина селянства з метою поліпшення свого становища почала братися за допоміжні промисли.

Таким чином, широкого розвитку на Полтавщині набуває

кустарне промислове виробництво килимів, які призначалися вже не для домашнього вжитку, а для збуту.

В кінці XIX поч. XX ст. на Полтавщині килимові кустарні промисли існували майже в кожному повіті, де виготовлялись килими, як на замовлення, так і для вільного продажу на ринку.

Найбільш значними на Полтавщині були промисли в м. Зінькові і м. Миргороді. Там щорічно виготовлялись по декілька тисяч килимів, які продавались на базарах та ярмарках Полтавщини, а також вивозились далеко за її межі.

Поява в кінці XIX ст. на ринках дешевих бавовняних набивних килимів фабричного виробництва, різке скорочення попиту на відносно дорогі килими ручного кустарного виробництва, повна залежність народних майстрів-кустарів від скупників – все це привело до того, що багато майстрів-кустарів змушені були залишити виробництво килимів. У зв'язку з цим кустарне килимарство Полтавщини стало занепадати.

В кінці XIX на поч. XX ст. для збереження килимарського промислу вживаються заходи з боку Полтавського губернського та повітового земств. Діяльність їх сприяла розвитку кустарних промислів у технічному й економічному відношеннях.

Створено було близько 85 учбових майстерень і показових пунктів, склад кустарних виробів, утримувався штат інструкторів, художників і музей губернського земства з етнографічним відділом, надавався кредит.

В ці часи на Полтавщині виникають нові центри килимарства внаслідок об'єднання кустарів-одиночок. Таким визначним центром килимарства в цей період стає с. Дігтярі Прилуцького повіту, де в 1898 році, губернське земство організувало учбово-ткацьку майстерню. Тут готували спеціалістів-ткачів на 3-річних курсах – навчали прядіння конопель, а також виготовлення килимів. Багато майстрів, які закінчили ці курси, потім викладали в ткацьких

майстернях.

На поч. ХХ ст. майстерня мала більше сотні ткацьких і килимарських верстатів, на яких виготовлялися гарні килими. Готову продукцію реалізовували на місці, через Полтавський кустарний склад.

Крім кустарно-промислового виробництва в кінці ХІХ на початку ХХ ст. значна частина сільського населення Полтавщини продовжувала домашнє виробництво килимів, зберігаючи в килимових виробках традиційний народний характер.

В орнаментиці рослинних килимів Полтавщини ХІХ поч. ХХ ст. спостерігається зрушення в бік природного трактування рослинних мотивів, більш симетричного й строгішого їхнього розташування на площині килима. Основу рослинного килима, як і раніше становлять окремі мотиви у вигляді соковитої квітки чи квітки з гілкою й листками, які розміщуються на полі килима рядками, або в шаховому порядку.

На початку ХХ ст. з'являються килими, прикрашені великими букетами троянд, які за виконанням нагадують вишивку хрестиком. У створенні художнього образу рослинного килима Полтавщини набуває більшої ролі, ніж у ХVІІІ ст., кайма, яка заповнюється рослинною гірляндою або рядком не з'єднаних між собою рослинних, інколи й геометризованих мотивів.

Своєрідне оздоблення мали панські килими, які виготовлялись для панського двору, в орнаментиці таких, витканих на замовлення вельмож, килимів помічається вплив художніх стилів класицизму, бароко, рококо та інших.

Картуші, кошики, з натуралістично трактованими квітами, овочами й плодами, важкі гірлянди, оплетені стрічками, різноманітні завитки, криволінійні контури – це характеризує панський килим.

Килими культові прикрашені зображенням урн, поставлених в обрамлення лаврового вінка, надгробків в стилізовано-рослинному

оформленні, ангелів та символів «голгофи».

Вироби кустарних промислів Полтавської губернії поступали в продаж на місцеві ярмарки, які відбувались в м. Миргороді, Лубнах, Кременчуці, Полтаві, Зінькові, Опішні, Прилуках та ін. На віддалених ярмарках вироби кустарного промислу Полтавщини продавались в м. Мелітополі, Новомосковську, Нікополі, Кривому Розі, і навіть вивозились через Харків на Петербург, Москву й інші міста Росії. Килимові вироби експортувались і за кордон.

В перші роки Радянської влади килимарський промисел перебував у важкому стані. Бракувало обладнання і сировини. Щоб відновити цю важливу галузь, були в першу чергу вжиті заходи по налагодженню виробництва килимів у старих традиційних центрах на Полтавщині, Чернігівщині, Київщині. Тут створюються килимарські артілі та килимові майстерні.

В 30-х роках килимарство як вид народного мистецтва висувається на одне з перших місць, виробництво килимів цього періоду характеризується створенням великих, добре устаткованих майстерень у таких визначних осередках Полтавщини, як Решетилівка, Великі Будища, Нові Санжари, Опішня, Полтава та інші.

Дуже швидко до цих виробничих центрів почали тягнутись майстри з навколишніх сіл. Створилися досить значні мистецькі осередки, до складу яких входило по кілька населених пунктів. Такі об'єднання давали змогу створювати речі значно багатші, більш цікавіші, ніж це було можливо в умовах одноосібної праці до Жовтневої революції.

Основною продукцією цих артілей був гладенький безворсовий килим, побудований на традиційних квіткових мотивах. Килимові вироби виготовлялися бригадами килимарниць. На першій виставці українського народного мистецтва, яка була відкрита в Москві в 1936р. експонувалися чудові рослинні килими артілей ім.14-річчя

Жовтневої революції з села Диканьки, імені Клари Цеткін з с. Решетилівки, «Червоне проміння» з села Нових Санжар. Так, один з квітково-орнаментальних килимів, експонованих на цій виставці був витканий бригадою килимарниць з села Диканьки в складі Марії Лебединської, Тетяни Сухиної та Уляни Крутій.

Другий килим, експонований на цій же виставці був витканий бригадою килимарниць із Великих Будищ у складі О. Хлонь, Д. Кабачної, Е. Гармаш, та М. Зінченко.

Порівнюючи обидва килими (Диканський і Великобудищанський) можна сказати наступне: обидва вони безворсові, рослинно-орнаментальні, мають типову для полтавської групи вертикальну композицію при широкій орнаментальній рамці з розташуванням елементів орнаменту на полі горизонтальними рядами. В обох килимах орнаментальні мотиви чергуються один з одним, міняючи не тільки форму, а й кольори. Все це об'єднує два килими і в цьому їх локальна спільність. Але кожен з них має свої індивідуальні риси.

Диканський килим з темно-коричневим, майже чорним тлом, деталі орнаменту досить дрібні і подаються в 2-3-х різних кольорах – все це надає йому певної мальовничості.

Великобудищанський – на досить світлому і соковитому жовтому тлі, рисунок орнаменту більш графічний, зображення окремих мотивів більш контрастне і ритмічне, чергування кольорів дуже підкреслене.

Отже, об'єднання двох сіл в одній артїлі аж ніяк не перешкоджало кожному з них зберігати своє творче обличчя.

Ознайомлення з килимами, витканими невеликими бригадами килимарниць, локально обмежених за складом, дозволяє констатувати, що всі вони без винятку відзначаються 3-ма обов'язковими рисами: їх створено на основі глибокого використання традицій українського народного килима; вони мають чітко виявлені

локальні особливості; барви їх виключно соковиті і яскраві.

В рослинно-орнаментальному килимі 30-х років відбулися великі зрушення, а саме: став багатший і пишніший рисунок, складніша і вибагливіша композиція, соковитіша і оптимістично дзвінка кольорова гама. Таким чином створилися нові мотиви на старій традиційній основі.

В ці роки набуває широкого розвитку український тематичний килим, який з'явився як наслідок зближення народного і професійного мистецтва. Ініціатива створення таких килимів належить не народним майстрам, а художникам професіоналам.

Кращі зразки українських тематичних килимів 30-х років пройняті глибокою ідейністю, відзначаються тематичною різноманітністю, реалістичним відтворенням дійсності.

Окрему групу серед тематичних килимів цього періоду становлять портретні композиції.

У 1939 році до 125-и річчя з дня народження Т. Шевченка решетилівськими килимарницями був створеним килим з портретом поета, з орнаментованою каймою-рамкою на чистому нейтральному тлі.

Під кінець 30-х і на початку 40-х років з'являється ще один вид портретного килима. Портретне зображення тут подається в профіль, трактується силуетно, площинно. Воно становить центральний вузол композиції килима, й органічно вплітається в його орнаментальну основу. Саме такий підхід до виконання портретного килима бачимо в творах решетилівських килимарниць, виконаних на початку 1941 року.

Відображаючи важливі історичні події нашої країни перші тематичні та портретні килими виготовлялися, головним чином, для виставок і зберігалися в музеях.

В післявоєнні роки значно поліпшилася технічна база килимарських підприємств. В 1961 р. килимарські артілі на Україні

були перетворені в державні фабрики. Колишня решетилівська артіль на Полтавщині виросла у фабрику з новими світлими просторними цехами.

На даному історичному етапі на Полтавщині, як і раніше, Решетилівка являлася головним осередком виробництва килимів. На фабриці художніх виробів імені Клари Цеткін діє вишивальний, швейний, килимарський, прально-прасувальний і фарбувальний цехи, а також розкрійна і бахромов'язальна виробничі ділянки.

За часів Радянського Союзу в Полтавській області працювало 6 артілей по килимарському промислу: в Полтаві – об'єднання «Полтавчанка», в Опішні – артіль імені Н. Крупської, в Решетилівці – артіль імені Клари Цеткін; в Диканці – артіль імені 14 Жовтня; в Нових-Санжарах – артіль «Червоне Проміння», в Зінькові – артіль «Делегатка».

Базами збуту для килимів являлися торгово-кооперативні організації в усіх республіках Радянського Союзу.

Порівняно з дожовтневим періодом дуже змінилося не лише технічне оснащення килимарського виробництва, а й його ідейно-тематичний зміст. В сучасних килимах Полтавщини загалом переважає стилізовано-рослинний орнамент, але дуже поширеним є також тематичні килими типу «гобелен». Складні тематичні композиції – характерна риса сучасних полтавських килимів, риса, якої майже не знало дожовтнєве килимарство не тільки Полтавщини, а й всієї України, за виключенням хіба що Поділля.

Основне значення килимарства в Україні (в тому числі й на Полтавщині) наприкінці ХХ ст. полягає в експортній цінності, торговому обігу на внутрішньому ринку та в зростанні художньо-творчого рівня виробів.

В цей період килими, вироби, художньої вишивки, ткацтва, виготовлені решетилівськими майстрами, славляться, як в нашій країні, так і далеко за її межами. На всіх найпрестижніших

міжнародних виставках завжди експонувалися і користувалася незмінним успіхом продукція решетилівської фабрики художніх виробів імені Клари Цеткін. Решетилівські килимарниці досконало володіли технікою виготовлення тематичних килимів-гобеленів і в цьому не знали собі рівних не тільки на Україні, але і в усьому Радянському Союзі.

Значний внесок у розвиток килимарства на фабриці зробив народний художник України, незмінний директор цього підприємства з 1963 по 2003 роки Л. Товстуха. Творчість цього митця позначена глибоким знанням місцевих народних традицій і невтомним пошуком нового. За його проектами на фабриці виготовлялося багато цікавих за композиційним і колористичним вирішенням орнаментальних килимів масового призначення.

Особливо яскраво виявився талант художника в тематичних творах. Ще в 50-і рр. митець створив ряд вдалих орнаментально-тематичних килимів, які принесли йому визнання. Серед них відзначаються килими з зображенням В. Леніна, Т. Шевченка, Б. Хмельницького. Портретні зображення подаються силуетно, площинно, органічно поєднуючись з традиційним рослинним орнаментом. До 100-річчя від дня народження В. Леніна митець виконав килим, в якому портретне зображення вирішено золотистим профільним силуетом на насиченому пурпуровому тлі в обрамленні стилізованих квітів.

До 2-го з'їзду КПРС художник створив оригінальний за композицією тематичний килим-гобелен «Ідеям Леніна вірні», де відтворив основні етапи, які пройшла Комуністична, партія Радянського Союзу за роки свого існування від 1-го з'їзду РСДРП до 5-го з'їзду КПРС, показавши величні зрушення, яких досягла під її керівництвом країна. Розмір гобелена – 2,7 на 7 метрів. Його композиція побудована горизонтально у вигляді триптиха.

Чимало оригінальних килимів створила заслужений майстер

народної творчості України Надія Несторівна Бабенко. Її роботи захоплюють ніжним пастельним колоритом, незвичайною, стилізацією орнаментики, з дивовижними квітами і птахами. Мотиви для своїх композицій вона черпала з багатющої скарбниці українського народного мистецтва.

Традиційні форми Н. Бабенко використовувала творчо, новаторському, відповідно до вимог сучасності. В 1970 р. художниця створила килим «Весна», присвячений 100-річчю з дня народження Леніна. Простими художніми засобами, сміливо поєднуючи традиційні і нові принципи трактування орнаменту Надія Несторівна зуміла досягти значного емоційного ефекту.

В ліричний орнаментальний візерунок художниця вміло закомпонувала слова з народної пісні про Леніна: «Ой весна, весняночка, зір твій голубий, ти між нами, Леніне, вічно, як живий».

Новизною творчих пошуків позначені й інші килими – як унікальні, так і масового призначення. Мистецький доробок Н. Бабенко є значним внеском у розвиток не лише решетилівського, а й всього сучасного українського килимарства.

26 січня 1979р. в Республіканському виставочному павільйоні м. Києва відбулася грандіозна виставка «Український радянський килим», де були представлені кращі авторські твори митців з усієї України. Мальовничі квіткові килими Леоніда Товстухи і Надії Бабенко були справжньою окрасою вернісажу і викликали захоплення у глядачів. Вперше, на цій виставці був репрезентований твір «Білі квіти» художника Олександра Бабенка, як представника килимарської династії.

До створення малюнків для килимів на фабриці залучалися здібні і досвідчені ткалі. Чимало орнаментальних килимів виконувалися за ескізами майстрів К. Лісової та Л. Лютої. Виготовлялися на фабриці килими за ескізами художників з інших міст. В Решетилівку приїжджали виконувати свої твори і набувати

досвіду художники Російської федерації, Азербайджану, Молдавії, Казахстану та ін. союзних республік. Всі вони давали високу оцінку праці решетилівських килимарниць.

З часом решетилівські килимарниці освоїли ряд нових технічних прийомів з використанням різних видів пряжі, що дало змогу досягати кращих виражальних та декоративних ефектів. Для фарбування пряжі, яка доставлялася з Казахстану використовувалися кислотні фарби.

У 80-ті роки в килимарському цеху фабрики працювало понад 120 досвідчених ткаць. Заслуженою славою серед них користувалися килимарниці – Галина Бондарець, Лідія Циганська, Домна Єфремова, Катерина Ткаченко, Надія Колісник та інші. Завдяки висококваліфікованим майстрам фабрика стала художньо-виробничою базою союзного значення по ручному килимарству.

У зв'язку із зростанням попиту на килими в ті часи колектив підприємства постійно займався питаннями удосконалення виробництва килимових виробів. На фабриці випускалися килими різних артикулів, і через те на підприємстві було декілька типів ткацького обладнання. Основним обладнанням для виробництва килимів з рослинним орнаментом артикулів У-21 і У-22 до 1959 р. являлись дерев'яні вертикальні ручні станки «кросна». Ці верстати були короткометражні. Перебір ниток основи проводився на них уручну. Необхідна натяжка ниток основи досягалася за допомогою гвинта.

У 1959р. Київське проектно-конструкторське бюро при Раді промислової кооперації української РСР розробило більш прогресивний двохсторонній металевий станок ОКТ-8. Переваги цього верстата перед дерев'яним вертикальним станком полягало в тому, що виникнення «зіву» (проміжку між нитками основи) в ньому здійснювалися за допомогою ремізо-під'ємного механізму, що приводився в рух ножним важелем. Таким чином, майстру не

доводилося перебирати нитки основи пальцями, він лише перекладав пряжу підкання, напрацьовуючи тканину і узгоджуючи з малюнком-шаблоном. Крім того, це були довгометражні станки.

В результаті вищеописаних технічних удосконалень верстат ОКТ-8 дав можливість підняти продуктивність праці на 14%. З 1970р. Київське центральне конструкторсько-технологічне бюро разом з колективом решетилівської фабрики імені Клари Цеткін стали працювати над вдосконаленням станка для виробництва килимів з рослинним орнаментом технікою «кругляння».

В 1973 р. успішно пройшов виробничі випробування новий варіант килимарського станка КТС-00-000-00, який був рекомендований для серійного випуску.

В цьому верстаті на відміну від станка ОКТ-8 «зівоутворення» здійснювалось за допомогою електропривода і зменшена сила натягу основи, а також готової продукції. Станок обладнаний металевими ящиками для збереження сирцю та інструментів. Вказаний верстат забезпечував підвищення продуктивності праці на 20-25%.

В механічній майстерні підприємства були виготовлені металеві горизонтальні станки для виробництва килимів з геометричним орнаментом. Таке обладнання мало ряд переваг перед дерев'яними верстатами. Оскільки натягування ниток основи при виробництві килимів з геометричним орнаментом дуже велике, то на металевому станку воно здійснювалось за допомогою черв'ячної передачі. Крім цього, металевий станок більш тривкий, ніж дерев'яний.

В результаті наполегливого вивчення технології виробництва килимів з геометричним малюнком на Душанбинському заводі «Таджиктекстильмаш» під керівництвом інженера Щербаченка був розроблений і виготовлений дослідний взірець килимарського станка КТ-175, який пройшов виробничі випробування на фабриці і одержав позитивні відгуки, та був запропонований для серійного виробництва. У 80-х роках на підприємстві діяло 17 таких верстатів. В результаті їх

запровадження, продуктивність праці зросла на 40%.

Крім настінних і підлогових килимів з рослинним і геометричним орнаментом, фабрика випускала і такі килимові вироби, як ліжники (артикула У-61) різної ширини по заправленні – 85 см, 110 см, 140 см. До 1972 р. ліжники виготовлялись на ручних дерев'яних ткацьких станках однієї ширини. Пізніше, для виробництва килимів-ліжників були використані модернізовані ткацькі верстати АТ-4 і 175-И.

Систематична робота, яка проводилася інженерно-технічними працівниками виробництва, дала можливість вдосконалити обладнання і технологічні процеси по виробництву килимів з рослинним і геометричним орнаментом. В результаті почали виготовляти твори з більш пишною орнаментикою, орнаментально-тематичні килими, в яких тематичне зображення, емблематика дуже вдало поєднані з вишуканими формами традиційного для Полтавщини рослинного орнаменту і гармонійно підібраними кольорами.

Детальну характеристику килимарського обладнання, що існувало і вдосконалювалося на Решетилівській фабриці художніх виробів імені Клари Цеткін наприкінці ХХ-го століття, було наведено для того, щоб показати наскільки широкого розмаху набуло промислове виробництво килимів і яку велику увагу в ті часи приділяло державне керівництво розвитку народних художніх промислів .

Поряд з такими збірками народних килимів Наддніпрянської України, як у Державному музеї українського народного декоративного мистецтва м. Києва, в краєзнавчих музеях Переяслава-Хмельницького та Дніпропетровська, хочеться виділити дві унікальні колекції – Полтавського краєзнавчого та художнього музеїв. В основу останньої було покладено килими з відомого Кочубеївського палацу. 1919 року під керівництвом більшовика Ніколаєва на 18 возах,

запряжених волами, з с. Диканьки до м. Полтави перевезли твори мистецтва, які склали десятку частину цього великого скарбу. На жаль решта колекції згоріла разом з палацом у пожежі, яка виникла з невідомих причин. Припускають, що це було зроблено навмисно, щоб більша частина скарбу не дісталася новій владі.

Історія не тільки нищила ці народні скарби, а й розносила їх по світу, як вітер осінні листя. Бо український килим завжди був ласою поживою для всіх завойовників, які споконвіку товклися на нашій землі й вивозили все найкраще. Тепер видають те за своє. Наприклад, польські історики, всіляко поширюють думку, що наші килими - то польські і що українці навчилися виробляти їх від поляків. Хоча відомо, що в Україні їх виготовляли задовго до завоювання її Польщею в XVI столітті. І тому поляки навчилися килимарства від українців, бо разом з нагробованим добром забирали до себе й найкращих тутешніх майстрів. Але в них ніколи це мистецтво не сягало такого рівня, як у нас, і не відзначалося такою красою. Московщина теж не мала свого народного килимарства. Заможні купці купували готові килими в татар. Але техніка виготовлення цих килимів не має нічого спільного з українською. Це все переконливо і аргументовано довів В. Щербаківський у своїй науковій праці «Українське мистецтво», де показав усі переваги нашого килимарства над іншими. І розвіяв усі спроби чужих істориків привласнити приналежність українських килимів до своїх.

Але зазіхання таке відбувається й досі. Наприклад, румунські та молдавські мистецтвознавці вважають багато килимів з українською орнаментикою, які потрапили в різні часи до їхніх музеїв, приналежними до власного культурного надбання. Тему народного килимарства у них пильно вивчають. Скажімо, дискусії тільки навколо символу «ромб» тривають довгі часи. Деякі ілюстративні матеріали засвідчують про наявність у румунських і молдавських колекціях наших українських килимів. Так само, як і сам символ

«ромб», з усіма його різновидами і розгалуженнями, є наш древній трипільський знак, але треба щиро позаздрити, що там триває копітка музейна науково-дослідна робота з вивчення кращих взірців народного традиційного килимарства. А головне, це все популяризується, видаються якісні кольорові альбоми й каталоги. Наприклад, зовсім недавно вийшла в світ велика книга, «Молдавський ковер» з прекрасним ілюстрованим матеріалом, де значну частину репродукцій з наших українських килимів, подано як молдавські.

У Полтавському художньому музеї нараховують близько трьохсот килимів, в основному XVII, XVIII і XIX століття, які зберігаються у фондовому приміщенні. Слід віддати належне працівникам фондосховища, які сумлінно оберігають експонати.

Колекція килимів полтавського художнього музею була передана по акту з краєзнавчого музею 2.X. 1940 р. У цьому році, згідно з постановою Раднаркому УРСР, картинна галерея була відокремлена від краєзнавчого музею і організовано художній музей. У зв'язку з цим, художньому музею було передано 4118 експонатів. Із них 1091-декоративно-прикладне мистецтво. Сюди ж увійшла і вже згадана колекція килимів.

Визначним періодом комплектування колекції була діяльність Полтавського земства (до 1920 р.), по збиранню творів народного мистецтва.

У 1908 р. в музеї було відкрито 2 відділи: природничий та культурно-історичний. На завідування культурно-історичним відділом був запрошений В. Мощенко. В колекції музею є килими, придбані внаслідок експедицій на чолі з цим керівником, проведених в 1907, 1911, 1912, 1915, 1916 роках.

Значні заслуги в дослідженні кустарних промислів Полтавщини належать краєзнавцю І. Зарецькому. В музейній збірці є 3 килими з колекції Зарецького, 13 килимів, придбаних під час експедиції Щербаківського в 1906 році, 10 килимів з колекції Бобровського.

Зібрана та науково систематизована збірка являє собою цінний скарб для вивчення однієї з галузей української народної творчості (килимарства), як для сучасних, так і для майбутніх поколінь.

Крім цього, вона може бути взірцем для виробництва килимів, а також використовуватись учбовими фаховими художньо-промисловими закладами. Періодична демонстрація на виставках колекційних килимів послужить художньо-естетичному вихованню молоді.

Частина килимів музейної збірки виконана килимарями земських майстерень: Дігтярівської, Решетилівської та Опішнянської.

Вищезгадана ткацька учбова майстерня Полтавського губернського земства в с. Дігтярях готувала висококваліфікованих майстрів та інструкторів художнього ткацтва, зокрема: килимів, плахт та інших тканих виробів.

Працівники фондосховища сумлінно оберігають музейні експонати. В Полтавському краєзнавчому музеї налічують близько чотирьохсот килимів, здебільшого козацької доби, зібраних полтавським земством в дореволюційний період. Хоч там зовсім недавно відкрито етнографічні зали й з'явилась можливість виставити може з десятків народних килимів. Але то краплинка унікальної колекції що у фондах.

Спробуймо зосередити увагу на деяких взірцях народних килимів. Тут зберігаються твори з рослинним орнаментом (так званим полтавським), бо наш край уславився самобутнім стилем. Розміри їх різні, від маленьких килимків (до 1 кв.м) до великих (до 10 кв.м.). Впадає в очі різноманітність композиційних стилів і колористичних вирішень. Квіткові форми мають округлений характер, розгалуження корінців не геометризовані, не кострубаті, а м'які, згладжені. В цьому виявляється привабливість орнаменту, мелодійність і вишуканість.

Ясна річ, килимарство не могло розвиватися окремо, на нього

впливали всі стилі, які змінювалися в мистецтві на протязі історії. В малих килимках виявився стиль чисто селянський, без участі вчених майстрів-малярів, і ці вироби нам здаються інтимнішими й ближчими, ніж великі.

На деяких килимах квіти розкидані на тлі без особливого плану, тобто без наукових принципів побудови композиції. Квіти одержали свою фантастичність від вдалої стилізації. Інколи сюди входять деякі інші деталі, наприклад, вазончик з квіткою в період ампіону, або букет перев'язаний стрічкою в добі рококо тощо.

Найчисленнішу групу колекцій становлять розкішні (панські) килими, в яких до головної орнаментизації належать квіти. Ці твори виготовляли на замовлення місцевої аристократії для великих поміщицьких маєтків. Основу рослинного орнаменту тут становлять окремі мотиви у вигляді соковитої, з доволі плавним контуром великої квітки чи квітки з гілкою й листками, розміщеними на полі рядками, або в шаховому порядку. Великі квіти розбито контурними лініями, або кольоровими плямами на окремі частини. Мотиви, як правило, повторюються, але завжди в них щось змінюється - величина, силует, кількість пелюсток тощо. Поширене групування рослинних узорів навколо одного центрального мотиву, або поєднання їх у два-три розкішні букети, що розляглися на всю основну площину. У панських килимах велику роль відіграє кайма, заповнена рослинною гірляндою або рядком не з'єднаних між собою рослинних мотивів. Часто в композицію введено своєрідно трактовні зображення птахів. Це надає килимові особливої привабливості. Облямівка, як правило, зубчаста, або рівна рамка. Їх може бути дві або більше, що надає твору завершеного вигляду. Такі бордюри, часом, були дуже широкі, особливо в добу ампіру і являли собою дуже складний вінок з різних рослин і квітів майстерно виконаних в згармонованих кольорах і формах, і завжди стилізованих.

До окремої групи слід віднести килими, які виробляли очевидно

у панських майстернях за певними ескізами і картонами, зробленими яким-небудь, освідченим спеціалістом. Часто на таких великих килимах зображали панські герби. Вони мають витриману в стилях своєї доби орнаментацию, наприклад, у бароковому стилі початку XVIII ст, у стилі ампір на переході від XVIII до XIX ст. й на початку XIX ст. тощо. Один килим з колекції полтавського краєзнавчого музею має строго побудовану рапортну композицію. Групи рослинних мотивів розміщено рядками на темному тлі. А між ними, наче зірочки, світяться маленькі квіточки, теж розкидані в чіткій системі. Все це створює враження простору, бо квіти наче зависли на тлі темного нічного неба. Хочеться провести паралель до гобеленів відомого французького художника – картоньєра Жана Люрса, який любляв цей прийом. А пізніше – білоруський монументаліст Олександр Кіщенко у своїх гобеленах.

Найвизначніша особливість квіткових килимів Полтавщини - це напрочуд вдало підібраний колорит. Зіставлення ніжних ясно-брунатних, голубих, золотаво-жовтих, білих, синіх із коричневим відтінком кольорів дає завершену в мистецькому розумінні кольорову гаму.

Ми пересвідчилися, що в полтавських музеях існують багаті колекції килимів. Назріла необхідність підняти їх, систематизувати, відібрати кращі взірці, зробити з них якісні знімки і видати великий, кольоровий альбом «Український килим». Це буде чудове престижне видання, якого не було за всю історію дореволюційної і радянської України. Правда, деколи, з'являлися окремі книги, як наприклад Якова Запаса «Українське килимарство» та Адама Жука «Український радянський килим». Але то були суто наукові дослідження й ілюстративний матеріал з більшого чорно-білий, що не передав кольорового багатства творів. Про таке видання мріяв Вадим Щербаківський: «Я маю колекцію фотографій килимів і вишивок українських, які можна було б видати, а такі книжки могли б дати

багато старих гарних зразків для килимниць». І не тільки килимниць, бо такий великий альбом з наших колекцій був би зразком чистоти і вишуканості нашого українського стилю для усього світу, гадаю, настав час і назріла потреба створити в Україні окремих музей народного килимарства й постійно експонувати кращі взірці традиційних килимів. Музей став би перлиною, яка сяяла б на весь світ надією на утвердження земних творінь.

Решетилівка – один з найвідоміших центрів народних художніх промислів України. Перша літописна згадка про неї зафіксована у 1632 році. Назву свою вона отримала або від імені козака Охріма Решетила, що заснував тут маленький хутір, або ж від найменування долини Решето, що розкинулась на берегах мальовничої річки Говтви.

У цих краях ще за часів козацтва було поширене кустарне виробництво художніх виробів. Ледь не в кожній селянській хаті займалися вишиванням, ткацтвом і килимарством. Люди вирощували льон та коноплю, обмолочували їх, замочували в заплавах річки. Потім витіпували прядиво, а пряжу прядли на веретено або прядку. З готового полотна виготовляли чоловічі та жіночі сорочки, хустки, свитки, рушники. Все це декорувалося вишуканою орнаментикою в дусі місцевих традицій. Особливо старанно вишивалися рушники, якими прикрашали оселі, а також використовували на весільних і похоронних обрядах.

Ткалися покривала, доріжки, клітчаті плахти, яскраві пояси для власних потреб і на замовлення односельчан. Але особливого поширення набувають вироби з вовни. І це й не дивно, адже Решетилівка здавна славилася розведенням овець, так званої решетилівської породи і продажем смушків чорних, блискучих, дрібних, правильно завиткових, нелиняючих ні від сонця, ні від дощу. То ж не дарма Іван Петрович Котляревський у славнозвісній «Енеїді» писав: «Латин по царському звичаю Енею дари одрядив», то серед

інших дарів Енею було послано й «сто решетилівських овець».

Ще приклад, коли Микола Васильович Гоголь у своїй повісті «Ніч перед Різдом» зауважував, що у Вакули була шапка із «справжнього решетилівського смушка».

Мандруючи по рідній землі українській у 1845 році великий Тарас Шевченко завітав і до Решетилівки, де створив два пейзажі аквареллю. Говорять, що там він придбав знаменитого кожуха, в якому пізніше з'являвся в колах Петербурзької аристократії, фотографувався і малював автопортрети.

Та найбільше прославилася Решетилівка своїм килимарством - мистецтвом самобутнім, унікальним, яке увібрало в себе всі регіональні ознаки цього казкового краю. В майже кожній оселі стояв ткацький верстат, на якому у вільний від роботи час (переважно взимку) виготовлялися гладкі (безворсові) килими з, так званим, рослинним і набагато рідше геометричним орнаментом.

Пряжу для ткання виготовляли таким чином. Двічі на рік стригли овець. Якіснішою була зимова вовна, адже в цю пору року вона незабруднена і незакудлана.

Після постригу вовну вимочували у великих мисках десять і більше разів, зливаючи воду. Потім її скубли на гребенях, щоб набула пухнастого вигляду. Нарешті прями з допомогою веретена чи прядки. Готові нитки фарбували рослинними барвниками (дубовою корою, лушпиною з цибулі, соняшниковим цвітом, бузиною тощо). Верстат снувався конопляними нитками, за якими розташовували малюнок майбутнього килима. Часто ткали майстри і без ескізу (по пам'яті), вільно розташовуючи окремі елементи на тлі, збираючи їх в букети і гілки, кожний раз створюючи нові композиційні вирішення, але все це з розумінням ритму, кольору і пластичної краси орнаменту.

На межі XIX і XX століття виникла потреба у згуртуванні окремих майстрів-надомників. Напередодні революційних подій 1905 року, поміщиця Хрипунова, налякана заворушенням селян,

поспішила продати свої решетилівські володіння Полтавському губернському земству. З ініціативи кустарного відділу земства, тут було відкрито невеличку ткацьку майстерню. Для початку було завезено з с. Дігтярі, що на Чернігівщині, п'ять ткацьких верстатів. До майстерні охоче сходилися молоді ткалі, вишивальниці, килимарниці, що виконували вироби на замовлення земства, яке, в свою чергу, направляло їх в маєтки багатих верств населення. Отже, на той час то був організаційний центр місцевого промислу, який очолювала Ганна Павлівна Ткаченко.

У 1922 році на базі ткацької майстерні у Решетилівці створюється художньо-промислова артіль, яку назвали ніжним ім'ям «Троянда». Саме тоді розмежувалися два виробничі цехи - ткацький і вишивальний. Але багато майстринь в ті часи виконували замовлення вдома, у зв'язку з обмеженою площею артілі. Прості сільські жінки, в більшості малоосвічені, виконували високохудожні речі. Наприклад, у 1924 році вироби решетилівських митців були представлені на виставці українського мистецтва у Мюнхені, в 1925 році - у Парижі, в 1928 році - у Лейпцігу, де здобули високі нагороди.

У 1926 році, у зв'язку з підпорядкуванням універсального товариства «Троянда» із системи Укркоопспілки в Українську художньо-промислову спілку, було перейменовано її в артіль імені Клари Цеткін (на честь німецької революціонерки).

Визначною подією для розвитку народних ремесел було заснування у 1939 році Решетилівської школи художніх майстрів. Вже з перших днів її роботи активно залучається молодь, яка проходить тут спеціальний курс навчання мистецтву вишивання, ткацтва, килимарства, пошиття одягу.

У 1944 році, невдовзі після визволення Полтавщини від фашистських загарбників, відновила свою роботу артіль. В килимарському цеху було встановлено частину відремонтованих верстатів і придбано нові. Велика заслуга у відбудові артілі і

відновлення виробництва килимів належить досвідченим майстриням М. Лісовій, Т. Задорожній, К. Черкун, М. Черкун. Артіль стрімко поповнюється молодими кадрами – випускниками художньо-промислової школи. Уже в 1959 році там працювало близько восьмидесяти килимарниць. Очолювала в той час артіль Христя Харлампіївна Грушко.

Великого успіху зазнала артіль на міжнародному Лейбцігському ярмарку у 1958 році. Туди були надіслані унікальні килими з типовим решетилівським рослинним орнаментом. Їх виготовляли - Клавдія Черкун, Марія Хоруша, Антоніна Щегульна, Ганна Музиченко, Марія Черкун, Настя Гребінник та інші килимарниці. В одному з павільйонів ярмарки експонувалася решетилівська вишивка - чоловічі сорочки «чумачки», жіночі блузи, настільні доріжки. Все це виконали вишивальниці Галина Свидло, Галина Чорнусь та Галина Нечипоренко. Того ж року вироби решетилівських умільців побували і на міжнародній виставці у Брюсселі.

У 1959 році фабрика імені Клари Цеткін одержала диплом міжнародного ярмарку в Дамаску, а в 1963 році – учасниця престижного ярмарку в Нью-Йорку.

Поступово фабрика художніх виробів набуває потужності, розширяє виробництво, завершується будівництво нових корпусів, які уведені в дію під кінець 1964 року. В той час очолює фабрику Леонід Самійлович Товстуха, який у 1999 році став генеральним директором, маючи почесне звання народний художник України.

Визначна подія в житті всієї України відбулася у 1969 році, коли її разом з Росією та Білорусією було прийнято до Організації Об'єднаних Націй. В дарунок від українського народу було виготовлено килим «Древо життя» на решетилівській фабриці художніх виробів. Автором ескізу була Надія Несторівна Бабенко, заслужений майстер народної творчості України. Цей килим і зараз прикрашає Блакитну залу Штаб-квартири ООН в Нью-Йорку.

За визначний внесок у розвиток килимарського мистецтва художникам Л. Товстусі та Н. Бабенко, а також майстрам-килимарницям Д. Єфремовій та Г. Бондарець у 1986 році було присуджено Державну премію імені Т.Г. Шевченка. Цей успіх черговий раз прославив решетилівське мистецтво на терені всієї України.

Впродовж 60-х - 70-х років на фабриці художніх виробів імені Клари Цеткін працювало багато талановитих художників, які виготовляли свої ескізи для килимів масового виробництва. Назвемо кілька імен: О. Василенко, І. Гулик, Б. Кришталь, В. Тараненко, Н. Тельнюк, С. Шадуров, В. Шайков, П. Шевчук створила багато взірців для вишивок. Їй та килимарницям А. Бебко і М. Михайло було присвоєно почесне звання Заслужений майстер народної творчості України.

Найяскравіше себе проявили, як творчі індивідуальності, художники з великої літери – Надія Бабенко і Леонід Товстуха. Їхні твори увійшли до найпрестижніших видань з історії мистецтв. Роботи майстрів зберігаються в колекціях багатьох музеїв України, Росії та зарубіжжя.

Багато талановитих майстрів-художників проявило себе на педагогічній діяльності в Решетилівському профтехучилищі. Слід назвати вишивальниць – О. Голуб, Н. Вакуленко, Н. Іпатій, М. Маляренко, Л. Пілюгіна, килимарів – С. Вакуленко, В. Кріль, Є. Пілюгін, ткаць - Р. Коляка та А. Литвиненко.

В останні роки періоду Незалежності України економічна криза не обминула і знаменитий осередок народної творчості - Решетилівку. В 90-ті роки фабрика поступово збавляє оберти виробництва. Все менше поступає держзамовлень на масове виготовлення килимів, вишитих і тканих виробів. До недавня великий концерн «Укрхудожпром» (якому підлягала фабрика) поступово втрачає свою потужність і врешті-решт банкрутіє. Новозбудовані

корпуси фабрики порожніють, руйнуються. Майстри змушені шукати собі іншу роботу, щоб вижити.

Напевно, слід вирішувати долю славетного художнього народного промислу на найвищому державному рівні. Треба ставити питання про створення у Решетилівці державного музею-заповідника килимарства, ткацтва і вишивки, а також надати йому статус Національного. Кращі новостворені вироби майстрів повинні планово закуповуватися і осідати саме в цьому музеї, а не розпорошуватися по всій Україні і цілому світі, а ставати надбанням інших країн. Адже підрастає талановита молодь і є кому передати свій досвід.

3.3. Сучасний етап розвитку українського килимарства

Вироби декоративного мистецтва є характерною ознакою нинішнього століття. В них розкривалася і розкривається понині для нових поколінь святкова, піднесена, дійсно гуманістична сутність, здатність пробуджувати потяг до краси. В цьому контексті, великий вплив на людей мають килимові вироби. В кожній місцевості їм властиві характерні регіональні особливості.

Кожне покоління, маючи свої технічні навички і мистецькі прийоми, залишало свій слід у колективній творчості народу. Ритмічне чергування ниток у руках майстра малювало візерунок. Прямолінійні фігури перетворювалися у розгорнуту картину, відображаючи уявлення людини про світ.

В процесі ткацтва було знайдено різні методи виконання килимових виробів. В кожному регіоні на визначеному етапі вони склалися у самостійну традицію. Так, наприклад, для середньовічного європейського ткацтва характерна шпалера, для українського – килимарство, для російського – безворсовий килим з квітковим орнаментом.

Слово «гобелен» походить від французького «gobelin», що означає – безворсовий килим. Цей термін народився у Франції в

XVII ст. Назва пішла від прізвища сімейства Гобеленів і перейшла спочатку до назви фабрики, а потім до її виробів.

Старий гобелен в основному копіював полотна художників. Художник та ткач були не тільки різними людьми, вони могли бути розділені століттями. Але техніка ткацтва не змінилася і до нашого часу.

В музейних збірках деяких міст України зберігаються кращі взірці килимарського мистецтва різних часів, починаючи від козацької доби і до тепер. По них можна прослідкувати як на протязі століть розвивався, видозмінювався, вдосконалювався український килим. Якщо найдавніші, так звані «селянські», мали порівняно невеликий розмір, просту композицію та небагату кольорову гаму, то інші - «панські» килими увібрали в собі особливі художні риси різних мистецьких стилів, зокрема: класицизму, бароко, рококо, ампіру, еkleктики, модерну тощо. Але всі вони зберігали чіткі, характерні ознаки, головні закономірності традиційного народного килимарства.

XX століття започатковує епоху авторського килимарства. В цей період твори набувають особливого, оригінального звучання. Все частіше вживається назва «тематичний килим», або «гобелен». Потреба говорити не чужою, а власною «килимовою» мовою, мовою декоративного мистецтва, все більш непокоїть майстрів цього жанру. Для сучасного художника-професіонала робота над створенням композиції орнаментального килиму – це багатогранний творчий процес. Орнамент творів уособлює певну образність, викликає у глядачів асоціації, виражає почуття і стан душі автора.

Епоха соцреалізму накладає чіткий відбиток на цей вид народної творчості. Твори набирають політичного забарвлення, в композицію привносяться елементи геральдики, архітектурні силуети і навіть портрети визначних осіб. Незважаючи на деякі політичні утиски і цензуру на прояви національного в образотворчості, розвиток народного мистецтва держава всіляко

намагалась підтримувати. На всій території республіки була створена мережа підприємств Укрхудожпрому по виробництву сувенірної продукції. Серед них найбільш значні: Решетилівська фабрика імені Клари Цеткін та Дігтярівська фабрика імені 8 Березня, які випускали килими з рослинним та геометричним орнаментом. Ці вироби відзначались високою художньою якістю, були надзвичайно різноманітними за композиційною будовою, елементами декору та колоритом. Спостерігалось чітке дотримання древніх традицій, використовувалися композиції старовинних народних килимів. Візерунки склалися з ритмічно повторюваних на світлому або темному тлі стилізованих квіткових мотивів та контрастної до основного поля кайми, малюнок якої часто подібний до виткої гірлянди квітів. Ескізи до килимів створювали художники, випускники професійних навчальних закладів. В композиціях творів переважали орнаменти з єдиним рослинним мотивом і складною, вигадливою в'язю візерунка в облямуванні кайми, або ж без неї.

Колористична гама решетилівських килимів побудована на гармонії м'яких, свіжих тонів. Особливої привабливості їм надає живописна декоративність поля, що створюється завдяки використанню в його розв'язанні згармонованих одне з одним відтінків одного кольору. Цей оригінальний спосіб ткання зветься у народі «дерканням».

Килими Дігтярівської фабрики за орнаментальним ладом наближені до решетилівських, хоч і мають меншу деталізацію форм і контрастніші кольорові рішення. У квіткові візерунки іноді включаються елементи анімалістичного орнаменту, які проте ніколи не домінують.

Килимарський промисел наприкінці ХХ ст. в Україні успішно розвивався. І хоча масове виготовлення килимів значною мірою підпорядковувалося законам стандартизації, талановиті митці, народні майстри і художники прагнули постійно урізноманітнювати

їх декоративне рішення та розширювали асортименти виробів. Творчі колективи розробляли нові узори до килимів відповідно до запитів суспільства. Це різноманітні за багатством художньо-стильових форм твори, які при всій оригінальності трактування орнаментально-композиційного і кольорового рішення, зберігали свою своєрідність.

У творчому житті килимарських осередків активну роль відігравали народні майстри, невтомні творці і талановиті імпровізатори. Але їхню спрямованість визначали художники, які мали спеціальну мистецьку підготовку і значний досвід роботи на виробництві. Це Н. Бабенко та Л. Товстуха з Решетилівки, С. Повшук з Косова, І. Гулик з Коломиї, В. Карась з Глинян, І. Пастух з Хотина, а також художники Центрального художнього конструкторсько-технологічного бюро Укрхудожпрому Л. Ганжа і Р. Лихачова, які багато зробили для розвитку килимарства. Художня майстерність і висока якість українських килимів не раз відзначалися нагородами найпрестижніших художніх виставок та міжнародних ярмарок.

Як позитив слід зазначити, що при Міністерстві легкої промисловості активно працювала фахова художня рада, яка періодично відбирала і затверджувала кращі взірці для масового виробництва творів народного мистецтва, зокрема килимарства. Це були авторські, найвищого ґатунку вироби, витримані в дусі народної традиційної класики, які тиражувались і розповсюджувались для реалізації по всій території України, а також республік колишнього Союзу. Вони ставали окрасою інтер'єрів громадських та культурно-просвітницьких закладів, а також помешкань громадян.

Визначною подією в культурному житті України стало присудження у 2010 році Державної премії імені Т. Г. Шевченка відомому київському килимареві Степану Ганжі. Це в черговий раз підтвердило, що український килим стоїть на найвищому щаблі високого визнання поряд з іншими видами образотворчого

мистецтва. Творчість цього художника є уособленням характерних ознак подільського килимарства, яскраво вираженого таланту, а також високої індивідуальної творчої майстерності митця.

Характерні регіональні ознаки має традиційний полтавський килим з рослинною орнаментикою і багатством квітів. Кольорова палітра стримана, але святково переливається зеленню, вохрою, коричневим, бордовим. Кольори орнаменту соковиті, поле ніжне, чисте.

Яскравими представниками полтавського килимарства є відомі решетилівські художники лауреати Шевченківської премії – Надія Бабенко і Леонід Товстуха. Вони привнесли помітний авторський компонент в місцеву орнаментальну традицію. На основі їх неперевершених творів остаточно сформувався і прикметно виобразився решетилівський стиль в мистецтві українського килимарства. В цьому їхня головна і велика заслуга.

Решетилівський килим особливий, його легко відрізнити не тільки фахівець, а й будь-яка людина, небайдужа до краси, до новаторства і традиції, цілковитої гармонії форми і кольору. Майстри зробили малюнок сюжетним, наповнили його змістом, виражаючи в ньому свій творчий характер, темперамент, переживання. Сюжет завжди вимагає особливого осмислення теми, особливих фарб, особливо тонкої ткацької роботи. Це явище варте уваги мистецтвознавців, воно потребує теоретичного обґрунтування і творчої підтримки збоку Національних спілок художників та майстрів народного мистецтва України, а також Міністерства культури та мистецтв України, адже новий струмінь повинен підхопити й молоду зміну, утвердитися як стиль у древньому мистецтві гобелена.

Далеко не кожен художник здатен, зберігаючи традиції, сказати своє принципово нове слово в мистецтві. Таке під силу тільки справжньому таланту. Тільки шалений творчий порив може винести

художника на висоту, де традиції не тяжіють над ним а лише підносять, надаючи сміливості іти далі. Так трапилося з художниками Н. Бабенко і Л. Товстухою. Розімкнувши орнаментальні канонічні виміри малюнка, вони почали свою дорогу в мистецтві українського гобелена.

Наприклад, один з килимів Леоніда Товстухи «Пам'ять». Обрамлює його насичений фон, що, переходячи в ніжний, розріджений тон до центру, дає килиму глибину, перспективу. В центрі, знизу вгору викинулася брость. На ній – двадцять шість квіток. Двадцять сьома завершує малюнок гілки. Від квітів – світло. Розливаючись, воно вбирає активний колір обрамлюючого орнаменту дає живі переливи тонів. Стебло брості соковите, пружне, воно «дихає». Своєрідна повість у кольорах, у фактурі в особливій температурі кольорової гами, матеріалу.

І одразу ж хочеться поставити поруч килим Надії Несторівни «Лелечине сонце». Робота сповнена бурхливих емоцій, сильного громадянського звучання. Навіть не віриться, що автор цього твору – жінка. А, можливо, лише вона, жінка, майстер, у якої за плечима великий життєвий досвід, людина, обличчя якої зберегло якусь особливу світлість юності, чистоту весняну можливо, саме вона і лише вона в зрілому творчому пориві могла виплеснути на поле твору усе, чим повнилася чого прагла душа протягом усього життя. Якийсь особливий кришталевий відсвіт на кольорах, якась дзвінкість різьблено-точних ліній, що немовби висікають в основі малюнка колосок і ромашку, цвіт папороті і невідому таємничу квітку надії. Все це з гострогранної основи вибухає в чисту зелену височінь, підносячи з собою листя, пуп'янки, квітку, букет. У вершині букета – дві лелеки, сяючо-білих, у світі цвітіння і чистоти, наче мерехтять крізь рожевий серпанок. І все це – в орнаменті, як у теплій долоні чародійниці життя, злагоди, миру.

Живописні прийоми, поліхромність оживляють твір і по силі

образного звучання він перетинає килимову грань і стає гобеленом (тематичним килимом). Символи птахів, квіту і сонця настільки близькі до реальних, живих, що хочеться доторкнутися пальцями, і разом з тим настільки символізовані, що в цьому нема ні найменшого сумніву (адже в символах владарює вже не природа, а уява художника!). «Соняшники» – великий листок – символ життя на багатій землі, викидає троє стебел. Світлий, сонячно-зеленавий фон замикається листям, наповнюючи простір фантазією художника. Вгорі завершується композиція дивовижним куполом світу, обійнятим тим різьбленим листям.

Можна годинами дивитися на килим Л. Товстухи «Ранкова пісня». Весь він у голубих і зеленуватих тонах, обрамлюючий орнамент у вигляді двох стеблин символізує квітковий ліс. І ось серед цих квітів спалахнуло плесо, розсіявши блакитний серпанок. Воно ніби відхилило квіти, притисло їх до країв килима, згустивши сутінки в кольорах, а само заграло, заструменіло чистими холодними тонами – вода, туман, ранкова чистота. І глибоко-глибоко в килимове поле входить осіння хвиля, відлунює в серці щемом: є далина, а ввійти в неї не можемо.

Таке ж відчуття переживаєш, коли дивишся роботи Катерини Білокур. Ніби й бачиш світ її уяви, ніби й розумієш, та манить він тебе своєю непідвладністю, невловимістю. Як мрія це – болюча і солодка.

Повернемось до творів Надії Бабенко, не порушивши головних ознак полтавського килима, вона творить так, як підказує їй талант. Ось «Паморозь», навколо якої так гаряче сперечалися мистецтвознавці. Якась дивна мережаність сизо-голубих тонів тла. В центрі – квітка, окантована чорним, а за нею, мов за язичком скіпочки, мерехтять перисті квіти і крилаті птаці, цвітуть вони і співають разом, і не треба осягати, вивчати в деталях цю роботу, бо лише розрушиш велику рівновагу, створену бурхливою уявою

народної художниці.

І все ж Надія Несторівна найбільше любила свій «Дивоцвіт». Цей килим має надзвичайно потужну енергетику. На червоно-чорній стихії розбурханих квітів і перистого листя, що аж гудуть, роздуті соками, відчувається велика, невпинна життєдайна сила землі родючої, чудодійної, силу її нестримну, квіт її, якому нема меж у розвої. Дивишся на килим і думаєш, що створений він не лише для художніх виставок, а може прикрасити кімнату, зал, палац і саме життя людське.

Велику загадку таланту знаменитої майстрині відчують усі. Розгадати її, можливо, не треба й прагнути, вона саме й полонить своєю невловимістю, таємницею недосяжності. Але ж в килимарстві цю таємницю духовного світу художника повинні розгадати компетентні мистецтвознавці, фахівці цієї справи.

Створення килима – то багатогранний тривалий процес. Чим складніший килим, тим більше кольорових ниток для одного твору може бути використано. Щоб віднайти точно ту котра співпадає з ескізом, мусить бути обов'язково присутнім художник, який здійснює авторський нагляд.

Значну частину своїх килимів Надія Бабенко створила власноруч, але більшість творів виготовляли килимарі під її авторським керівництвом. Близько тридцяти зберігаються у Державному музеї українського народного декоративного мистецтва. Решта в інших музеях України і світу.

Один з килимів Леоніда Товстухи «Пори року» має три варіанти. Перший дивував відвідувачів Міжнародної національної виставки в Лос-Анджелесі і був закуплений Міністерством культури СРСР. Другий варіант прикрасив олімпійський готель Москви, третій – зал Полтавського краєзнавчого музею. Кожен варіант своєрідний і неповторний.

Без робіт цих видатних художників не обходилися майже жодні

виставки виробів майстрів народних промислів кінця ХІХ-го початку ХХ-го століття, ними захоплюються найвизначніші мистецтвознавці нашого часу, їх любить народ.

Успіх Надії Несторівни Бабенко і Леоніда Самойловича Товстухи не випадковий. Він виріс на вдячному ґрунті традицій полтавського килимарства. Коли багато інших митців на догоду моді орієнтувалися на сучасні форми, кольори, навіть матеріал, решетилівські майстри працювали у традиційних формах, але творчо, композиційно і колористично освіжаючи їх, розширюючи обрії краси.

На превеликий жаль, в часи незалежності, всі великі підприємства цієї галузі були випущені з під державної опіки і приватизовані, внаслідок чого, не витримавши конкуренції, збанкрутували та припинили існування. Деякі з них трансформувались в маленькі фірми, які виготовляють твори для продажу і на замовлення приватних осіб. В сучасних ринкових умовах попитом у населення користуються килимові вироби невеликого розміру, з реалістичним зображенням рослин, пейзажів тощо. Отже відбувається певний відхід від народних традицій і наближення до самодіяльної творчості, навіть до банального кітчю. Майже зовсім не зустрічаються великі, монументальні килими, які були характерними раніше для цього виду ремесла. Поступово виникає домашнє, кустарне виробництво килимової продукції в приватних помешканнях, або майстернях художників. Але там творчість, як правило, теж є далекою від традицій, які у свій час формували обличчя деяких регіонів України.

На тлі всіх цих глобальних процесів еволюційного розвитку традиційного килимарства, паралельно з ним розвивався і гармонійно співіснував український гобелен, який маючи однакову техніку ткання, виражає свої особливі, характерні ознаки з властивими компонентами національного образотворення і в якого впродовж десятиліть склалися певні традиції.

Видом сучасного українського килимарства є гобелен. Перші гобелени, великі шпалери (ткані картини) в Україні західноєвропейського походження. Однак уже наприкінці XVIII ст. їх почали виготовляти в Галичині, зокрема, на Бродівській мануфактурі золотошитих і шовкових тканин.

Вагомий внесок у розвиток мистецтва українського гобелена зробили визначні художники початку ХХ ст. – Михайло Бойчук, Сергій Колос, Василь Кричевський, Олена Кульчицька. Серед основоположників сучасного українського гобелена необхідно назвати відомих художників, випускників Львівського державного інституту декоративного і ужиткового мистецтва (нині Львівська Академія мистецтв) – М. Біласа, І. Вінницьку, І. Литовченко, М. Литовчено, Н. Литовченко, Н. Паук, О. Риботицьку, Є. Фащенко, С. Шабатуру. Своєрідність стилю, внутрішній глибинний зв'язок з традицією і сучасне мислення притаманні творчості С. Бабкова, В. Ганкевич, Л. Гошовського, О. Куцої, М. Шеремети, З. Шульги. Високою художньою виразністю відзначаються гобелени київських митців – О. Володимирової, Л. Жоголь, В. Прядки; кримських художників – Л. Джус, С. Джус та херсонських - М. Шнайдер-Сенюк, А. Шнайдер, Б. Шнайдер.

Сучасний гобелен разом з іншими формами текстилю відображає специфіку історичного шляху, звичаїв та традицій килимарської майстерності українського народу.

Останнім часом український килим і гобелен стали настільки нероздільними, взаємопов'язаними і взаємодоповнюючими поняттями, що потребують деяких фахових роз'яснень і уточнень. Адже технологічні особливості, класична техніка ткання залишаються незмінними впродовж багатьох століть. Швидкоплинними є лише новітні мистецькі віяння, запити суспільства, науково-технічний розвиток.

Український гобелен – це система, яка складається з багатьох

компонентів: чудового відчуття структури, розуміння природних якостей матеріалів, професійності виконання, уміння об'єднати ці складові в композицію. Завдяки цьому створюються роботи, різноманітні за формою, проявляються художні індивідуальності. Поруч з класичним гобеленом, художники шукають нові можливості прояву своєї майстерності відповідно до запитів суспільства та використанні сучасних ткацьких технологій. Не завжди вдається знайти нову, власну художню мову, адже це процес складний, тривалий.

Стрімкий науково-технічний прогрес, поява сучасних текстильних матеріалів диктують інші бачення, новітні, більш модернові підходи до гобеленового мистецтва. Складні економічні умови примушують деяких художників, які працюють у гобелені, залишити його і працювати в суміжних видах декоративної творчості. Як правило, українські митці займаються гобеленом, батиком, малярством та іншими техніками одночасно. Міні-текстиль дозволяє художникові швидше реалізувати свої ідеї. Він також ніколи не обмежує фантазії художника. Молодим авторам ця форма текстилю допомагає накопичити досвід, знайти власну манеру, художникам старшого покоління дає можливість підтримувати форму, експериментувати з новими матеріалами.

У сучасному гобелені, як ні в якому іншому різновиді декоративного мистецтва, виявилися невичерпні пластичні можливості, що захопили багатьох художників і майстрів текстильного ремесла. Сьогодні гобелен - це складний, синтетичний сплав, який проявляється в найрізноманітніших формах, від гладкого ткання до «текстильної скульптури».

Народне килимарство та український гобелен вже понад століття гармонійно співіснують разом. Вони стали складовими певної історичної і мистецької традиції, які досить вдало доповнюють, і збагачують одна одну. Творчість деяких художників

суттєво наближена до класичних взірців, але тематичність, образність сюжетів домінує і формує авторський стиль робіт. Інші митці створюють гобелени, які, на перший погляд, виглядають дещо формалістичними, в той же час на асоціативному рівні перегукуються з традиційними мотивами народного килима. Тематика сучасних українських гобеленів різноманітна – рідна природа, фольклор, міфологія, філософія тощо. Відзначаються твори багатством колориту, насиченістю найрізноманітніших, витончених компонентів. Ними займаються яскраві творчі особистості з високим професійним рівнем, твори яких відзначаються оригінальністю композиції та інтерпретацією декоративного образу. Кожна область України має художників, які працюють у техніці гобелену.

Педагогічний аспект українського килимарства, впровадження його в навчальний процес середніх та вищих навчальних закладів є особливо актуальним в наш час. Адже цей вид художніх промислів перебуває зараз в певному занепаді, банкрутують і закриваються виробництва, відходять у вічність майстри-килимари, зникають цілі творчі осередки, що донедавна випускали народні традиційні килими. Отже, щоб не забути, не втратити великий пласт етнокультури, не асимілюватися з іншими мистецькими світами, потрібно сучасну педагогіку спрямовувати на вивчення, популяризацію і збереження основних видів народної творчості. Паралельно з теоретичними основами, необхідно впроваджувати доступну методіку практичних занять по оволодінню головними технічними прийомами виконання традиційних виробів в типових умовах будь-яких навчальних закладів. Краєзнавчий аспект має стати невід'ємною частиною вивчення художнього ремесла. Адже кожний мистецький осередок увібрав найхарактерніші ознаки, притаманні лише йому, які формувались протягом століть, утворюючи унікальне, автохтонне, творче обличчя краю.

Ми простежили історію виникнення і становлення українського

килима, який своїм корінням сягає в глибоку давнину, черпає в ній потужну енергію образотворення, впливаючи на сучасні види декоративного мистецтва. Стислий огляд основних етапів розвитку килимарства, дає можливість зрозуміти його характерні видозміни, що відбувалися впродовж століть. Цей вид народної творчості має специфічні особливості притаманні лише йому. Регіональний аспект цього надзвичайно цікавого, традиційного і в той же час креативного мистецтва є помітним явищем в історії української культури.

Література

1. Антонович Є.А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чуга, М. Є. Станкевич. – Львів: вид. «Світ», 1992. – 271с.
2. Білецький П. Українське мистецтво XVII XVIIIст. / П. Білецький - К.: «Мистецтво», 1963. – 70с., 27 табл. іл.
3. Велігоцька Н.І. Декоративно-ужиткове мистецтво / Н. І. Велігоцька, П. Г. Юрченко // Історія українського мистецтва: В 6 т. / АН УРСР. Головна редакція УРЕ. – К., 1967. – Т. 5: Радянське мистецтво 1917-1941р.р. – С. 363-390.
4. Вербицькій Л. Дивани, килимки, коверці / Л. Вербицький // *Wzory przemysłu domowego na Rusi.* - Lwów: Muzeum przemysłowy miejski, 1880. – S. III-IV. – С.1-8.
5. Голубець М. Український килим. (Гуцульське мистецтво в Косові. 2-а вистава) / М. Голубець. – Львів: Друк НТШ, 1936. – 16 с., XVI іл.
6. Грушевський М. Історія України-Руси: В 11 т. / М. Грушевський. – Київ: «Наукова думка», 1995. – Т. VI: Житє економічне, культурне, національне XIV-XVII ст. – 667с.
7. Дорошенко Д. Нарис історії України: В 2 т. / Д. Дорошенко. – Київ: «Глобус», 1991. – Т. II: Від половини XVII ст. – 349с.

8. Дудар-Нестер О. Т. Килими Полісся / О. Т. Дудуар-Нестер // Народна творчість та етнографія. – 1980. – №5. – С.57-61.
9. Жук А.К. Українські народні килими (XVII-поч.XXст.). / А.К.Жук. - К.: «Наукова думка», 1966. - 151с.: іл.
10. Жук А. К. Дожовтневі українські килими з геометричним орнаментом / А. К. Жук // Народна творчість та етнографія. – 1962. – №1. – С. 59-65.
11. Жук А. К. Дожовтневі українські килими з рослинним орнаментом / А. К. Жук // Народна творчість та етнографія. - 1962. – №3. – С. 110-117.
12. Жук А.К. Про розвиток килимарства в дорадянський період / А. К. Жук // Народна творчість та етнографія. – 1961. – №2. – С. 60-65.
13. Запаско Я. П. До історії українського народного килима. Про термінологію килимарської продукції XV-XVII ст. / Я. П. Запаско // Тези доповідей VI наукової конференції ЛДПДМ. – Львів: ЛДПДМ. – 1965. – С. 20-21.
14. Запаско Я. П. Килимарство / Я. П. Запаско // Історія українського мистецтва: В 6 т. / АН УРСР. Головна редакція УРЕ. – К., 1969. – Т. 4, кн.1: Мистецтво кінця XVIII – I пол. XIX століття. – С. 257-264.
15. Запаско Я. П. Килимарство / Я. П. Запаско // Історія українського мистецтва: В 6 т. / АН УРСР. Головна редакція УРЕ. – К., 1970. – Т. 4, кн.2: Мистецтво другої половини XIX - XX століття. – С. 311-320.
16. Запаско Я. П. Килимарство / Я. П. Запаско // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Львів: в-цтво Львівського університету, 1969. – С. 169-180.
17. Запаско Я. Народне килимарство / Я. Запаско // Наука і культура. – 1972. – С.280-285.

18. Іванова О. Килими XVIII-XIXст. / О. Іванова // Народне мистецтво. – 2000. – №1-2. – С. 10-12.
19. Іванова О. Полтавський килим гетьмана Данила Апостола з колекції Національного музею історії України / О. Іванова // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів: ЛНУ імені Франка. – 2002. – Вип.2. – С. 143- 147.
20. Калиниченко Л. Український народний килим / Л. Калиниченко // Народна творчість. – 1940. – №3. – С. 40-50.
21. Кара-Васильєва Т. Вплив стилю бароко на розвиток українського килимарства / Т. Кара-Васильєва // Тези і резюме доповідей міжнародно-практичної конференції «Український килим: генеза, іконографія, стилістика» (Київ, 10-11.04.1998р.). – К., 1998. – С.33-34.
22. Когут Г. «Золоті» та «чорні» килими України: до проблеми кольору в українському килимарстві XVIIIст. / Г. Когут // Мистецтвознавство України. – Київ: СПД В.К.Кравчук, 2003. – Вип.3. – С. 348-353.
23. Когут Г. Композиції килимового типу в українському мистецтві доби Середньовіччя / Г. Когут // Народознавчі зошити. – 2002. – №5. – С. 861-864.
24. Когут Г. Професійні майстерні на килимовій мапі України XVII XVIIIст.: факти, міфи, гіпотези / Г. Когут // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. — Львів: ЛНУ імені Франка. – 2002. – Вип.2. – С.132-142.
25. Когут Г. Українське килимарство в дослідженнях другої половини XIX - першої половини XXст.: методи, дискусії, атрибуції / Г. Когут // Вісник Львівської академії мистецтв. – Випуск11. – Львів, 2000. – С.148-160.
26. Музей етнографії та художнього промислу інституту народознавства НАН України / Відпов. за випуск С. Павлюк, Р. Чмелик. – Львів: ІН НАН України, 1996. – 96с.

27. Никорак О. З історії розвитку ткацтва в Україні // Народознавчі зошити. – 1998. – №4. – С. 396-407.
28. Никорак О. Килимарство / О. Никорак // Українське народознавство / Під загал. ред. д-ра іст. наук С. П. Павлюка та ін. – Львів: вид. центр «Фенікс», 1994. – С. 367-375.
29. Падовська О. М. Килими Поділля: автореф. дис. канд. мист.: 17.00.05. / О. М. Падовська. – Львів, 1994. – 133 с.
30. Риженко Я. Килимарство і килими Полтавщини / Я. Риженко. – Полтава: Полтавський державний музей, 1928. – 16 с.: іл.
31. Романова Т. Український килим. 100-річчя колекції ДМУНДМ / Я. Романова // Народне мистецтво. – 1999. – №3-4. – С. 18-21.
32. Селівачов М. Про українськість українського килима / М. Селівачов // Тези і резюме доповідей міжнародно-практичної конференції «Український килим: генеза, іконографія, стилістика» (Київ, 10-11.04.1998р.). – К. – 1998. – С. 60.
33. Таранушенко С. Килими / С. Таранушенко // Історія українського мистецтва: В 6 т. / АН УРСР. Головна редакція УРЕ. – К., 1968. – Т. 3: Мистецтво другої половини XVII XVIII століття. – С. 364-372.
34. Тищенко О. Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII-XVIIIст.) / О. Р. Тищенко. – К. : «Либідь», 1992. – 191 с.
35. Українські килими (виставка 17 вересня 13 листопада 1983р.) / Авт. тексту Л. Волинець. – Нью-Йорк: Український музей, 1983. – 15 с.



РОЗДІЛ 4 МАЛЯРСТВО НА СКЛІ

4.1. Історія виникнення та розвитку малярства на склі

Малярство на склі – одне з найбільш яскравих, самобутніх та цікавих явищ українського мистецтва, вид народного малярства, своєрідна техніка живопису. Воно має давні традиції у світовому професійному і народному мистецтві. Площинність, лінійність зображення, активне використання художниками контуру, який підкреслював забарвлення предметів, синтез фігуративності та орнаментики, прозорість фарб та скла надає композиціям на склі особливої унікальності порівняно з іншими видами малярства. Яскравий колорит, відблиск світла, лаконічні лінії, площинність, орнаментальність, різноманітність традиційних сюжетів, тісний зв'язок з архаїчними формами мистецтва зробили композиції на склі цікавими як для вивчення, так і наслідування.

Художні й технологічні особливості скла як незвичного матеріалу для зображення, були багатим джерелом для вияву творчого задуму митців і стали визначальними в історії розвитку малярства на склі. Масове домашнє виготовлення творів на склі в Україні у кінці XIX – на початку XX століття споріднює їх з іншими видами народного мистецтва.

Особливістю цього мистецтва є те, що фарби наносяться на скло у зворотному порядку порівняно зі звичним малярством. Та сторона

скла, на якій виконується малювання, стає зворотною, інша, завдяки прозорості скла, – лицьовою. Чорною фарбою або тушшю промальовується контур зображення у творі малярства на склі. Після висихання контуру на скло поверх нього наносяться шарами різні фарби.

Історія виникнення та розвитку малярства на склі має давні витоки. Можна вважати, що малярство на склі існувало ще в елліністичний період. У римських катакомбах, які були притулком для зборів перших християн, знайдені скляні медальйони із кольоровим зображенням релігійних сцен та християнських символів. Після занепаду давнього Риму малярство на склі локалізувалося у Візантії.

Виникнення вітражного мистецтва дало новий поштовх розвитку техніки малярства на склі. Під впливом Візантії це мистецтво поширилося Центральною та Західною Європою. У європейських культових спорудах XIV століття можна побачити окремі промальовані на вільному тлі скла фігури та цілі групи релігійного змісту. Так, декор вітражів збагачувався вплавленими у скло фарбами. Наприкінці XIV століття таке оздоблення вітражів подибувалося у Німеччині (вітраж у монастирі міста Альпірсбах (1180-1200), вітраж у соборі Св. Миколая у місті Уберлінген (1613-1616)) та Великобританії. З XIV століття майстри декорування скла використовували кольорові нюанси, наслідуючи, хоч і дуже віддалено, картини на полотні. Із середини XVI століття малярство на склі у Німеччині навіть витіснило емалі в декоруваннях культових предметів та прикрасах, бо перевершило їх за блиском, яскравістю фарб та витонченим малюнком.

Техніка промальовування скла у XV–XVI столітті вдосконалюється, розширюється палітра фарб, збагачуються засоби виразності образів. Вітражами з промальованими ділянками скла в

цей час прикрашали не тільки храми, але й ратуші, замки та житла заможних людей.

З XVIII століття у Європі малярством на склі декорували меблі, дзеркала, його використовували у розписі штофів, келихів, релікваріїв (коштовних скриньок). Від імені французького гравера та майстра з виготовлення рам Ж.Б. Гломі отримало назву мистецтво егломізе. Це техніка декору виробів із зображенням зі зворотного боку скла. Егломізе прикрашали скляні рами картин, дзеркал, деталі меблів. Проте це мистецтво не можна віднести до суто малярських технік, оскільки основним його складником є нанесення на скло за допомогою прозорого клею металевої фольги (золотої, срібної і цинкової) з подальшим гравіюванням на ній малюнка тонкою голкою. На місця гравіювання наноситься фарба (найчастіше – чорна). Унаслідок цього на лицьовій стороні скла видно чорний малюнок на тлі фольги.

У XVIII столітті малярство на склі стало популярним і на Сході, зокрема в Індії, у вигляді картин за сюжетами індійського фольклору та ілюстрацій із релігійних книг. На відміну від європейського, індійське малярство на склі прикрашалось напівдорогоцінним камінням, композиції оздоблювалися золотими та срібними порошками для надання картина́м блиску.

У XVIII столітті на малярство на склі починають звертати увагу професійні художники. У цей час у Європі з'являються реалістичні пейзажі, мисливські сцени, портрети на склі.

Кінець XVIII – початок XIX століття ознаменований появою народних ікон та картин на склі. Ці яскраві твори так швидко набули популярності у Європі, що виготовлялися у промислових масштабах. Щоб прискорити масове виробництво та задовольнити попит населення, спрощувалися образи та кольорові нюанси зображення на склі, що призвело до деякої втрати художньої довершеності творів.

В Україні мистецтво народної ікони на склі з'являється в кінці XIX століття у гірських і низинних районах Карпат, а також на Покутті та Поділлі, і тривалий час належить до пріоритетних видів народного образотворчого мистецтва цього краю. Уже на початку XX століття іконопис на склі поширився всією територією України. Повсюдно в Україні до 20-х років XX століття у сільських хатах знаходилися виконані на склі «образи» (у західних регіонах) та «боги» (у східних).

Інтер'єр кожного сільського житла в Україні мав свій, притаманний тільки певній місцевості колорит. Наприклад, гуцульські ікони відрізняє особлива палітра, в основі якої – яскраве червоне тло. Малярство на склі мало релігійний характер, проте у трактуванні сюжетів митці з народу не завжди дотримувалися традиційної християнської іконографії. Побутували сюжети, генетично пов'язані з землеробськими обрядами та давніми уявленнями українців про добро і щастя.

Найчастіше іконописці зображували святих, яких у народі шанували як перших помічників людей у їхніх повсякденних житейських турботах і обов'язках. Кольорова гама твору була своєрідною знаковою системою, де оздоблення одягу позначене жовтим, лики святих – білим. Позолотою виділяли німби, атрибути та важливі деталі одягу образів на склі. Тло ікон заповнював найчастіше рослинний та геометричний орнамент. Насичені спектральні кольори: білий, чорний, червоний, синій, жовтий – посилені прозорістю скла і блискучою позолотою фольги, вони створювали особливо урочисту і святкову атмосферу («Св. Варвара», «Богородиця Годувальниця», «Св. Юр», «Покрова»).

Учені припускають, що ці мистецькі витвори, за переважання в них червоної фарби, отримали назву «червоні образи». Декілька таких ікон на склі складали своєрідний хатній іконостас.

Для спрощення процесу малярства майстри інколи використовували готові малюнки на папері – кліше, які обводили по контуру чорною фарбою або тушшю, створюючи нове зображення на чистому склі. Спочатку пензлем вимальовували внутрішні деталі композиції – висвітлення і тіні, рум'янці, драперії одягу, квіткові мотиви; далі, поверх них, іншим шаром фарби наносилися основні кольори. Живописна гама твору на склі була співзвучною тональності орнаментованого тла ікони.

Крім іконопису на склі, популярними були також народні картини на склі на сюжети народних пісень, портрети, натюрморти, сільські краєвиди. Ще у ХІХ столітті в українському образотворчому мистецтві відбувається розмежування професійного та народного малярства. Типовими для сільського житла були народні картини на склі – оригінальні витвори народних малярів. У цих картинах відтворювалися міфологія, фольклор, естетичні уподобання українців, особливості їхнього побуту, соціальні мотиви, ставлення до дійсності.

Народні картини на склі були прикладом органічного поєднання реального з фантастичним, казкового і правдивого, земного і космічного. Композиції відрізнялися спрощеними образами та наївною безпосередністю сприйняття навколишнього світу митцем. Таким чином, народні картини на склі стали певним засобом спілкування у середовищі. Вони трансливали світогляд, моральні переконання, усталені життєві принципи і закони, певні цінності і норми, властиві українському народу.

Народна картина на склі сполучала в собі орнаментальні традиції українського народного мистецтва та фігуративність, запозичену з професійного мистецтва. Отже, комплекс художніх формотворчих засобів народної картини на склі збігається з творами, виконаними в інших матеріалах, але застосовувався він у зворотному

порядку. Всі зображення у творі подаються народними умільцями площинно та умовно.

Автори народних картин на склі не намагалися точно скопіювати навколишню дійсність, вони передавали основні риси предмета, явища, образу, виділяли у зображенні головне, найістотніше. Загальноприйняті у професійному мистецтві принципи єдності місця, часу та дії ставали для них не актуальними, натомість народні майстри отримали можливість виразити свої ідеї в інший спосіб – в одному художньому творі показати те, що в реальності не можна охопити одним поглядом, поєднати минуле з майбутнім, розгорнути певну подію в просторі та часі (так, у народних картинах на склі можна спостерігати два кути зору, дві точки сходу в одному творі). Але це в жодному разі не зменшує художнього та суспільного значення народної картини, бо вона інакше впливає на глядача, діє іншими засобами.

Заслуговують на увагу й особливості використання митцями кольору та його роль у народних картинах. Він був чистий, інтенсивний та ніс у собі істотну частину семантики твору. Поєднання у творах локальних червоних, зелених, жовтих кольорів надавало народним картинам надзвичайної яскравості та сили впливу на емоції глядача.

Колір у народних картинах набуває не так образотворчих, як декоративних функцій. Закони побудови композицій наївних художників кожен раз народжуються в процесі самої творчості. Звідси оригінальність та видима простота композицій, безпосередній показ фігур і предметів. Народним картинам на склі, на відміну від професійного мистецтва, меншою мірою властива критика, сатира, вони переважно прославляють, прикрашають, оспівують, возвеличують явища, постаті, події. На відміну від інших творів, які одразу емоційно захоплюють глядача, сила народних картин у їхній розповідності. Глядачу є, що роздивлятися, є, що «читати», він

отримує дійсно багатогранну, насичену інформацію про красу природи, відтворену у картині, про майстра, про самобутню культуру народу.

Романтичні уявлення народу про щасливе, безтурботне життя виявляються в образній символіці народних картин, де домінує мрія про власний «райський» куточок. Навіть сама назва таких народних картин, як «Тихий куточок», «Краєвид села», «Сільська ідилія», спрямовує думку глядача в русло авторського світобачення. Побутові сцени подаються здебільшого великим планом, конкретизуючи його у змалюванні тих чи тих сюжетів буденного життя.

Народна картина на склі надзвичайно декоративна – в композиційній конструкції, кольорових відношеннях, побудованих на великих локальних плямах. Глибоке знання життя, нові прийоми, цікаві художні рішення пробачають навіть незнання народним митцем анатомії, перспективи, невмілий малюнок.

Закони побудови композицій малярства на склі кожен раз народжуються в процесі самої творчості. Звідси оригінальність та видима простота композицій, безпосередній показ народним митцем фігур і предметів у творі.

Наукове зацікавлення цим давнім видом народної творчості починається з 1920-х рр. Ґрунтовний аналіз іконопису на склі на теренах Європи представлений у працях Х. Кейзера, Ф. Кнайпа, Ю. та Д. Данку. В Україні це мистецьке явище вивчене лише частково. Його досліджував польський учений Ю. Грабовський, вітчизняні вчені О. Кульчицька, Д. Гоберман, В. Откович, В. Свенціцька. Комплексний аналіз пам'яток європейського малярства на склі XVIII–XIX століть викладений у дисертаційному дослідженні О. Романів-Тріски. Дослідниця малярства на склі О. Шпак у своїх працях наголошує на зв'язку іконопису на склі з народними дереворитами.

Мистецтвознавець О. Найден наголошує, що народні картини як культурно-мистецьке явище з їх основними жанрами та сюжетами мають витоки з давніх обрядово-міфологічних переказів. Це стосується найбільш популярного серед населення України сюжету народної картини – «Козак і дівчина» а також безлічі його різновидів, наприклад: «Козак і дівчина біля криниці», «Дівчина моя, напої коня», «Козак від'їжджає, дівчинонька плаче», «Петро і Наталка», «Прощай, дівчино», «По воду», «Наталка». У них майстри побутового жанру торкаються теми, що розкриває складні людські стосунки.

Першість у запровадженні прийомів народної техніки малярства на склі в сучасне мистецтво на склі належить Я. Музиці та О. Кульчицькій.

Однак, поступово увага до малярства на склі зменшується, не витримуючи конкуренції з друкованою продукцією, що масово тиражувала твори релігійної та світської тематики. Натомість художники стали наклеювати на скло невеликі репродукції, обрамляючи їх розписними квітковими мотивами. Наприкінці ХХ століття малярство на склі поволі втрачає культове значення за винятком одиничних прикладів.

Початок ХХІ століття позначився пробудженням інтересу до малярства на склі. В Україні повсюдно проводяться виставки творчих робіт на склі, презентації, майстер-класи, навчання мистецтву малярства на склі. Як структурний елемент цей вид народної творчості був включений у програми підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва у вищих навчальних закладах України.

Поява багатьох нових сучасних матеріалів для малярства на склі дала поштовх до активного прояву творчості художників, що працюють у такій техніці. Це І. Іванів, Н. Дігтяр, О. Ковальчук, Н. Курій-Максимів, Н. Чубко, Н. та Р. Юсипчуки, М. Ясінський.

Особливе місце серед численної плеяди митців посідає Львівська школа малярства на склі. Вона об'єднує художників з Івано-Франківська, Тернополя та Львова (Микола та Оксана Андрущенко, Ігор Вірщук, Тарас Лозинський, Володимир Лукань, Мар'яна Мотика, Оксана Романів-Тріска, Володимир Чорнобай, Роман та Галина Якубишини).

Творчість сучасних митців мистецтва малярства на склі є яскравим прикладом різноманітності образних трансформацій у техніці малярства на склі, виражених на філософському, ідейно-образному, техніко-стилістичному та інших рівнях.

4.2. Технологічні особливості та художні матеріали малярства на склі

Техніка виконання твору малярства на склі має свої технологічні особливості. Науковці виокремлюють дві принципово різні техніки малярства на склі: так звана «тепла», «випалена» і «холодна».

До першої належить класичне середньовічне вітражне малярство (промальовані на вільному тлі скла у вітражах лики святих, фігури та цілі групи релігійного змісту), коли скло випалювалося, а фарби таким чином вплавлялися в скло).

Інша об'єднує види малярства, в яких скло розписують фарбами, не піддаючи його термічній обробці. «Холодне» малярство поділяється на два типи залежно від того, на яку сторону скла наносяться фарби – на лицьову чи зворотну.

Ці дві категорії розрізняються принципово різним підходом до послідовності створення зображення. Якщо в малярстві на лицьовій стороні скла фарби наносяться тим же способом, як і на інші основи (полотно, папір), то у малярстві зі зворотного боку скла спочатку промальовуються деталі, а тільки потім – тло композиції.

Переважає більшість майстрів малярства на склі працюють зі зворотної сторони скла. Картина або зображення виконується з однієї

сторони скла, а сприйняття твору, завдяки прозорості скла, йде з іншої, зворотної сторони. Усі зображення подаються здебільшого площинно, двомірність залишається домінантним принципом. Техніка малярства на склі в основному повторює техніку малярства на полотні (папері, дереві), проте послідовність виконання твору застосовується у зворотному напрямку – спочатку наноситься контур, потім почергово, шарами фарби – елементи декору, і в останню чергу промальовується тло роботи.

Прозорість скла дає можливість копіювати твори простим накладанням, тому народні ікони та картини малювали переважно за зразками – кліше. При створенні нових народних ікон та картин на склі часто копіювали сюжетно-композиційну основу зі зразка. Тому при однаковому графічному поданні сюжетів чи персонажів композицій творів майстрів ХХ – початку ХІХ століття бачимо щоразу інші варіанти декору, різне штрихове та кольорове рішення знайомих образів на склі.

Щоб краще зрозуміти технологію створення картини на склі, можна спочатку прикласти підготовлене для роботи скло на репродукцію твору та обвести контури зображення. Створена композиція – зворотне зображення обраної репродукції, дасть початкове уявлення про технологічні й художні особливості цього виду мистецтва.

Майстри-початківці перед створенням картини на склі створюють ескіз. На цьому етапі не потрібно захоплюватися зайвою деталізацією роботи, яка веде до надмірного подрібнення площини малюнка і порушує цілісність сприйняття твору. Потрібно одразу, ще в ескіз, визначити головне у творі й підпорядковувати йому другорядні елементи композиції.

Після завершення роботи над ескізом на зворотній стороні паперу створюється його зворотна проекція – це робиться для того, щоб уникнути виникнення різних викривлень у зображенні, коли

завершена робота буде перевернута на лицьову сторону. Далі зворотне зображення ескізу, змочене водою для фіксації, підкладають під скло. Краї скла бажано обробити або заклеїти задля уникнення порізів при роботі над твором.

Малярська робота проводиться в такій послідовності. Спочатку на скло наносять чорною фарбою або тушшю контур зображення. У давнину це робили тонким пензлем, пізніше – гусячим пером. Сьогодні це можна зробити сталевим пером або тонким пензлем.

За допомогою пера, змоченого в чорну туш, проведемо лінії на склі. Спочатку проводимо прямі лінії – довгі та короткі, потім – хвилясті лінії. Вони повинні бути вільними та стрімкими. Бажано руку з пером не відривати від скла і не зупинятися до завершення вправи. Цю вправу можна повторити, використовуючи кольорову туш. Червоні, зелені, сині та жовті лінії будуть у цьому випадку напівпрозорими.

Народні митці у своїх роботах використовували в одній композиції і кольорову, і чорну туш, удаючись поєднуючи промальовані різними способами елементи композиції. Слід звернути увагу на нахил пера. Його тримають у руках як пензель або як кулькову ручку. Малювати пером на склі потрібно повільно, акуратно і впевнено.

Якщо лінія вийшла невдалою, її витирають вологою серветкою. Але багато виправлень можуть зіпсувати твір, тому бажано у період навчання малярству на склі використовувати ескізи. Такі народні митці, як А. Рак, І. Сколоздра, не користувалися ескізами, а створювали власні композиції прямо на склі, вправно володіючи лінією та технікою малярства на склі. Поступово треба намагатися розвивати саме такий підхід до народного малярства на склі. Контур у зображеннях на склі використовується доволі часто. Його найчастіше проводять чорною або кольоровою тушшю перами різної товщини.

Контур може повністю окреслювати зображення об'єктів, а може тільки підкреслювати необхідні акценти у композиції малярства на склі. Контуром, наведеним за допомогою пера й туші в народних картинах та іконах на склі, зображували часто всі елементи композиції твору або тільки окремі деталі (рисини обличчя, елементи одягу, квіти).

В умовах школи краще запропонувати учням малювати на склі чорним маркером замість туші, а замість олійних чи темперних фарб можна використати гуашеві фарби з додаванням невеликої кількості клею ПВА. Ці художні матеріали швидко висихають на склі, тому учням буде зручно з ними працювати.

За допомогою маркера проводять лінії на склі. Маркер тримають у руках, як кулькову ручку. Лінії проводять упевнено, не відриваючи руки від скла, коли малюють окремі елементи. Промальований таким чином контур, на відміну від контуру тушшю, не розтікається по склу. Єдиний недолік такого малювання – контур завжди однакової товщини та трохи прозорий. Контур, проведений маркером, складніше витерти зі скла, тому треба бути дуже уважним, щоб уникнути помилок у роботі.

Створювати контури зображень, лінії, рисини на склі можна і пензлем. Для цього необхідні пензлі різної товщини розмірами від №2 до №5 залежно від розміру твору. Змоченим у фарбу або туш пензлем проводимо лінії – рівні та хвилясті. Руку не відриваємо від скла до завершення малювання певного елемента композиції. У народних картинах пензлем прописували складки одягу, пелюстки квітів та прокривали фарбою окреслену контуром ділянку композиції на склі.

Народні митці малярства на склі створювали драперії на одязі фігур у композиції на склі як за допомогою контуру тушшю, так і без нього.

Контурне малювання передбачає обведення тушшю великих площин одягу та складок драперій за допомогою пера. Після цього пензлем, змоченим у білу фарбу, позначаємо основні освітлені складки на драперіях. Іншими кольорами прописуємо другорядні складки на склі. Замість фарби можна вмочити пензель у кольорову туш. Після висихання ліній починаємо промальовувати обмежений контуром фрагмент драперії на склі відповідними кольорами. Якщо на драперіях є візерунки, то вони прописуються у першу чергу, а потім промальовується все тло драперії та одягу фігури.

На склі можна створювати композиції як із контуром, так і без нього. Наприклад, пензлем прописуємо на склі (як на папері) уявний пейзаж, квіти, листя, плоди, використовуючи різні кольори. Створюємо живописні переходи одного кольору в інший безпосередньо на склі, змішуючи різні фарби. Пам'ятаємо про особливість малювання на склі: в першу чергу прописуємо дрібні деталі, відблиски; чекаємо, поки цей шар фарби висохне, далі – більші елементи; тло композиції промальовуємо в останню чергу.

Іноді для створення цікавих художніх ефектів у своїх композиціях майстри народної творчості використовували лак, який у великій кількості додавали в олійні фарби. Промальована ділянка скла ставала напівпрозорою. Зверху на неї накладали фольгу для фонового підкладу, це надавало роботі ошатного блиску та сяйва з лицьової сторони композиції. Такі художні ефекти можна побачити здебільшого на народних іконах на склі. Активно використовує такі прийоми у народних картинах на склі народна мисткиня з Полтавщини А. Рак («Автопортрет», «Весілля»).

Після висихання контурів на скло наносять пензлем легкими рухами риси, кружечки, смуги – дрібні елементи декору; складки одягу; пелюстки квітів. Після висихання промальованих дрібних елементів художник промальовує фарбами більші площини. Так,

пошарово наносячи фарбу на скло, прокривають всю його поверхню відповідно до задуму.

Фарби наносять на скло по чергово. Наприклад, спочатку прописуються всі ділянки, що мають жовтий колір, далі – зелений, поступово заповнюючи всю поверхню скла від найсвітліших до темних тонів.

В останню чергу прописується тло роботи. Це необхідно робити тоді, коли вже висохли попередньо нанесені на скло фарби. Промальовувати фарбою обмежену контуром ділянку скла потрібно рівномірно та акуратно. Фарба має розводитися відповідними розчинниками для олійних або водою для темперних фарб. Консистенція фарби повинна бути не дуже рідкою для того, щоб її шар не був прозорим і через нього не було видно картону чи цупкого паперу, яким накривається зворотний бік картини при оформленні твору.

Контурне малювання птаха на склі

Народне малювання птаха передбачає нанесення легких, невимушених, хвилеподібних ліній. Спершу проведемо складну верхню лінію від кінчика дзьоба до кінця хвоста. Нижню відповідно так само, підкреслюючи тулуб птаха. Потім хвилеподібними лініями позначаємо крила та хвіст птаха. Легкими рисками вимальовуємо ноги птаха.

Створення копії народної картини на склі

Створюємо копію потрібного розміру народної картини на папері. Олівцем робимо її зворотну проекцію – ескіз. На ескіз прикладаємо скло. Можна його попередньо злегка змочити водою для кращої фіксації. Це допоможе точно перенести зображення з ескізу на скло. Обводимо контур відповідно до ескізу. Далі промальовуємо зображення фарбами так, як це робив художник у своїй композиції. Намагаємося скопіювати манеру письма народного художника, повторюючи прийоми малярства на склі, якими він володів.

Створення натюрморту в малярстві на склі

Робота розпочинається зі створення ескізу майбутнього натюрморту. Створюється зворотна проекція ескізу. Скло прикладається на зворотну проекцію і обводяться контури зображень. Далі продовжуємо роботу над твором у кольорі. У першу чергу прописуємо відблиски на поверхнях овочів, фруктів, предметів побуту. Після цього малюємо тіні (власні та падаючі). Далі промальовуємо відповідними кольорами предмети натюрморту. В останню чергу зафарбовуємо тло композиції. Для створення цікавих ефектів на робочу поверхню скла можна прикласти кольоровий папір, тканину чи фольгу.

Створення пейзажу на склі

Створюємо ескіз майбутнього твору – пейзаж. Виконуємо зворотну проекцію ескізу пейзажу. Його підкладаємо під скло і тушшю обводимо контури зображень кущів, дерев, пагорбів, хат, хмар на небі. Використовуючи прийоми як контурного, так і вільного малювання фарбами, пошарового нанесення фарби на поверхню скла, створення ефектів прозорості в композиції, пишемо пейзаж на склі. Пам'ятаємо про особливість малювання на склі: в першу чергу малюємо дрібні деталі, відблиски на поверхнях предметів; далі – більші елементи; тло композиції промальовуємо в останню чергу.

Малювання фігури коня в народному малярстві на склі

Малювання коня в народному мистецтві має свої особливості. Майстри народної творчості не намагалися точно передати анатомічні особливості фігури тварини, а створювали певний образ на склі. На думку художника-педагога В. Парахіна, найбільш логічно для зручності освоєння завдання починати з визначальної лобової лінії голови коня, далі малюють вуха і гриву тварини з незначним сходженням лінії на спині вгору. Далі вимальовуємо хвіст коня. Знову вертаємося до голови. Малюємо нижню частину голови, шию і тулуб плавною лінією, з'єднуючи її з лінією хвоста. Потім малюємо

передні та задні ноги коня. В останню чергу позначаємо очі, ніздрі; легким рискуванням промальовуємо гриву та хвіст. Далі твір виконується в кольорі, з урахуванням знань та навичок, набутих у попередніх вправах і завданнях.

Малювання дівочої фігури в народному малярстві на склі

Більш складним є малювання дівочої фігури на склі. Виконуємо зображення дівчини так: проводимо основні контурні лінії по обидві сторони фігури дівчини з маківки голови до стоп. Збільшена голова – часто вживаний у народному мистецтві спосіб виразності зображення. Потім легкими, невимушеними рухами промальовуються руки, риси обличчя, деталі одягу та тло роботи. Далі твір виконується в кольорі з урахуванням знань і навичок, набутих учнями в попередніх вправах і завданнях.

Оскільки олійна фарба на склі сохне дуже довго, художники додають до неї спеціальну рідину – сикатив – для прискорення процесу висихання.

Отже, робота над твором малярства на склі вимагає від митця неабиякого терпіння, бо є довготривалою в часі.

По завершенню роботи композиція на склі оформлюється в раму. Зі зворотного боку на твір, що вже повністю висох, кладуть цупкий папір чи картон. Якщо фарби на склі прозорі, то краще обирати кольоровий картон, відповідний до тла композиції. Картина вкладається в раму і закріплюється. Для цього використовують невеличкі цвяхи, молоток або степлер зі скобами. Колір рами теж обирається ретельно. Невдало підібраний, він може зіпсувати загальне враження від твору. Тому слід використовувати або нейтральні відтінки, або такі, які збігаються з кольоровою гамою композиції. Дуже вдалим є поєднання робіт на склі, виконаних у народному стилі, з дерев'яними тонованими рамами. Сучасні художники, які працюють у техніці малярства на склі,

використовують фоторами, до складу яких уже входить тонке якісне скло, спеціальні зажими та картон для фонового підкладу.

Для ознайомлення з малярством на склі необхідне таке обладнання й матеріали:

- скло невеликого розміру (20x30 см, 30x40 см), товщиною 2-4 мм;
- олійні або темперні фарби;
- туш – чорна чи кольорова;
- пера (для туші);
- пензлі колонкові (№2-№5);
- розчинник для олійних або темперних фарб;
- лак (для олійних фарб);
- кольоровий картон, фольга чи тканина, які стануть фоном підкладом композиції;
- для розробки ескізів та створення їхніх зворотних проєкцій – папір, олівець, гумка;
- рама для оформлення твору малярства на склі.

Лабораторії для занять із малярства на склі повинні бути добре освітлені. Створюючи композиції в техніці малярства на склі, студенти працюють із лаками та розчинниками для олійних фарб, тому приміщення, де проводяться заняття з малярства на склі, повинні регулярно провітрюватися.

4.3. Український народний іконопис та народна картина на склі

Українська ікона на склі – це порівняно нове явище в тисячолітній історії іконопису. Але вона швидко поширилася Україною та стала традиційною технікою народного малярства. В Україні мистецтво іконопису на склі з'являється в кінці ХІХ століття у гірських і низинних районах Карпат, а також на Покутті та Поділлі, і тривалий час належить до пріоритетних видів народного

образотворчого мистецтва цього краю. Уже на початку ХХ століття народні ікони на склі поширилися всією територією України. По всій території України на початку ХХ століття у сільських помешканнях знаходилися виконані на склі, як їх називали, «образи» та «боги».

Народне малярство на склі набуло поширення в Західній Україні, починаючи з другої половини ХІХ століття. Майстри малярства на склі створювали образи за графічним взірцем, кліше, який підкладали під скло. У більшості випадків іконографія залежала від доступної у середовищі малярів графічної продукції для наслідування - народних дереворитів, що вже мали столітню історію та сформовану художньо-образну систему.

Іконописці не дотримувалися канонів у зображенні релігійних сюжетів, їхні народні образи вирізнялися декоративністю та, окрім визначального сакрального призначення, використовувались для оздоблення інтер'єру сільського помешкання. Хати здебільшого були темні, низькі, з маленькими вікнами, що вимагало яскравості в їхньому оздобленні, тому барвисті народні ікони на склі надавали приміщенню більш ошатного вигляду. Такий вид прикрашання житла набув поширення серед сільського населення.

Багато народних ікон на склі замовляли місцевим малярам-іконописцям та продавали на ярмарках. Твори живопису на склі здебільшого були анонімні й, найчастіше, не датовані. Як ремісничий промисел малярство на склі в Україні наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття було поширене у містечках Косові та Яворові. Найбільше народних ікон вивозилося з Богородчан, а також зі Станіслава, Коломиї, Снятина.

Найбільш популярними були зображення Богоматері (Богородиця Одигітрія, Богородиця Годувальниця), Св. Миколая, Юрія Змієборця, Св. Варвари. Рідше зустрічалися Три святителі (Василій Великий, Іван Златоуст, Григорій Богослов), Св. Ілля, апостоли Петро і Павло, багатофігурні євангельські сюжети. Серед

сценічних композицій найпопулярнішими були «Святий Ілля на колісниці», «Притча про багача та бідного Лазаря».

Популярний у народі образ Покрови, незважаючи на спрощене трактування, мав глибоке смислове значення. Цей сюжет утілював благоговіння народу перед її постаттю. Майже всю площину композиції ікони займає поколінне зображення Марії, яка підтримує широке квітчасте покривало, ніби оберігаючи ним маленькі постаті духовних та світських осіб.

Майстерність малярів виявилася й у відтворенні образу Богородиці на склі. Заступницю земного буття малювали на червоному тлі, в оточенні херувимів. Її постать відзначалася монументальністю, займаючи майже все тло композиції.

Юрій Змієборець також належить до найбільш шанованих святих. У народному іконописі на склі він виступає молодим лицарем на коні, що перемагає дракона. В Україні він уособлював образ національного героя, що став на захист добра та справедливості.

На думку дослідниці іконопису на склі О. Романів-Тріски, у ХІХ ст. головним іконографічним сюжетом малярства на склі було розп'яття, яке виступає самостійним сюжетом та часто стає центром багатофігурних композицій. Це зображення завершує церковні іконостаси, присутнє у каплицях, ручних різьблених хрестах, нагрудних хрестиках.

Також одним з улюблених у народі був образ Святого Миколая, який за популярністю поступався лише Богородиці та Ісусу Христу.

Серед жіночих постатей святих поширення набули Св. Варвара, Св. Параскева та Св. Катерина. Св. Варвара була покровителькою жіноцтва, її зображували пишногрудою молодницею, з гордий поглядом. У руках Св. Варвара тримала чашу та меч, інколи замість меча зображували пальмову гілку. За дослідженням О. Романів-Тріски, улюблені в народі святі створили певний «регіональний» пантеон, різний у кожній місцевості України. Якщо всюди,

наголошує дослідниця, були особливо шанованими Св. Миколай, Св. Юрій, Св. Варвара, то на Буковині – ще Св. Василій, Св. Параскева, Св. Катерина, архангел Михаїл та Св. Ілля.

Основний засіб формотворення у народному іконописі на склі – графічна лінія-контур, який доповнювали декоративними штрихами – «рисуванням». За допомогою м'якої хвилястої лінії митці окреслювали силует фігури, лики святих, виявляючи найбільш характерне та виразне.

Іконописці користувалися обмеженою палітрою фарб, здебільшого малюючи тільки п'ятьма – червоною, жовтою, білою, синьою та чорною. Кольорова гама твору була своєрідною знаковою системою, де оздоблення одягу позначено жовтим, лики святих – білим. Позолотою виділяли німби, релігійні атрибути та важливі деталі одягу образів на склі. Тло ікон заповнював найчастіше рослинний та геометричний орнамент.

У кінці XIX – на початку XX століття в українському малярстві відбувається формування ряду жанрів та сюжетів народної картини, яка в цей час набуває масового характеру. Народні художники зображують життєві сцени сільського побуту, символічні сюжети (наприклад, пара лебедів як символ любові й вірності) або сюжети з українських народних пісень чи казок. Народне малярство на склі розвивається та існує у тісному зв'язку з усією народною культурою. У його творах образи узагальнені та типові. Вони транслиують світогляд, моральні переконання, усталені життєві принципи й закони, певні цінності і норми, властиві українському народу.

Характерними рисами народного малярства, на думку мистецтвознавців, є його поетичність, ідеалізація героїв та подій, присутність доброго гумору. Через народний фольклор знаходять прояв міфологічні образи, засвоєвані на рівні архетипу та в процесі спілкування з традицією. Цим встановлюється зв'язок міфу, казки та

народної картини, для яких характерним є особливий міфопоетичний тип мислення українців.

Народна картина – одне з найбільш яскравих, самобутніх та цікавих явищ українського народного мистецтва, вид народного малярства. Це твори світського змісту, що були написані для селян та міщан XVII – XX століть, стилістика яких відрізнялася від академічного мистецтва особливим оригінальним баченням народного митця.

Особливістю народної картини, в тому числі й на склі, є те, що архетипи національної свідомості, які наприкінці XIX століття в інших видах народного мистецтва почали втрачати свої позиції, в народній картині не втратили своєї продуктивної функції і, що найголовніше, існують і сьогодні.

Масового характеру народна картина набуває у кінці XIX – на початку XX століття, з уже сформованими жанрами та сюжетами. Неважко помітити, що при повторюваності сюжетів народної картини основною темою для неї є зображення сцен побуту на фоні краєвиду села.

Найбільш популярними були народні картини на склі на сюжети, які мистецтвознавці часто називають канонічними: «Козак і дівчина», «Біля криниці», «Весілля», «Проводи козака», «Козак Мамай», «Козак-бандурист», «Троїсті музики», зображення сільських пейзажів, пари тварин чи птахів.

Філософські, культурологічні, психологічні та мистецькі механізми створення народних картин привертали увагу багатьох провідних учених. Змістову наповненість творів народного малярства на склі досліджували Й. Грабовський, О. Найден, Н. Ничкало, Г. Островський, С. Павлюк, Т. Пошивайло, К. Скалацький, В. Титаренко.

Ґрунтовний аналіз народної картини («Козак і дівчина», «Біля криниці», «Козак Мамай») як феномену народної творчості

проведений українськими дослідниками Р. Гошовським, А. Жаборюком, М. Парахіним, Т. Пошивайло, О. Романів-Тріскою, Ф. Уманцевим, О. Шпак.

Варто зазначити, що народна картина була типовим явищем і для інших країн. Російський лубок, румунська макатка, хорватська народна картинка також яскраво втілюють народну естетику.

У просторовому вирішенні композиції народної картини на склі домінантною ролі набуває хліборобська ідея осілості, обмеженого обжитого простору. Зазначена ідея представлена образом дівчини, близьким до образу богині родючості. Наприклад, мисткиня А. Рак, зображуючи традиційні сюжети народних картин на склі («Козак і дівчина біля криниці», «Котики», «Олені», «Натюрморти») доповнює їх темами й образами, характерними для народної картини на дереві чи полотні («Козак Мамай»).

Сприйняття художником простору, часу, місця і ролі людини в навколишньому середовищі, втілене в народних картинах на склі, допомагає зрозуміти глибину міфологічного світу наших предків. Особливо відчутним є вплив казок, переказів, легенд, колядок, ліричних та героїчних пісень на створення митцем народної картини на склі. На відміну від народної ікони на склі, що втілювала духовний образ, народна картина на склі відтворювала матеріально-предметний світ, що оточував людину. Характерними художніми особливостями народної картини на склі були семантична багатозначність образів, фольклорно-національні мотиви та яскравий життєрадісний колорит.

Серед жанрів народної картини О. Найден виділяє краєвиди, натюрморти, портрети, тематично-побутові композиції. Важливо підкреслити, що головною темою народної картини було зображення побутових сцен сільського життя, різновиди яких постійно повторювалися та варіювалися. Образи цих творів представляли собою конденсацію життєво-історичного та художнього досвіду, який мав суспільно-значущий зміст.

Мистецтвознавець О. Найден виділяє в межах одного жанру ще й різноманітні сюжети народних картин. Дослідник наголошує, що народні картини як культурно-мистецьке явище з їхніми основними жанрами та сюжетами мають витоки з давніх обрядово-міфологічних переказів. Це стосується найбільш популярного серед населення України сюжету народної картини «Козак і дівчина», а також безлічі його різновидів, наприклад: «Козак і дівчина біля криниці», «Дівчина моя, напої коня», «Козак від'їжджає, дівчинонька плаче», «Петро і Наталка», «Прощай, дівчино», «По воду», «Наталка». У них майстри побутового жанру торкаються теми, що розкриває складні людські стосунки.

Композиційна побудова народної картини на склі доволі складна. Канонічний сюжет – «Козак і дівчина біля криниці», по-перше, багатофігурний (козак, дівчина, кінь), по-друге, має певні закони розташування фігур на площині композиції, тому що зображення тут – певні символи. На картині зображені двоє закоханих – дівчина і парубок. Вони зустрілися посеред села. За ними – ставок чи озеро, на якому плавають білі лебеді – народний символ сімейного щастя і вірного кохання. На віддалі, у зелені дерев та квітів, біліють хати. На горизонті композиції, здебільшого у центрі, на пагорбі – вітряк. Композиція народного твору зі справжньою сільською ідилією врівноважена та логічно вибудована.

Жанр «чистого» пейзажу в народній картині на склі з'являється пізніше, разом із певними змінами у світогляді людей, у період зростання міст та посилення урбаністичних процесів, що розірвали єдність людини та природи.

Поетично-образна система мислення минулого проявлялася також і через народну пісню, яскраво втілену в народній картині («Веснянки» І. Сколоздри).

Не маючи професійної художньої освіти, народні малярі спрощено трактували на склі лінійну та повітряну перспективу,

закони світлотіней та рефлексів. Вони не прагнули до анатомічно правильної передачі людських зображень, їхні твори натомість випромінювали емоційну силу та глибоку символічність.

Образ козака-бандуриста має давнє походження, а починаючи з XVIII ст., набуває великої популярності. Картини, що зображують козака, за традицією називалися «Козак Мамай», «Козак-бандурист». Зображення козака на склі в часи, коли запорізького війська вже не існувало, сприймалося як своєрідний пам'ятник героїчному минулому нашого народу.

Предметний світ натюрморту на склі приваблює красою форм і предметів. Улюбленим мотивом серед натюрмортів народних картин є квіти, що викликають естетичні почуття у глядача. Звичайні фрукти, овочі (огірки, яблука та груші, виноград, кавуни), предмети побуту не «стоять» на підставці (столі), як прийнято в академічному живописі, але це не викликає відчуття дисгармонії. Весь твір сприймається як декоративне панно. Деталі натюрморту підпорядковані площині без тіней. Тло в натюрмортах народних картин здебільшого темне. Художники народної картини на склі використовують мінімальні засоби виразності твору. Жовтий, зелений, коричневий, червоний, синій – основні кольори, які виступають у безлічі відтінків, доміантними серед них є зелений і червоний. Сповнені елементами авторської фантазії, натюрморти у народних картинах відтворюють українське бачення добробуту.

Окремого аналізу потребують зображення птахів та тварин на картинах малярства на склі, оскільки саме ці істоти уособлювали сили природи, були своєрідними символами. Парні зображення тварин («Котики», «Голуби», «Олені») утілювали образ сім'ї, єднання двох початків на Землі.

Слід зауважити, що в різних видах народного мистецтва повторюються певні елементи зображення. Ці схожі за манерою виконання характерні елементи прийнято називати мотивами.

Найпоширенішими мотивами у традиційному українському декоративно-ужитковому мистецтві є «вазон», «букет», «віночок», «квітка», «бігунець». Вони зустрічаються також і в малярстві на склі, особливо це стосується народних ікон. Широкою варіативністю вирізняється мотив «квітка». Це – троянди, лілеї, ружі, тюльпани, дзвоники, що прикрашають тло композиції в іконописі на склі («Св. Варвара», «Богородиця», «Св. Катерина», «Св. Параскева»).

4.4. Малярство на склі у творчості народних митців та художників-професіоналів

Народне малярство є цілим шаром української культури, пов'язаним із відтворенням світосприйняття та світорозуміння нашого народу. У творах народного малярства, зокрема малярства на склі, втілена душа українського народу, героїчне минуле, уявлення про краще життя, тому вони мають велике виховне значення. Завдяки оригінальній, не схожій на будь-який інший вид народного мистецтва техніці виконання, воно приваблює та спонукає до вивчення і наслідування. Художні особливості скла як цікавого матеріалу для зображення були багатим джерелом для вияву творчого задуму художників.

Зазначимо, що цей вид народного мистецтва виконується на звичайному віконному склі тушшю та фарбами (олійними або темперними). Основні засоби художнього вираження малярства на склі – контурна лінія; яскраві, локальні кольори, серед яких переважають червоні, жовті та сині; відсутність чи умовність освітлення; схематизм, символізм, алегорія; активно використовуються різноманітні декоративні елементи.

Народні картини на склі – яскраві представники народних картин, що сполучають у собі орнаментальні традиції українського народного мистецтва та фігуративність, запозичену з професійного мистецтва. Більшість народних картин на склі, що дійшли до нашого

часу, на жаль, не мають авторства – вони не підписані художником, що їх створював. Для народних митців, на відміну від професійних художників, це було не важливо, та й на склі це зробити не так просто. Але є художники, яких ми знаємо й можемо прослідкувати за їхньою творчістю, розглянувши мистецькі доробки цих майстрів.

Найбільш відомими майстрами народного станкового малярства на склі в Україні є Іван Сколоздра та Анастасія Рак.

Витоки творчості Івана Сколоздри (с. Розвадів, Львівщина) сягають народної ікони на склі. Творчий доробок майстра надзвичайно багатий та оригінальний. Його картинами на склі захоплюються у Франції, США, Польщі, Прибалтиці, Росії. Численні виставки робіт майстра відбулися в Україні. Видано два альбоми його мистецьких творів, знято три фільми про І. Сколоздру. У 1999 році митцю присвоєно звання заслуженого майстра народної творчості, а у 2001 році відзначено Всеукраїнською премією в галузі гуманітарних наук, культури та мистецтва «Визнання».

Його творам на склі притаманні яскрава декоративність і орнаментальність у вирішенні всієї площини. Він промальовував найдрібніші деталі, заповнюючи весь простір неба й землі у композиції. Творчість І. Сколоздри яскраво відбиває основи народного світосприйняття, авторське міфологічне підґрунтя й сюжетну знаковість, а головне, відображає й передає оптимістичність і народну життєстверджувальну силу й мудрість.

Іван Сколоздра писав свої картини олійними фарбами. Пензлі для малярства на склі робив власноруч. Контури майбутньої композиції наводив за допомогою туші й пера. Малював митець здебільшого з уяви, відразу на склі без попереднього ескізу на папері. Особливістю його творчої манери є використання лінійного контуру і локальних кольорових площин для створення цілого калейдоскопа образних композицій. Малярська палітра митця насичена яскравими фарбами і, водночас, тонально злагоджена. Твори І. Сколоздри

відрізняються багатством сюжетних різновидів. Для кожної картини на склі, залежно від сюжету, він знаходив відповідну кольорову гаму і цікаве композиційне вирішення («Мені тринадцятий минало», «Садок вишневий коло хати», «Катерина», «Лісова пісня»).

У творчому доробку майстра є композиції, на яких зображено героїчний епос козаччини, народні обряди і звичаї, образи творів Т. Шевченка, Лесі Українки, В. Стефаника, поетів В. Симоненка, Л. Костенко, портрети майстрів народної творчості.

Своєрідною інтерпретацією народного епосу та народних пісень є картини «Маруся Богуславка», «Веснянки», «Русалка», «На Івана Купала». Композиційно-образне вирішення твору на склі «Катерина» за поемою Т. Шевченка сповнене символіки, метафоричних образів, близьких до пісенного фольклору. У своїй творчості Іван Сколоздра також звертався до українських народних дум. Його захоплюють образи народних співців – кобзарів, хоробрих козаків – самовідданих борців за долю рідного народу.

Отже, тематика творів майстра багата та різнопланова: це фольклор, історія, народні традиції, обряди, історичні та мистецькі портрети, природа. Художник створив свою власну манеру малювання, використовуючи для більшої виразності чітку графічну лінію, яка обмежує контур зображення.

Серед визначних творів автора – «Ярмарок», «Подольночка», «Весна», «Маруся Чурай», «Коломийка», «Весілля», «Гуцул».

На відміну від І. Сколоздри, творчій манері Анастасії Рак характерне імпресіоністичне відтворення дійсності на склі. Рак Анастасія Трохимівна народилася 27 листопада 1922 року на Полтавщині. Техніку малярства на склі 12-річна Анастасія опанувала самотужки. Її роботи – це наївне малярство, що ввібрало в себе уявлення народної картини, мова якої узагальнена й символічна. Теми й сюжети демонструють залюбленість у просте селянське життя, а також знання канонів цього жанру. Вона малює краєвиди

ідеалізованого українського села із церквою, хатою, річкою чи ставком, розкішними квітами, домашніми тваринами, парубками й дівчатами в національному вбранні біля криниці. Майстерно володіючи технікою розпису на склі, художниця прорисовує контур малюнка чорною тушшю пером, користується темперою, олією, гуашшю, застосовує для більшої яскравості та виразності фольгу, кольоровий папір. Першими творами на склі Анастасії Рак були квіти, зображувати які вона дуже любила («Маки», «Троянди»). Надихали майстриню і народні звичаї, обряди, фольклор: «На Великдень біля церкви», «Купала», «Водохреща». У доробку мисткині є й портрети видатних особистостей України (І. Мазепа, Т. Шевченко).

А. Рак, як й І. Сколоздра, малює свої роботи без попереднього ескізу, відшукує вдалу лінію прямо у процесі створення композиції на склі. Проте, на відміну від робіт І. Сколоздри, лінійним контуром художниця не чітко окреслює форму предметів, не замальовує одним локальним кольором певну ділянку картини, а утворює живописні переходи одного кольору в інший. Феномен Анастасії Рак проявився в тому, що, сформована у традиційному культурному середовищі села, вона пронесла через усе життя ідеали України, примножила їх своїм досвідом і сьогодні повертає їх нам високою художньою мовою. Народні картини Анастасії Рак побували на виставках у різних містах нашої країни та за її межами. Анастасія Трохимівна - член Національної спілки митців народного мистецтва України. Її картини зберігаються в Державному музеї українського народного мистецтва, Народному музеї народної архітектури і побуту, музеї Івана Гончара, Державному музеї Т. Г. Шевченка, Державному музеї літератури, Запорізькому художньому музеї та, навіть, у Музеї людини в Парижі.

Техніка малювання на склі цікава не тільки для народних митців, до неї звертаються й художники-професіонали. Так,

малярством на склі захоплювався один з основоположників течії абстракціонізму в мистецтві В. Кандинський («Амазонка», «Амазонка в горах»).

Спроби малювати на склі робили відомі українські митці О. Сорохтей, М. Сельска, О. Шатківський.

Популярність малярства на склі у ХХІ столітті почала стрімко зростати.

Цікавими пошуками відзначені композиції на склі сучасних українських митців І. Іваніва, В. Луканя, О. Мельничук, І. Сердак, В. Чернобая, Р. та Г. Якубишиних.

Митець малярства на склі Ігор Іванів вважає, що сучасне сакральне мистецтво цілком дозволяє іронію і до вподоби багатьом людям. Оскільки заставляє глибше замислитись («Марія з дітьми»).

Монументалізм, площинне трактування композиції, локальний колорит, упевнена, чітка лінія характерні для робіт на склі художників Л. Гринюка, Р. Петрука, І. Остафійчука.

Вид українського малярства – народну ікону на склі – вінницький художник Олександр Ковальчук почав вивчати ще в студентські роки у Львівському музеї етнографії. Там він копіював давні образи на склі. З того часу захоплення майстра стало професійною потребою. У розписі ікон художник використовував традиційні сюжети біблійної тематики, створював композиції з великою кількістю персонажів. Малюнок та кольори його творів нагадують українську ікону ХVII століття. Яскравими барвами за власною технологією художник відтворював своє бачення національної традиції. Картини на склі Олександра Ковальчука тяжіють до народного примітиву та наповнені особливою декоративною виразністю («Душа козака», «Козак Мамай», «Покрова», «Святий Миколай»).

У творчості художниці Наталі Курій-Максимів переплітаються народні традиції і мотиви із сучасним баченням і графічним

вираженням світосприйняття. У своїх творах художниця намагається відобразити колорит життя українського народу, його побут та звичаї («Материнство», «Пан Лев», «Купальська ніч»).

На картині «Освідчення» луцької художниці Наталії Чубко зображена закохана пара: дівчина зашарілася й подала руку юнакові на знак згоди одружитися. Фігури закоханих зображено на тлі рушника, символу майбутнього шлюбу. Біля них – дерево життя, дерево їхнього роду. Верхня квітка на дереві – майбутня сім'я, а квіти, що йдуть від них, – діти, онуки, правнуки. Такі образи-символи щасливого родинного життя українці зображували на рушниках, малювали на хатах, такі ж символи використовують і сучасні майстри малярства на склі. Раніше мисткиня малювала на склі олійними фарбами, а тепер використовує вітражні фарби, різноманітні контури для малювання на склі. Н. Чубко малює з двох сторін скла – лицьової та зворотної. Домінують у тематиці творів художниці фольклорні мотиви («Дерево роду», «Козак», «Несе Галя воду»).

Мирослав Ясінський – відомий майстер пензля з Прикарпаття. Працює у різних авторських техніках. Складні філософські образи, роздуми про сенс життя і місце людини в ньому втілені у його композиціях на склі «Приліт срібного птаха», «Чаша спасіння», «В одному човні».

Львівську школу малярства на склі представляють Микола та Оксана Андрущенко, Ігор Вірщук, Тарас Лозинський, Володимир Лукань, Мар'яна Мотика, Оксана Романів-Тріска, Володимир Чорнобай, Роман та Галина Якубишини.

Львівський митець Микола Андрущенко вважає малярство на склі високим мистецтвом. Його роботи вирізняються традиційністю і водночас пошуком сучасної тематики. «Я люблю малярство на склі – румунське і наше гуцульське. Скло надає багато звучання кольорової гами. Народне мистецтво та ікона якраз спонукає до кольору, який розкриває суть життя людини», – стверджує митець.

Живопис на склі його доньки, Оксани Андрущенко, – це ретельно відібрані й старанно перетворені у «мереживо» орнаменту історико-етнографічні сюжети. Тут кожна деталь пройшла уважний відбір на необхідність. Оксана густо мережить скло, як колись її бабуся – сорочку, артистично поєднуючи досвід традиційної гуцульської ікони на склі із пошуками модерної пластики. У її композиції можна вчитуватися, як у писанку, вишиванку чи ікону, або просто захоплюватися лагідним мінливим колоритом («Жінки», «Рівновага», «Геометрія квітки»).

Схожа манера виконання творчих робіт і у подружжя Наталії та Романа Юсипчуків. У творах художників трипільські символи переплітаються у загадковій неповторній композиції, єднають нас духовно з високою культурою предків. Особливою сторінкою у творчості подружжя є Гуцульщина. Роботи художників приваблюють таємничістю давніх символів і знаків, яскравими та соковитими барвами гуцульських розписів. Мальовничі Карпати, звичаї та традиції, писанкові мотиви подружжя художників подає з любов'ю до свого рідного краю. Багато композицій присвячено темі сім'ї. Їхні твори прикрашають музеї та приватні колекції України, Росії, США, Канади, Японії.

Володимир Лукань народився у м. Дрогобичі Львівської області. Навчався у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва. Працює в галузі іконопису на склі, малярства та графіки («Хатній іконостас», «Свята родина», «Свята Трійця»).

Мар'яна Мотика з дитинства цікавилась іконами на склі, що заповнили стіни батьківської хати. Сьогодні ті дитячі спогади художниця переносить на скло і в такий спосіб творить живописну «магію життя». Хати, що вросли в землю по вікна, квіти перед ними, персонажі з домашнього господарства та просто природа манили майстриню у художні мандри тими краями.

До живопису на склі Оксана Романів-Тріска приходять через вітраж, який був спеціальністю художниці під час навчання в Художній академії у м. Вільнюсі. Її творчість на основі народної ікони можна розглядати також як продовження та доповнення наукової праці, адже художниця як мистецтвознавець досліджує народну ікону на склі другої половини XVIII–XIX століття. Роботи О. Романів-Тріски унікальні своєю властивістю бачити їх не лише з власної точки зору, але й крізь призму сприйняття самої художниці. Такий подвійний погляд на твори дозволить глибше зрозуміти ті непересічні образи, які створює мисткиня. Надихаючись зразками українського іконопису XIV–XVIII ст., авторка не стільки наслідує, скільки продовжує та розвиває в дуже індивідуальний спосіб це особливе мистецтво («Богородиця», «Архангел Михаїл», «Богородиця з дітям»).

Творам художника І. Вірщука притаманні цілісність композицій та гармонійність колориту. Серед його робіт можна побачити персоніфіковані зображення, асоціативні композиції, абстрактно-філософські картини, де спостерігається певний відхід від народних традицій, нестримний політ творчої фантазії. На загальному тлі малярства на склі його творчість виглядає послідовним новаторським процесом, що невпинно розвивається. Художник має свій особливий стиль і техніку малювання на склі, властиву друкованій графіці. За визначенням мистецтвознавців, це «нове слово» у малярстві на склі. Художник не просто замальовує скло, а намагається додати імпресіонізму, накладає на скло навіть по десять шарів фарби, чим домагається просторовості й глибини кольору. У кожній роботі відчувається настрій художника («Сторож ночі», «Погляд крізь віки»).

З кожним роком зростає популярність мистецтва малярства на склі в Україні та за її межами, збільшується кількість художників, що працюють у цій техніці. Майстри з народу, професійні митці

малярства на склі збагачують це мистецтво новими ідеями, емоціями, синтезують у своїх композиціях художній професіоналізм та особливе, оригінальне авторське бачення і натхнення.

Література

1. Білецький П. О. «Козак Мамай» – українська народна картина / П. О. Білецький. – Львів : Вид-во Львівського держ. університету імені І. Франка, 1960.
2. Білецький П. О. Мова образотворчих мистецтв / П. О. Білецький. – К. : Вид-во «Радянська школа», 1973. – 128 с.
3. Данку Ю. Румынская народная живопись по стеклу / Ю. Данку, Д. Данку. – Бухарест : Издательство «Меридиане», 1982. – 180 с.
4. Дігтяр Н. М. Малярство на склі та його вивчення на уроках образотворчого мистецтва учнями основної школи: метод. посіб. / Н. М. Дігтяр, Т. В. Саєнко. – Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2013. – 134 с.
5. Іван Гречко: українські колекціонери: альбом / [упор. Т. Лозинський]. – Львів – Київ : Оранта, 2006. – 272 с., іл.
6. Іван Сколодра. Живопис на склі : альбом / [упоряд. В. П. Откович]. – К. : Мистецтво, 1990. – 120 с., іл.
7. Іванченко Ю. Він душу малює на склі / Ю. Іванченко. – Народне мистецтво. – 2001. – №1-2(13-14). – С. 15–16.
8. Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини: альбом / [авт.-упоряд. О. А. Кратюк]. – К. : Мистецтво, 1991. – 208 с.
9. Майба Л. Малярство Анастасії Рак / Л. Майба // Народне мистецтво. – 1998. – № 1-2. – С. 14–15.
10. Марченко-Пошивайло Т. Іван Сколодра : Поетичність українських барв / Т. Марченко-Пошивайло // Народне мистецтво. – 2001. – №1-2(13-14). – С. 10–12.

11. Найден О. С Жанрово-стильові ознаки народного та самодіяльного образотворчого мистецтва / О. С. Найден // Народна творчість та етнографія, 1980. – № 6. – С. 71–75.
12. Народна ікона на склі. Альбом / [наук. ред. М.Станкевич, О.Романів-Тріска]. – К. : Інститут колекціонерства українських пам'яток при НТШ, 2008. – 372с., іл.
13. Островский Г. Украинская народная живопись на стекле / Г. Островский // Панорама искусств. – 1982. – № 5. – С. 246–250.
14. Парахін В. Г. Лінія в традиційному народному мистецтві / В. Г. Парахін. – Луцьк : ВМА «Терен», 2006. – 66 с.
15. Романів-Тріска О. Буковинські народні ікони / О. Романів-Тріска // Народне мистецтво. – 2007. – №1-2. – С. 46–50.
16. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Р. Селівачов. – К. : Редакція вісника «Ант», 2005. – XVI, 400 с., іл.
17. Свенціцька В. І. Українське народне малярство XIII – XX століть. Альбом / [упоряд. В. І. Свенціцька]. – К. : Мистецтво, 1991. – 232 с.
18. Скалацький К. Пошуки. Знахідки. Відкриття: Серія «Українське наївне малярство» / К. Г. Скалацький. – К. : Родовід, 2001. – 178 с., іл.
19. Тріска О. Буковинська народна ікона на склі із львівських приватних збірок / О. Тріска // Українська греко-католицька церква та релігійне мистецтво. – Львів, 2006. – С. 210–215.
20. Українське народне малярство. Альбом-каталог / [авт.-упоряд. Є. Шевченко, В. Корнієнко]. – К. : Народні джерела, 2011. – 120 с., іл.
21. Уманцев Ф. С. Народна картина. Історія українського мистецтва : [у 6 т.] / Ф. С. Уманцев – К. : Голов. ред. УРЕ, 1969. – Т. IV. – Кн. 1. – С. 245–256.
22. Шпак О. Народна гравюра та ікона на склі / О. Шпак // Мистецтвознавство'03. – Львів, 2004. – С. 63–76.

23. Шпак О. Релігійне народне малярство на склі у другій половині ХХ століття (Локалізація, функціонування, особливості іконографії) / О. Шпак // Історія релігій в Україні : Науковий щорічник. / ред. Я. Дашкевич. – Львів : Логос, 2004. - Кн. 2. – С. 558–565.
24. Федорук О. З великого творчого роду. Портрет Анастасії Рак / О. Федорук // Народне мистецтво. – 2006. – №1 – 2(32-33). – С. 39–40.
25. Beletsky P. A. Ukrainian Painting / P. A. Beletsky. – Leningrad, Aurora, 1976. – 184 s.



РОЗДІЛ 5 ПИСАНКАРСТВО

5.1.Писанкарство як вид декоративно-ужиткового мистецтва

Писанкарство – це термін, який походить від поняття «писати», виготовляти «писанку», «розписувати» символічними знаками пташине яйце для магічно-обрядових дій. У сучасному мистецтвознавстві він використовується розширено, охоплюючи все різноманіття проявів сакрально-мистецького явища декорування яєць у культурах багатьох народів світу.

Світоглядною основою явища декорування яєць є одна із універсальї загальносвітової культури – космогонічний символ Світового Яйця. Наочне моделювання первісних уявлень про світобудову у чотиришаровій структурі пташиного яйця з центром і перехрещеними вісями обертання, сферична безперервність його шкаралупи як безкінечність кругообігу в природі, а особливо – таємниця самозародження життя у замкненій формі, все сприяло міфологізації Яйця у прадавніх космогонічних уявленнях всіх народів світу. Всі вони належать до міфів творення і розвитку.

За твердженнями дослідників, уявлення про Світове Яйце як першопричину створення Всесвіту однакове у всіх культурах,

народна специфіка проявляється лише у відмінності міфо-поетичного відображення цих уявлень.

У одних міфах сильніше виявлене образно-поетичне трактування акту творення. Так, у Вавилоні вірили, що Першояйце упало в Евфрат і з нього вийшла богиня Іштар. Китайці вважали, що Тянь впустив Яйце з Небес у Води на Землі і з нього народилася Перша Людина. В уяві полінезійців видимий світ являв собою Курку, в яйці якої переховувався Творець Світу – Бог Тонгарос. Коли він вийшов звідти, із шкаралупок утворилися острови Полінезії.

У інших міфах проявляється бажання конкретно-реалістичного зображення процесу творення. Наприклад, японський міф розповідає про те, що спочатку існувала нерозділена безформна маса чоловічого і жіночого першопочатку Ін і Йо, схожа на яйце із нечіткими обрисами і зародками всередині як у риб'ячої ікри. Вона таємничо пробудилася до життя, прозора і чиста її частина відділилася і стала Небесами (чоловіче начало), а важкі елементи опустилися і стали Землею (жіноче начало). Раптово щось таємне з'явилося наче тростина між Землею і Небесами і перетворилося у першого Бога.

У деяких народів міфологія Світового Яйця коротко фіксує факт творення, у інших – дуже складна, розвинена і глибоко інтегрована у структуру пізніших релігійних вірувань.

У одному з архаїчних міфів Греції оповідається, що чорнокрила богиня Ніч від Вітру народила у безодню Темряви срібне Яйце, з якого народився Ерос і привів у рух Всесвіт. У пізнішій грецькій міфології значення символу Світового Яйця слабшає.

Пантеон післяведичних богів Індії походить від трьох іпостасей Бога-Трімурті, першою із яких є Брахма – творець. Він народився із Сяючого Яйця (Хіраньягарбха), утвореного Інтелектом (Махатом). У тому Яйці було все – боги і демони, планети і земля з усім, що на ній. Коли Яйце розділилося на дві частини, утворилися небеса та земля, між якими знаходиться небо. Брахма має чотири голови і

чотири руки, уособлюючи чотири напрямки Світу. Брахма вважається володарем ученості (ерудиції) і з його тіла походять чотири Веди та чотири касти. Він має втілення – лебедя. Стаючи Лебедем Вічності, Брахма на початку кожної Махаманвантари приносить Сяюче Яйце, яке символізує Великий Круг – Всесвіт.

Особливо різноманітне міфопоетичне представлення образу Світового Яйця у єгипетській космогонії, де воно служило символом Безсмертного і Вічного Життя та Народжуючого Лона.

За більш ранніми міфами, першопочатково Світове Яйце зніс гусак Великий Гоготун, за іншою версією – Велика Курка, що є Богом Себом, володарем Часу і Землі, іще за одною – Яйце зніс своїм ротом Нун, втілення Хаосу, а вже з нього народився Бог і створив зірки.

Скоріш за все, більш пізнім є міф про те, що Бог Птах створив Світове Яйце, наповнене власним духом, на гончарному крузі, а потім з жовтка утворив Золоте Яйце Сонця, а з білка – Срібне Яйце Місяця.

Світове Яйце пов'язувалося також з Єдиним Вищим Планетним Першопочатком – богом, ім'я якого не вимовлялося. Імена мали різні іпостасі, що втілюють різні функції цього Космічного і Вселенського Бога: це і Брама – початковий, і Пта – відкриваючий Життя і Смерть, і Хнум – формовщик, і Амон-Ра – зароджуючий. У різних місцевостях домінували різні міфологічні уявлення щодо ролі цих іпостасей Вищого Божества у процесі світотворення. Так, в Елефантині домінувало поклоніння Хнуму, у Фівах надавалося значення Амону-Ра.

Першопочатковий Бог запліднив своїм животворящим Духом Яйце і висиджував його до дозрівання в ньому Зародку, врешті видувши його на початку світотворення зі свого рота. Бог Хнум на гончарному крузі із Світового Яйця виготовляє людей та речі. Бог Сонця Ра зародився й існує у Світовому Яйці доки йде боротьба між

світлом і темрявою, потім виходить із нього у вигляді яструба. Тому одним із його втілень є добрий Бог Кнеф, який має голову яструба і несе яйце у роті, що символізує плодючість і щедроти.

І до цього часу у народів, що знаходяться на родо-племінному рівні розвитку, існують повір'я щодо народження Всесвіту з яйця, про що свідчать космогонічні уявлення північно-африканського племені догонів: Бог Амма-вседержитель, який до появи всіх речей існував всюди, являє собою повністю замкнене Яйце, в якому утримуються чотири першооснови майбутнього простору.

У язичницькій космогонії європейських народів міфологічна розробка ідеї Світового Яйця також була добре розвиненою. Наприклад, у скандинавському епосі розвивається думка про появу всього суцього із Зародку Всесвіту, який лежав у Чаші Ілюзій, що знаходилася у Безмежній і Пустій Безодні. У одній із карело-фінських рун із «Калевали» розповідається, як діва неба, мати води Ілматар-Каве прийняла всевишнього бога Унко, який злетів до неї у вигляді качки. Качка знесла яйця, з яких утворився Всесвіт: із нижньої частини вийшла земля, з верхньої частини вийшло небо.

Подібно до цього одна із східно-слов'янських версій міфу творення і розвитку полягає у тому, що у Первинній Пустоті існувало Кришталеве Світове Яйце, в якому спав Бог. Повітряний Простір і Світовий Океан утворилися самостійно під час розсіювання Туману, а все інше утворилося від Бога, який проснувся і почав діяти.

У інших версіях Золоте Яйце посеред Безодні зніс космічний птах, жовток яйця – це Земля, білок – дев'ять небес, на які можна піднятися по Світовому Дереву. На ближньо і середньосхідних рельєфах є зображення Світового Дерева, виростаючого із Космічного Яйця.

Останній приклад ілюструє доведений дослідниками факт, що символ Світового Яйця зазвичай асоціюється з такими універсаліями,

як Світове Дерево (символічний образ будови Всесвіту) та Змій (образ вічності, безмежності, оновлення тощо).

Коли саме з'явилося перше декороване яйце, не відомо. Найдавніші декоровані страусині яйця знайдені у єгипетських та нубійських похованнях. Гусячі та курячі яйця знаходили і на території Азії, і в Європі, що свідчить про поширеність цього явища.

Декорування яєць стало природним наслідком розвитку культу Світового Яйця. Вірогідно, спочатку у фарбуванні яєць був суто ритуальний сенс – заміна дійсної жертви символічною жертвою – яйцем, покритим кров'ю жертвовної тварини, пізніше – фарбою. Потім осмислилося значення написаних магічних знаків, що виділяли священне яйце серед інших і надавали йому додаткових смислів. Набувала значення символіка кольору, символіка орнаментальних мотивів і їх композиції, символіка матеріалів і технологій виконання розпису.

Тому звичай розписувати яйця дуже давній, іще на розкопках палеолітичних стоянок у регіонах з теплим кліматом знаходили шкаралупи страусиних яєць з рисунками.

Йому ще жодна муза не сприяла.

Ще не світало в сутінках сердець.

Ще розум спав, – прокинулась уява.

І це був перший – первісний! – митець.

Л. Костенко

Зображення розписаних яєць збереглися на стародавніх єгипетських і етруських розписах. Єгиптяни, святкуючи весну, обмінювалися розфарбованими яйцями, розвішували їх у храмах. Звичай греків фарбувати яйця у червоний колір навіть зафіксувався у назві червоної крашанки – грецька. Для позбавлення від гріхів римляни робили у храмах дарунок у вигляді фарбованих яєць, вони також вірили, що розбивши таке яйце можна вигнати злих духів. У часи Римської імперії існував звичай дарувати дерев'яне позолочене

яйце на свято весняного рівнодення. Відомо, що у азійських народів існувала традиція виставляти пофарбоване шафраном яйце на новорічний стіл. У Ірані здавна фарбують яйця до зороастрійського свята Наврез.

Прадавнє коріння писанкарських традицій у слов'янських народів підтверджується знахідками орнаментованих керамічних яєць у давньослов'янських захороненнях та збереженими в усному переданні замовляннями, ворожіннями тощо. Усім відомо про звичай «викачувати» повним яйцем хвороби, вмиватися для краси настояною на шкаралупі від писанки водою. Ними освідчувалися у коханні, підкладали під дах будинку від пожежі, розшукували і лікували худобу тощо.

Про глибинність слов'янського звичаю розписувати пташині яйця свідчить і те, що переважно саме у слов'янських народів сучасне писанкарство зберігає стійкість розписних орнаментальних традицій, архетипічність їх символіки, використання у сучасній народній творчості тощо.

Найбільш виразним доказом глибинно світоглядного значення символу Світового Яйця є те, що із запровадженням християнства язичницькі писанкарські традиції були включені ним у свій сакрально-літургійний ритуал відзначення Пасхи – свята Світлого Христового Воскресіння.

Пташине яйце, з якого щоразу навесні народжуються пташенята, було символом таємничого оновлення і відродження природи, перемоги життя над смертю. Ця символіка абсолютно суголосна із християнською ідеєю Воскресіння. Цупка біла шкаралупа пташиного яйця асоціюється з стійкістю, первозданною чистотою, довершеністю і стає символом святості, непорочності і непохитності у вірі. З червоним пофарбуванням це – тіло Христове, де червоний колір символізує кров Христа, пролиту за спасіння людства. Коли у іконах над сидячою на троні Мадонною зображають висяче на золотому

ланцюжку біле страусине яйце, це вказує на її Приснодівство і непорочне зачаття (адже страус зносить яйце у пісок і воно саме там дозріває).

Нанесені на яйце християнські мотиви та написи конкретизують його сакральне призначення, естетична насолода від декоративної композиції сприяє виникненню піднесених святкових почуттів і усвідомленню значення визначної події Воскресіння Христа. До того ж, звичай дарувати на Пасху розписане яйце підкріпився легендою про чудо, що сталося у відповідь на скептичне ставлення римського імператора Тиберія до звістки про Христове Воскресіння: подароване йому Марією Магдалиною яйце на очах всіх почервоніло. Тому у середньовічні часи існував звичай на Пасху розвішувати писанки у соборах та церквах.

Вважається, що до XIII ст. традиція розписування яєць розповсюдилася по всій Європі. Проте, як показують знахідки у курганах, могильниках та стародавніх захороненнях, іще у дохристиянські часи ритуальні яйця виготовлялися із різних матеріалів (мармуру, глини тощо). Є свідчення, що великодні яйця виготовлялися з дерева, крейди, кістки, майоліки, кристалю тощо. Тому у наступні часи мистецтво декорування пасхальних яєць досить динамічно й інноваційно розвивалося.

Серед них виділяються ті, що протягом тривалого часу використання стали традиційними для певних країн і розповсюджуються за їх межі. Наприклад, австрійська традиція на Великдень розвішувати на деревах різнобарвні яйця поєднує характерний для багатьох народів світу прадавній звичай завітчувати зазеленілі весною дерева стрічками з християнськими традиціями декорування пташиних яєць.

Багата традиціями створення різноманітних композицій з яєць Німеччина. Тут прийнято і створювати великодні букети із зазеленилих гілок верби, ліщини, берези та різнокольорових яєць, і

прикрашати криниці гірляндами з пофарбованих яєць, стрічок та гілок. У селех французької Швейцарії такими гірляндами прикрашають джерела.

Особливим розквітом європейського писанкарства стали часи правління французького короля Людовика XIV (XVII – поч. XVIII ст.), коли до розписування страусиних яєць золотом і сріблом були залучені кращі придворні художники. Очевидно, тоді й була започаткована ідея перетворення пасхальних яєць у сувенірний виріб. У XVIII столітті з'явилися перші прикрашені тематичними композиціями і модними малюнками фарфорові яйця. У Венеції їх почали виготовляти з муранського скла. Виготовлені зі скла великодні яйця поширені і зараз у Західній Європі і США. Пізніше у Швеції з'явилася традиція на яйця з пап'є-маше, у які кладуться цукерки.

З огляду на те, що для російської традиції декорування яєць не було характерним, у Російській імперії під дією європейських барокових впливів набуло розвитку і здобуло світову славу виготовлення сувенірних яєць професійними майстрами. У XVIII ст. покриті золотом та лаковим рослинним орнаментом дерев'яні яйця почали виготовлятися монастирськими іконописцями на замовлення імператорського дому для подарунків. Шедевром світового мистецтва вважаються подарункові яйця іконописців братів Тюліних. Вони складаються з двох половинок, забарвлених зовні малиновим кольором. На площинах розрізу, пофарбованих матовим золотом, зображувалася ікона «Зішестя у пекло Рятівника» і Святого-заступника того, кому дарувався виріб.

З відкриттям у 1748 р. Д. Виноградівим російської порцеляни на імператорських порцелянових заводах стали серед іншого виготовляти сувенірні яйця з квітковим орнаментом. На замовлення вельможних осіб іконописці розписували їх образами святих і різними релігійними сюжетами.

Вершиною мистецтва виготовлення коштовних великодніх яєць стала ювелірна серія, створена фірмою Карла Фаберже, який вперше поєднав сувенірний виріб з ювелірною прикрасою. Вони виготовлялися із срібла та золота, прикашались філігрінню, коштовними каменями, інкрустаціями, розписувалися емаллю. Всередині яєць розміщувалися різноманітні мініатюрні фігурки-сюрпризи тощо. Перше таке яйце було замовлене Карлу Фаберже російським імператором Олександром III в 1885 р. Надалі їх було виготовлено всього для імператорської сім'ї 54 штуки та ще 17 для приватних замовників, що згодом забезпечило їм всесвітню славу колекційної рідкості.

Натомість серед заможного російського населення здобули розповсюдження не такі коштовні і більш доступні, але теж художньо довершені дерев'яні «іконні» яйця, декоровані клеймами з іконами, писаними у традиціях лакового староруського іконопису ефремовської школи. У оздобленні яйця використовувалися клейма із канонічними зображеннями Ісуса, Богоматері, Миколая та інших святих, доповнені рослинним орнаментом із символічними християнськими мотивами: троянди як символу раю, лілеї як символу трійці, приснодівства і святості, винограду як символу причастя тощо. Часто вони робилися з розписаною підставкою на тарелі.

Виробництво яєць-сюрпризів з пап'є-маше розпочалося на фабриці Лагутіна у с. Федоскіно. Всередину таких яєць крім іконок клали різноманітні мініатюрні подарунки або прикраси: букетики із штучних квітів, ляльки, цукерки тощо. На кінець XIX століття звичай виготовляти з дітьми яйця-сюрпризи з пап'є-маше для прикрашання різдвяної ялинки став досить поширеним у заможних родинах. Колекція таких виробів збереглася у Полтавському музеї імені В. Г. Короленка. Вони обтягнені гарною тканиною і прикрашені мереживом, паперовими наліпками, намистинами, бісером тощо.

Коли розвинулося промислове виробництво цукру та шоколаду, в західно-європейських країнах з'явився і розповсюдився в інші країни звичай виготовляти святкові яйця із цих кондитерських матеріалів. Зараз такі вироби широко доступні у продажу протягом усього року і тому фактично втратили символіко-семантичне значення.

Лише у європейській назві Пасхи «свято жовтого кольору» (жовток яйця символізує сонце) та звичаях організовувати ігри з пасхальними яйцями помітно проявляються відголоски стародавніх язичницьких традицій, перемішаних із християнським ритуалом. Так, практично всюди існує звичка обдаровувати один одного святковими яйцями і організовувати для дітей пошуки захованих яєць, катання та цокання. Тільки сценарії різні.

У Англії, наприклад, для дітей організовують змагання, хто швидше знайде писанки, які вони ж самі розписували протягом попереднього тижня, а пасхальний зайчик сховав. У Данії на Пасху всюди організовуються різноманітні конкурси, призами у яких служать прикрашені яйця. У Франції на Страсний тиждень не дзвонять дзвони, оскільки вони ніби-то чудесним чином переносяться у Ватикан і повертаються лише на ранок Пасхи, привозячи з собою яйця, які дітям вранці треба відшукати. У Мексиці на свято діти кидаються один в одного веселими фігурками у вигляді тварин, птахів або комах, виготовлених із видутих і наповнених конфетті яєць. З початку ХІХ століття і до цього часу в США на галявині поряд з Білим домом у понеділок Світлої седмиці влаштовується для дітей «катання яєць» ложками з довгими ручками.

На колишньому радянському терені до кінця ХХ століття з'явилося іще одне нове мистецьке явище – декорування дерев'яних яєць авторськими розписами світського змісту. Яйце повністю втратило тут своє сакральне значення і перетворилося просто у об'ємну форму для художньої мініатюри із відсутністю будь-яких

обмежень щодо змісту зображеного: від унікальних авторських композицій до шаржів на політичних діячів та скабресних гумористичних сцен.

Як показує історичний досвід, винайдені народним генієм чи окремими творцями специфічні техніки декорування яєць завжди переймалися і запозичувалися іншими. Це особливо інтенсивно відбувається зараз завдяки легкій доступності інформації про технології цього декорування.

Отже, мистецтво декорування яєць стало настільки різноманітним, що дозволяє дослідникам виділяти різні аспекти під час систематизації інформації про це мистецтво та її структурування. Так, частіше всього писанки поділяють за типами орнаментів (з геометричним, рослинним, зооморфним, антропоморфним, побутовим орнаментом – О. Соломченко, М. Сумцов, інші), за назвами орнаментальних мотивів (трав'янки, з голубцями, з гребінчиками, з безконечником тощо – К. Большуновський, інші), за техніками виконання (крапанки, писанки, крашанки, мальованки, дряпанки і т.д. – Т. Кара-Васильєва, В. Манько, інші), за матеріалами (традиційні, дерев'яні, бісерні, керамічні і т.д. – І. Вах, П. Сухий та інші). Крім того, з плином часу писанкарство набуло розвитку у декількох різнонаправлених напрямках:

- сакрально-обрядові і сувенірні;
- традиційні і авторські;
- самодіяльні і професійні;
- масового виробництва й унікальні тощо.

В усякому разі до загальновідомих і розповсюджених зараз видів можна віднести такі.

Крашанки (галунки) – пофарбовані в один колір. Раніше переважно фарбувалися варінням у лушпинні цибулі, що надавало їм жовто-коричневого забарвлення. Зараз для цього використовуються харчові барвники, серед яких у зв'язку з розглянутою вище

християнською символікою особливим пріоритетом користується червоний колір. Найпоширеніша техніка.

Крапанки – з орнаментом із хаотично розташованих крапель на кольоровому тлі, що символізують сльози Богоматері. Можуть бути одноколірними з краплями власного кольору шкаралупи, або багатоколірними – з різнокольоровими краплями на одноколірному тлі. Після пофарбування віск видаляється. Загальнопоширена техніка.

Писанки – з нанесеними восковим резервом геометричними, рослинними або анімалістичними орнаментами символічного характеру. Бувають багатоколірними і з дуже складними графічними композиціями. Після завершення розпису віск видаляється. Техніка поширена в Україні, Словаччині та Угорщині.

Воскові – розмальовані кольоровим воском, який не видаляється після завершення декорування і утворює рельєфний орнамент. Техніка з'явилась у Румунії і Сербії на початку ХХ ст.

Мальованки – з нанесеними будь-якою фарбою малюнками переважно рослинно-анімалістичного характеру або написами. Виготовляються в Німеччині, США, Угорщині, Хорватії, Україні та інших країнах.

Дряпанки (скробанки) – з видряпанними візерунками на пофарбованому тлі. Техніка поширена у Польщі, Угорщині, Чехії, Україні. В Україні досконало володіє такою технікою М. Гуцуляк, Б. Шевченко, інші.

Травлені (білі) – з витравленим оцтом або кислотою візерунком на поверхні яйця, не захищеної воском, на нефарбованому або кольоровому тлі. Техніка походить з Чехії, використовується у Польщі, Угорщині, Україні. У результаті витравлення утворюється рель'єф, який при глибокому протравленні може утворити й ажурний орнамент. Такі яйця виготовляють українські майстрині О. Білоус, Л. Волкова, Т. Коновал, інші. До найпрестижніших колекцій світу входять травлені писанки відомого писанкаря Т. Городецького.

Каруковані – на покритому каруком (кістковим клеєм) яйці роздмухують у потрібному напрямі спеціально підготовлений природний фарбник. Виготовляються у на півдні Буковини. Відома майстриня – Є. Візнюк (Чернівці).

Бісерні – оздоблені орнаментами із наклеєного бісеру або плетеним з нього мереживом. Походять від барокового звичаю оздоблювати яйця коштовним камінням.

Вишиті – замотані у канву з вишитими візерунками або з наклеєними вишитими орнаментами. Техніка походить із Німеччини.

Сламенки – з виклеїними із соломи орнаментами. Техніка походить із Чехії та Словаччини.

Мотані – суцільно обклеєні нитками одного або декількох кольорів, що можуть утворювати смуги або досить крупні орнаментальні мотиви. Техніка походить з Угорщини.

Дратковані – обплетені сітчастим візерунком із дроту. Техніка поширена в Чехії, Словаччині та Угорщині.

На території Галицької Галичини ще з XVIII ст. локально розвивається мистецтво виготовлення дерев'яних писанок. Основою для дерев'яних писанок служить виточена на станку форма яйця, іноді з ніжкою-підставкою чи тарілочкою. Сама текстура використаної для виробу деревини груші, берези, явора, бука або ялини утворює цікавий візерунок, тому вони мають попит і без додаткового декору. Проте переважно ці форми спеціально оздоблюються і після декорування лакуються або поліруються. Такі писанки називаються за назвою техніки декорування:

- різьблені – на зафарбованій у один колір формі (переважно темно-червоній або брунатній) за допомогою долота вирізається контрастний орнамент природного кольору деревини;
- з сухою різьбою – витончений орнамент із щільного тригранного різьблення покриває нефарбовану форму;

– з випалюванням – темно коричневий орнамент із простих геометричних мотивів утворюється за допомогою випалювання розігрітими металевими писачками різних конфігурацій;

– інкрустовані – у поверхню форми вмонтовуються орнаментальні фрагменти із шматків заздалегідь пофарбованої деревини, перламутра, бісера, латунного та мосяжного дроту тощо;

– розмальовані косівські – декоровані олійними фарбами у стилі гуцульських писанок;

– розмальовані яворівські (шпилькові) – з солярними знаками та геометричними малюнками, нанесеними кольоровими емалями за допомогою шпильки чи цвяшка;

– розмальовані тематичними малюнками – ікони святих, церкви, сцени з життя виконуються аніліновими, акварельними, гуашевими, олійними фарбами;

– виконані у змішаній техніці (наприклад, випалений орнамент розфарбовується).

Великий вплив на сучасний стан мистецтва декорування великодніх яєць здійснює поява нових доступних декоративних матеріалів, інструментів і технологій, широкий асортимент яких спонукає до їх застосування. Сучасні акрилові фарби дозволяють успішно створювати і невибагливі дитячі мальованки, і професійні високохудожні мініатюри на яйцеподібній формі з будь-якого матеріалу.

Останнім часом для швидкого приготування великодніх яєць широко використовуються різноманітні варіанти куплених друкованих матеріалів для наліпки окремих мотивів (золотих і срібних хрестиків, написів тощо), декупажу квіткових візерунків, нанесення пластикової плівки з іконописними малюнками тощо.

Різнманітні друковані джерела популяризують доступні для непрофесіоналів нетрадиційні технології. Більшість із них відрізняються матеріалами, які прикріплюють до яєць перед

одноколірним пофарбуванням нитками, гумками, обгортанням шматками панчо, марлі тощо. Список цих технологій переважно включає такі:

- «у цяточку» – пофарбування яєць, обвалених у сухій крупі рису, гречки, гороху тощо;
- «з розводами» – пофарбування яєць, хаотично обмотаних різнобарвними нитками;
- «мармурові» – пофарбування яєць, обгорнутих лушпинням цибулі або шматками натуральної шовкової тканини;
- «мереживні» – пофарбування яєць, обгорнутих мереживом чи шматком мереживної тканини;
- «гільчасті» – пофарбування яєць, обгорнутих гілочками петрушки чи укропу;
- «смугасті» – пофарбування яєць, з одягненими гумовими кільцями.

Популярними стали ажурні яйця, виготовлені способом утворення хаотичної або впорядкованої сітки з наклеєних на гумову кульку матеріалів, яка після висихання і звільнення від кульки утворює жорстку дірчасту структуру яйцеподібної форми. Матеріалом для створюється форми є хаотично намотані нитки, мережива, вив'язані сітки, стрічки, бантики і квіточки, орнаменти із солоного тіста, з химерно поєднаних валиків із полімерних глин тощо. Зараз, особливо у педагогічній діяльності, часто використовують декор великодних яєць у китайській техніці квілінгу, виготовляють витинанки у формі писанки тощо. Сучасні технології дозволяють також створювати абстрактний рельєф на поверхні яйця нанесенням розплавленого пластику за допомогою спеціального пістолету.

Але з'явилися і технології, що потребують особливої майстерності, тому кожен такий витвір унікальний і стає мистецьким шедевром незалежно від симантико-символічного трактування.

Наприклад, британський скульптор Віллард Вайджен з допомогою лупи та інструментів для шліфування діамантів виготовив з шоколаду, покритого золотою фольгою, найменшу на світі мініатюрну писанку розміром з вушко булавки.

Ювелірної майстерності вимагає техніка перфорації шкаралупи яєць для утворення ажурних орнаментів висвердлюванням стоматологічною бормашиною або спеціальним параграфером дірочок різноманітної форми. Техніка виготовлення перфорованих (ажурних) яєць з'явилася у Німеччині і запозичилася окремими мистцями з Чехії, Словенії, України та інших країн. Найвідомішими у світі майстрами виготовлення таких яєць є Г. Опіола з Чехії, Ф. Гром із Словенії, Б. Байт з США, В. Фулянь з Китаю. Відома українська писанкарка О. Білоус, виготовляючи свої ажурні твори, поєднує техніку перфорації з травленням.

Технологічно близькою до попередньої, але де у чому ще складнішою є техніка вишивання нитками орнаментів на перфорованій шкаралупі. В Україні з'явилося декілька майстрів, що володіють такою технікою і виготовляють вишиті традиційними орнаментами яйця. Такі писанки виготовляє Р. Фенцур з Кам'янця-Подільського. Всесвітнє визнання здобули твори І. Форостюк, яка створила технологію вишивки цілої шкаралупи, без розрізування і склеювання її під час виготовлення, як це роблять інші.

Угорський умілець Й. Кошпек використовує перфорування яєчної шкаралупи для прикріплення орнаменту з мініатюрних металевих підков, гербів, смужок і заклепок, що відтворюють середньовічний рицарський стиль кованих речей.

Зараз декоровані яйця все більше перетворюються з сакрально-обрядового на суто мистецьке явище. Їх виготовлення з чітко визначеної у часі самодіяльної творчості все більше стає постійною професійною діяльністю: мистці виготовляють декоровані яйця для експонування на художніх виставках, для продажу на ярмарках, у

художніх салонах тощо. У зв'язку з цим набув актуальності своєрідний вид дизайну – створення презентаційних композицій з декорованих яєць. Крім відносно невеликих декоративних панно чи об'ємних композицій з писанкових гірлянд, зараз з них виготовляються і монументальні, і сюжетні твори.

Центральною частиною будівлі єдиного у світі музею писанки у місті Коломия, збудованого у 2000 році, є виставкова зала у формі писанки висотою 13,5 м і шириною 10 м.

Ідея створення велетенського великоднього яйця вперше була реалізована в 1974 році у канадському місті Вегревілі провінції Альберта, де щорічно відбувається Український фестиваль писанки. За проектом художника П. Цимбалюка тут було встановлено дванадцятиметрову розписану алюмінієву скульптуру української писанки. У місті Сучава (Румунія), селах Доброгостів, Братківці, на о. Хортиця (Україна) писанці встановлено пам'ятники та пам'ятні знаки.

У хорватському містечку Копрівніца 2012 року з дерева і кераміки виготовили 10 великодніх яєць висотою по 2 м, розписаних майстрами з різних регіонів країни традиційними орнаментами. Після Великодніх свят вони прикрасили центри цих регіонів. Так само на Великдень на Старомістській площі Праги відбулася акція, під час якої перехожі могли спостерігати за розписом двометрових яєць відомими в країні майстрами.

В Україні для експозиції «Писанка під відкритим небом» у Національному музеї народної архітектури та побуту в Пирогові створена чотириметрова писанка. Заготовку для якої виготовлено на авіазаводі імені О. К. Антонова зі спеціального, стійкого до погодних умов і пошкоджень матеріалу.

Проекти стають все масштабнішими. Так, у 2010 році українська художниця О. Мась для Софійського собору в Києві створила з 15000 писанок з орнаментами різних регіонів України панно «Погляд у

вічність» – копію фрагмента української барокової ікони з образом Пресвятої Богородиці. У 2011 – 2013 рр. біля Києво-Печерської Лаври, на центральній площі в Монте-Карло, на території музею Сальвадора Далі в Іспанії за її проектом «Сфера Добра і Духовності» було встановлено сферичні форми, утворені з гірлянд писанок. Автор також представляла Україну на Венеціанському бієнале (2011 р.) масштабним проектом «Віттар націй» – серією величезних фрагментів майбутньої монументальної копії розпису Гентського віттаря братів Ван Ейків. Проект отримав таку назву, оскільки зображення створені з 12800 яєць, виготовлених з буку в місті Івано-Франківську і розписаних у 50 країнах світу. На кожному з яєць автори з різних країн зобразили свої гріхи. У 2012 році на Софійській площі місті Києва демонструвалася композиція з цих фрагментів заввишки 22м і завширшки 30м. Проте робота над проектом продовжується і зараз писанкарі вже зображають свої мрії.

Так поступово, під дією нових соціально-культурних та матеріально-технічних факторів відбувається ревалоризація і трансформація прадавніх народних традицій декорування пташиних яєць, що засвідчує життєздатність цих традицій і забезпечує їх трансляцію у майбутнє.

Глухих лісів німі аборигени,
Людського духу навіть не ази,
вже як не є – спасибі вам за гени.
Хай грають далі в довгої лози.

Ліна Костенко

5.2. Особливості розвитку традиційного українського писанкарства

Незважаючи на те, що традиція декорування яєць зародилася не на території України та на її розповсюдженість по різних країнах світу, загально визнаним фактом є перетворення виключно на

українському терені цієї традиції на феномен культурозберігаючого, загальнонаціонального значення і оформлення її в окремий вид декоративного мистецтва – писанкарство.

Іще у XIX столітті етнографи С. Кулжинський і І. Манжура зафіксували у деяких регіонах України цікавий звичай, що існує подекуди й зараз, називати крашанками будь-які пташині яйця, вказуючи, від якого вони птаха. Можливо, це поширилося через наявність різнокольорових плям на яйцях деяких диких птахів, чи виникло внаслідок первісної сакралізації пташиного яйця як першопричини створення Всесвіту.

Але І. Манжура зауважує й іншу особливість цієї традиції: «Таке розширення значення крашанки походить від того, що слово «яйце» малороси вважають за неподобне. Як хтось помилиться на слові, то ніяковіє, а товариство дивується на нього, начебто почуло щось «непристойне». Він вважає цю мовну особливість наслідком поширення християнського ставлення до тілесного як низького порівняно з Духом, втіленим в образі голуба. Важливо, що це є свідченням давності традиції виокремлення пташиних яєць в особливу групу.

Серед традиційних українських декорованих яєць пріоритетне місце займають крашанки і писанки, специфічну локальну групу утворюють дерев'яні сувенірні писанки Галицької Гуцульщини, все інше складає окрему групу (монастирські, міщанські, ексклюзивні тощо).

Саме велика різноманітність і вивірена часом досконалість орнаментів та глибина закладеного в них символічного значення вивели українську традиційну писанку на рівень мистецького феномена і зробили її об'єктом уваги не лише етнографів, а й мистецтвознавців.

Як вказується у багатьох друкованих джерелах, генеза української писанки мало досліджена. Проте матеріалів існуючих

наукових джерел достатньо, щоб зробити висновок про вплив на українське писанкарство культурно-історичних змін. Тож одним із засобів виявлення особливостей походження і формування писанкарства є звернення до минулщини.

Б. Рибаків стверджує, що пізнання народної культури, усіх видів селянської творчості неможливе без виявлення її архаїчної язичницької підоснови. Вивчення язичництва – це не тільки занурення у первісність, але і шлях до розуміння культури народу.

Для системного розгляду динаміки становлення писанкарства на території сучасної України необхідний аналіз таких періодів у його розвитку:

- поява перших графічних аналогів майбутніх писанкових орнаментальних мотивів у первісні часи;
- формування аналогів стилю зображення та базового асортименту писанкових орнаментальних мотивів у трипільсько-скіфські часи;
- укріплення міфологічної та ритуально-обрядової основи писанкарства у давньослов'янський період;
- узгодження язичницьких і християнських основ писанкарства, розширення асортименту писанкових орнаментальних мотивів у княжу добу;
- становлення різних стилів писанкарства, що відповідають запитам різних соціальних прошарків у XVI – XIX ст.;
- початок колекціонування та дослідження традиційного писанкарства у XIX столітті;
- системний занепад писанкарства у радянські часи внаслідок домінування атеїстичної ідеології;
- відродження традицій народного писанкарства у 90-ті роки XX ст.;
- бурхливий розвиток усіх видів та урізноманітнення технологій писанкарського мистецтва на початку XXI ст.

Проте загальне уявлення про процеси розвитку українського народного писанкарського мистецтва дозволяє отримати розгляд трьох принципово відмінних етапів:

- стародавній – етап формування асортименту писанкової орнаментики традиційного українського писанкарства;
- новий – етап зміни соціальних умов розвитку українських писанкарських традицій.

Умови для виникнення писанкарства на нині українських землях закладені ще у палеолітичній графіці Кам'яної Могили, де «нашими пращурами образ Великої Матері (Великої Богині) у пластично-стилістичній викінченості витворено ще за 20 тисяч літ до н. е. Саме тут у ті вже часи закладалися перші підвалини нашої давньої міфології і формування пантеону богів». Серед безлічі ліній і рисок виникають тут космогонічні зображення-прототипи пізніших писанкових мотивів: небесного бика (лося, оленя), небесних коней, Великої Богині, крилатого змія-дракона, сліди ніг Верховного Божества тощо. Уже в палеолітичні часи один і той же об'єкт міг зображатися у трьох формах: сюжетній, знаковій і орнаментальній.

Культове використання на українській території яєць починаючи з періоду бронзи підтверджене залишками обрядових шкаралуп, знайденими у похованнях VII ст. до н. е., зображеннями корзинок з яйцями у похованнях V ст. до н. е. До найдавніших знахідок можна віднести культові яйця із скіфських курганних поховань Східного Криму IV-го ст. до н. е. З глини або каменю їх стали виготовляти у період пізньої бронзи.

Можливе використання яєць у сакрально-культових ритуалах неоліту підтверджується також виявленим сучасними науковцями в оздобленні трипільської кераміки мотивом подвійного яйця, розділеного впоперек знаком змії чи сосонкою, що символізує поділ Всесвіту на надземний і підземний світи.

Основу для розуміння закладених у писанкових візерунках прадавніх світоглядних уявлень надає орнаментика лощеного і розписного посуду трипільсько-скіфської доби. Багато елементів цієї орнаментики до цього часу входить у графічну канву візерунків на традиційних народних писанках і добре впізнавана. Характер графічних візерунків на лощеному посуді того часу визначається використанням ліній, рисок або смуг з простими дрібними мотивами, утвореними гравіюванням (прокресленням). Розпис на трипільській мальованій кераміці впізнаваний лапідарним стилем жовто-червоних, коричневих, білих і чорних звивистих площин та ліній. Стиль зображення трипільських орнаментів узгоджується з можливостями виконання мініатюрного декору на білій поверхні яйця.

Розглядаючи ці орнаменти, варто враховувати думку частини сучасних етнографів щодо можливості адекватної інтерпретації трипільських орнаментів. Зокрема, І. Палагута звертає увагу на те, що протягом майже півтора тисячолітнього існування культури Трипілля орнаменти активно змінювалися і утворювалися їх локальні різновиди, паралельно змінювалися і назви та значення. Тому ті трактування значень орнаментальних мотивів, які використовуються зараз, носять асоціативний характер і реконструйовані дослідниками на основі пізніших писемних джерел, та усної народної творчості.

Але сам факт використання в українському писанкарстві трипільських мотивів не викликає сумнівів. На це звернув увагу іще відомий радянський знавець трипільської культури й інтерпретатор її орнаментів Б. Рибаків. У праці «Язичництво стародавніх слов'ян» він поставив завдання в'яснити, чи залишилося щось з тієї віддаленої епохи у сучасному етнографічному матеріалі.

З цією метою у 1967 р. він звернувся до колекції українських писанок Львівського етнографічного музею. Серед 11000 екземплярів виявилася гуцульська писанка із зображеннями оленів. На ній посередині впоперек яйця розташувався стрічковий орнамент із

ромбів, вище розміщувався пояс спірального візерунку, а зверху, в оточенні 12 трикутників, намальовані 2 олені, оточені світлими кружечками. Автор вказує і на опубліковану І. Гургулою іншу українську писанку із зображенням двох оленів, оточених спіраллю і стилізованими рослинами. Всі ці мотиви та стиль їх зображення характерні для малюнків на трипільській кераміці.

Дослідника зацікавило незвичне розташування оленів у верхній частині композиції візерунка, що зазвичай асоціюється з небом, оскільки подібні мотиви він вивчав і в орнаментах на керамічних виробах Трипілля. «У даному випадку перед нами не окремі символи, – пише Б. Рибаків, – а складна цілісна композиція: у нижньому ярусі – знаки землі, над землею – спіраль сонця, що сходить і заходить, а над всім цим, ніби-то на вершині небосхилу, серед світлих зірок – два небасних оленя».

У своїй праці дослідник інтерпретує зображення оленя (лося) з трипільської кераміки на основі етнічних назв сузір'їв у різних народів: на російській півночі Велика Ведмедиця раніше називалася «Лосем», «Сохатим», у евенків – «Лосихою Хэглэн», а Мала Ведмедиця – «Телятком Хэглэн»; у поляків Полярна зірка називалася «Лосиною зіркою» тощо. Саме це та пізніші слов'янські легенди і міфи дозволили Б. Рибаківу встановити аналогічність символічного трактування зображень цих тварин на трипільській кераміці і українських писанках.

Крім розглянутого мотиву Небесного Оленя (лося) серед найдавніших писанкарських мотивів, споріднених з орнаментикою трипільської кераміки, найважливішими вважаються такі:

- пряма горизонтальна лінія – межа світів, стихій, земля;
- хвиляста горизонтальна лінія – небо, хмари;
- горизонтальна смужка, зверху прямолінійна, знизу криволінійна, може бути зафарбована – небесні хлябі, наповнені цілющою водою;

- пучок паралельних прямих або хвилястих вертикальних ліній – життєдайний дощ;
- дрібна сітка – зоране поле, простір;
- крупні смугасті перехрещені стрічки – простір;
- різноманітні варіанти кола – солярний знак, чоловіче начало, символ життя і смерті;
- вертикальне півколо – місяць;
- ови вигином вниз, горизонтальна лінія з овами вниз, може бути з крапками – жіноче начало, родючість, плодючість;
- ови вигином вверх, горизонтальна лінія з овами вверх, може бути з насінинами – чоловіче начало, родючість, плодючість;
- трикутник, рядок з трикутників – земля, твердь небесна;
- ромб – поле, жіноче начало;
- ромб, трикутник, квадрат з решіткою (сіткою) – богиня Неба, зорана земля, земний простір;
- ромб з крапками, з хрестом в середині – засіяна земля, запліднена жінка, родючість, мати;
- драбинка – сходження, пошук кращого життя;
- спіраль – кругообіг сонця, біг часу, змія;
- безконечник у будь-якому варіанті – безмежність, вічність, безперервність життя, постійний кругообіг у природі;
- безконечник-меандр (прямолінійний, криволінійний, у вигляді перевитих змій, меандр із зміїними головами на завитках) – поєднання протилежностей: вогню і води, життя і смерті, добра і зла;
- сvaroг (сварга, свастика) – Сонце;
- чотириріг (хрест) – Всесвіт;
- триквер – вогонь і сила;
- змій (змія) – чоловіче начало, бог води і землі, підземного світу, разом з богинею Праматір'ю родоначальник усього живого на світі;

– Берегиня – Велика Прамати, родоначальниця і охоронителька роду;

– сосонка – довголіття, рослинність, змії.

З часом крім пташиних яєць із сакральнo-символічною метою стали використовувати і їх рукотворні аналоги. Так, ще у розкопках періоду черняхівської культури знаходять розписані «брязкальця» яйцеподібної форми. Біля 70 декорованих керамічних яєць, найдавніше з яких датується IX ст., знайдено у похованнях часів Київської Русі. У їх оздобленні використано брунатну, зелену або жовту поливу для тла і такою ж поливою, але контрастного до тла кольору, нанесено поздовжні овоподібні смуги декору.

У архаїчній космогонії слов'ян, як і в інших культурах, яйце виступає моделлю світобудови. Так, П. Чубинський наводить приклад однієї з найдавніших легенд про світобудову. Легенда розповідає, що земля уявляється у вигляді жовтка в яйці, а вода навкруг землі – ніби білок, що оточує жовток. Кінця землі немає, бо вона кругла. Земля з небом не сходиться, бо оточена водою. На краю землі є всякі моря, а саме: солоне, синє, червоне і чорне.

Таке уявлення було досить стійким, адже не втратилося з прийняттям християнства. Митрополит Іларіон теж наводить приклад подібної легенди, тільки з пізнішими християнськими нашаруваннями. Вона зафіксована у оповіданні Іоана Дамаскіна «О Велиці Дні» зі старовинної «Книги Старчества»: «Яйце уподоблюється всій тварі: скорлупа як небо, плівка – як хмари, білок – як води, жовток – як земля, а вогкість посеред яйця – як у світі гріх. Господь наш Ісус Христос, коли воскрес із мертвих, всю твар відновив своєю кров'ю, як яйцями прикрасив, а вогкість духовную висушив, як яйця згустив».

Достатньо свідчень щодо магічно-обрядового використання яєць, і саме пофарбованих, на території України дохристиянських часів знаходиться в усній народній творчості – у календарно-

обрядових піснях, замовляннях, заклинаннях, колядках тощо. У передмові до книжки «Українські замовляння» М. Новикова аргументовано доводить, що цей шар найпотаємніший. Захований у надрах фольклору біля самого серця, біля самих джерел. Найбільш замкнений для невтаємничених, для профанів і чужинців... Так бережуть і охороняють лише святині...Замовляння й були протягом багатьох століть серцевинною святинею язичницького світогляду та життєвого укладу. Тому використання в замовляннях і т. п. вказівок на яйце, особливо кольорове, підтверджує існування стародавніх писанкарських традицій на цій території.

Внаслідок розвитку давньої хліборобської міфологічно-обрядової символіки виник розвинений асортимент рослинних і анімалістичних мотивів писанкової орнаментики, що виконував функцію замовлянь.

Деякі сучасні вчені вважають, що такі тваринні орнаментальні мотиви, як сорочі, курячі, ведмежі лапки; баранячі ріжки; качені шийки; вовчі зуби, заячі вуха тощо отримали назву від назви цілющих трав, листя яких за формою нагадує відповідну частину тіла тварини. Як і рослини, зображення на писанках виконували лікувально-оберегову функцію.

Серед рослинних мотивів символічне значення мали такі мотиви, як наприклад:

- дерево, вазон, – модель світобудови, життя, рід;
- дубовий листок – сила і мужність, бог Перун;
- вишня, гілка смереки – любов і кохання;
- квіти – діти, зростання і дозрівання збіжжя.

З прийняттям християнства космогонічне значення Всесвітнього Яйця у народних віруваннях втрачає значення. Саме у монастирському писанкарстві, розрахованому на продаж, завелася традиція видування вмісту яйця і заповнення його воском: так замінялася архаїчна солярна символіка християнськими символами.

Писанкова орнаментика збагатилася такими християнськими символами, як:

- хрест – християнство, надія на спасіння через покаяння;
- виноград – Причастя, кров Христова, дружба;
- риба – Ісус Христос, довіра;
- звізди, зірки – Віфліємька зоря, свято народження Ісуса Христа, слава Господня;
- сорокаклинці (сорок гілок) – Сорок Святих, Сорокаденний піст;
- трилист – Трійця, нерозривність Отця, Сина і Святого Духа;
- верба – Вербна неділя.

Але під час порівняння архаїчних пісень-веснянок, які мають закликальне призначення у культурі Сонця, з тими із них, що інтегрувалися у християнські свята, яскраво виявляється спорідненість різноманітного обрядового використання писанкових орнаментів різних часів.

Так, наприкінці зими прадавні українці виходили на високі місця і голосно гукали до Сонця, закликаючи прийти весну:

Гелело, гелело
Жеб зиму одмало,
Жеб було літечко,
Червоне яєчко –
Дітьом забавонька,
А усім людьом
Тепла веснонька.

Подібно до цього у загальновідомому християнському звичаї святкування входження Ісуса Христа в Єрусалим у Вербну суботу або неділю (який описує і митрополит Іларіон) прийнято після освячення молоді верби битися нею, примовляючи-замовляючи: «Верба б'є, не я б'ю, за тиждень Великдень, недалечко червоне яєчко». Що тут

проявляються сліди архаїчних вірувань підтверджується ще й тим, що веснянки і після прийняття християнства співалися біля Церкви увесь Світлий тиждень. Іларіон пише, що червоне яєчко – ознака радості взагалі, а великодньої зосібна.

Відомий український культурознавець, етнограф, дослідник писанок В. Щербаківський вважав, що в давнину на території України розговини Великодньою крашанкою грали в магічних обрядах на честь бога Сонця таку саму роль, як причастя у християнстві, а писанки в тих обрядах служили символом воскресшого бога Сонця, і тому покривалися солярними знаками, набуваючи в очах тогочасних людей чудодійної сили.

В. Скуратівський пояснює пов'язування яйця з культом Сонця тим, що нове життя з нього з'являється після зігрівання. Від цього походить віра слов'ян у живильну силу яйця-райця, у перемогу добра над злом, світла над темрявою, тепла над холодом. Тому символи Сонця відносяться до найчастіше використовуваних зображень на народних писанках.

Нововведенням християнського періоду формування мотивів писанкового декору стало зображення християнських символів, церков та використання написів «Іс. Хр.», «Христос воскрес!», «Воістину воскрес!» і т. п.

Отже, крім остаточної сформованості ритуально-обрядової системи використання декорованих яєць у процесі історичних змін значно розширився і урізноманітнівся асортимент мотивів писанкової орнаментики за рахунок християнської, анімалістичної, рослинної та геометричної чи геометризованої символіки, первинне значення якої не завжди збереглося і часто трактується зі світських позицій другої половини ХІХ – початку ХХ ст., коли розпочалося опублікування результатів етнографічних розвідок у цій царині, створення приватних колекцій писанок та їх дослідження.

У XVIII – XIX століттях до написання напередодні Паски писанок бралися не лише сільські жінки та священники, а й міщани. Відбувалися процеси, притаманні всьому народному мистецтву: асортимент писанкових технологій урізноманітнювався, а традиції народного писанкарства поступово відходили на закутки історії і занепадали.

Остання третина XIX століття примітна зверненням уваги до писанкарства з боку інтелігенції. Так, на III Археологічному з'їзді у Києві 1874 р. Х. Вовк зробив першу наукову доповідь про значення народного українського писанкарства. О. Пчілка у 1876 р. видала альбом про волинську писанку «Український народний орнамент». У 1878 р. П. Литвинова видала перший альбом «Южно-русский орнамент», в якому серед іншого подані зображення писанок.

Колекціонування писанок набуло на той час популярності серед національно свідомої інтелігенції, ці колекції входили до експозицій виставок народного мистецтва. Перша етнографічна виставка, на якій демонструвалося 800 писанок, була організована у 1882 р. в Коломиї. У експозиції організованої М. Біляшевським на початку XX ст. Кустарно-Промислової виставки у Києві було представлено вже 6000 писанок.

Збірки писанок поповнили фонди суспільних і приватних музеїв. Збирання організовувалося за наперед розробленим планом, оголошувалося у пресі і до нього долучалися широкі верстви населення, особливо педагогічні працівники зі школярами. Так, у 1888-1891 рр. М. Сумцов організував збирання писанок у 8 губерніях і передав отримані 250 писанок Харківському університету, опублікувавши аналітичні матеріали у праці «Писанки». Він перший звернув увагу на тенденцію занепаду у писанкарському мистецтві на більшості територій України і на необхідність його відродження.

Знаменною подією стало видання у 1899 р. альбому «Описание коллекции народных писанок» С. Кульжинського. У ньому вміщено

33 кольорових і 12 чорно-білих таблиць із зображенням 2219 писанок Наддніпрянщини із збірки приватного музею К. Скаржинської в Лубнах.

На XIII Археологічному з'їзді у 1905 р. в Катеринославі була продемонстрована музейна збірка писанок Катеринославщини і Полтавщини, створена під керівництвом Д. Яворницького.

Західноукраїнське писанкарство у різний час вивчали О. Кольберг, М. Кордуба, Ф. Крчек, М. Скорик, В. Шухевич, інші. І. Гургула у 1929 р. видав працю «Писанки східної Галичини і Буковини у збірці Національного музею у Львові».

Розпочату М. Сумцовим справу збирання і вивчення наддніпровської та слобожанської народної писанки у першій третині ХХ ст. продовжили В. Щербаківський («Основні елементи орнаменталії українських писанок і їхнє походження», 1925 р.), С. Таранущенко («Українські писанки як пам'ятки народного малярства», 1927 р.), інші.

Нажаль, їхня справа була зупинена репресіями. Після 30-х років на терені радянської України серйозною перепорою до відродження писанкарського мистецтва та подальшого розвитку його досліджень стала антирелігійна політика держави.

Проте наприкінці 60-тих років вже намітилися певні зрушення, можливо, частково спровоковані увагою української діаспори та зарубжних вчених до українських народних традицій. Так, у 1955-1963 рр. у Вінніпезі вийшло п'ятитомне видання С. Килимника «Український рік у народних звичаях», у 1958-1966 рр. О. Воропай опублікував двотомник «Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис». У цих ґрунтовних працях писанкарство розглядається як невід'ємний компонент традиційного річного звичаєвого циклу. Його вивченням і відродженням займалися не лише науковці, а й громадські активісти, музейні працівники, релігійні діячі. Наприклад, американський католицький священник Я. Еліїв, замалювавши з

приватних колекцій емігрантів більш ніж 1000 українських писанок, видав у Канаді серію із 45 поштових пластових марок «Україна в писанках». Здобувають визнання відомі писанкарі, серед яких О. Онищук, Т. Осадца, О. Ярош з Канади, Л. Абрамюк-Волинець, А. Кміт, Й. Луців, Л. Перчишин з США.

Тож у 1964 р. журнал «Народна творчість та етнографія» статтею О. Соломченко «Орнамент писанок Прикарпаття» розпочав публікування матеріалів етнографічних досліджень писанкарства, у 1968 р. вперше на радянському терені видано невеликим накладом книжку про писанку Е. Біняшевського, у 70-х роках гуцульське писанкарство набуло статусу народного художнього промислу. Тоді ж крім розписаних яєць не лише окремі майстри-надомники, ремесло яких відоме ще з XVIII ст., а й на фабриках художньої обробки деревини почали серійно виробляти сувенірні дерев'яні писанки.

Звернення уваги до писанки багато в чому було пов'язане також із загальним посиленням цікавості до народного мистецтва Західної України після її приєднання. Так, видана у 1980 р. в Москві книга Д. Гобермана «Мистецтво гуцулів» містила спеціальний підрозділ, присвячений загальній характеристиці гуцульського писанкарства 60-70-х рр. Книга містить ілюстрації з писанками, виконаними у 60-ті рр. селянками з Космача, Ричків, Химчина, Рожнова, Соколівки, Косова. Основним центром розвитку писанкарства визнається село Космач, у якому працювали такі визнані майстрині, як М. Борчук, А. Коб'юк, Н. Кушнірчук, П. Рибенчук, інші. Серед майстрів, твори яких були на той час популярними, названі також П. Грепиняк і В. Слижук із Брустурова, П. Симчук із Замагорова, І. Нумайко з Рожнова. Автор праці завуальовано передає тогочасні умови розвитку цього мистецтва, в дусі часу зауважуючи, що тенденція заміни мотивів культового змісту (які ніби-то усунуло саме життя) сюжетними зображеннями побутових сцен, людей, картин природи є прогресивною.

На тлі повного знищення цього мистецтва у сільському середовищі на більшій території України настає час, коли справа відродження його традицій переміщується у міста. На початку 80-х рр. до цієї справи долучаються не лише самодіяльні умільці (фахівці різних професій), а й деякі професійні художники. Тому кінець 80-х – початок 90-х рр. ХХ ст. вважається часом відродження суспільної уваги до традиційного українського писанкарства. Він позначений низкою визначних подій.

У 1987 році Л. Кричковський і О. Кратюк створили в Коломиї перший музей писанки, який після спорудження у 2000 р. унікальної музейної будівлі у формі писанки був відкритий для відвідувачів.

Визначальне значення для наступного бурхливого відродження писанкарства мало створення у 1990 р. Національної спілки майстрів народного мистецтва України, наколо якої групувалися самодіяльні писанкарі для обміну досвідом, організації виставкової діяльності та інших мистецьких акцій. Помітну організаційну діяльність у справі відродження писанкарства в Україні проводить заслужений майстер народної творчості, голова Всеукраїнської координаційної ради з вивчення і відродження писанкарства, талановитий писанкар з Космача Д. Пожожноук.

Свідченням того, що за незалежної України писанкарство набуло неабиякого розквіту, стало проведення у 1992 р. Першого Всеукраїнського конгресу писанкарів, Першого Міжнародного з'їзду писанкарів, на який були запрошені дослідники і митці з діаспори; організація у Харкові клубу писанкарів (1993 р.); гуртка писанкарства у Центральному палаці дітей та юнацтва в Києві і таких гуртків в інших містах країни; проведення в Івано-Франківську І Міжнародного конкурсу дитячої писанки та утворення творчого об'єднання «Писанкарик» (1996 р.) тощо.

У ті часи поширюється практика відтворення давніх народних писанок за збереженими замальовками і опублікованими каталогами

втрачених під час війн ХХ століття музейних та приватних колекцій, дублювання писанок з музейних фондів тощо.

Так, у 1995 році в Київському державному музеї літератури відбулася перша персональна виставка «2000 писанок України» корифея сучасного традиційного писанкарства З. Сташук, яка разом із О. Білоус взялася за титанічну справу реконструкції народних писанок з відомих колекцій ХІХ ст. У 1996 році вони продемонстрували свої твори на сумісній персональній виставці «Сяйво писанки». Загалом творчий здобуток З. Сташук складає більше 5 тисяч писанок з традиційними орнаментами, а О. Білоус – біля 2000. За матеріалами проведеної роботи мисткині видали навчально-методичний посібник «Школа писанкарства» (1999 р.).

Співробітниці Музею Івана Гончара Н. Білоткач і Л. Головня з 1996 по 1997 рр. Відписали всю тогочасну колекцію писанок цього музею.

У 2000 – 2005 рр. Н. Олійник відтворила близько 1000 писанок з колекції Слобожанського музею у Харкові.

Відома писанкарка В. Манько, зібравши колекцію українських писанок, для майбутнього видання «Українська народна писанка» власноруч відтворила за різними джерелами більше тисячі зразків писанок другої половини ХІХ – кінця ХХ ст. Для цього ж видання М. Верхово відписала 183 писанки за малюнками з альбому Хелени Янової. Книга вийшла з друку у 2001 році і надалі декілька разів перевидавалася в доповнених варіантах. Загалом у доробку В. Манько біля 3 тис. писанок.

У популяризації народного мистецтва взагалі і писанкарства зокрема неоціненну роль відіграло заснування НСМНМУ науково-популярного журналу «Народне мистецтво» (1997 р.) та запровадження з 1998 р. щорічної Всеукраїнської виставки писанки.

Це не лише робило більш доступною для широкого кола українців інформацію про писанкарство, а й стимулювало творчу

активність майстрів та розкривало можливості для презентації їх творів. Крім копіювання типових зразків автори почали творчо інтерпретувати народну орнаментику, оволодівати новими технологіями. Добре відомими за межами країни писанкарями, твори яких попри використання традиційної орнаментики вирізняються авторською самобутністю, стали І. Вах, Л. Волкова, Г. Гаврилук, Т. Городецький, З. Григорійчук, Г. Коваленко, Л. Проценко, Г. Соломійчук, інші.

Наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. з'явилося досить багато спеціальних книжок про історію розвитку, персоналії та технології писанкарства, присвячені йому розділи стали невід'ємними складовими підручників з українського декоративного мистецтва, написані дисертації з різноманітних аспектів українського писанкарства, воно почало вивчатися у школах на уроках образотворчого мистецтва та трудового навчання. Важливою подією останнього часу стало внесення писанкарства за наказом Міністерства культури до Переліку об'єктів нематеріальної культурної спадщини України.

5.3. Фактори формування художніх якостей традиційних українських писанок

Як свідчить історія розвитку українського писанкарства, у ньому все більшої ваги набуває авторська неповторність. Зараз вже не може цінуватися писанка з нанесеними невмілою рукою магічними письменами, як у стародавні часи. Всі хочуть бачити у ній графічно досконалий артефакт. Тож художня довершеність сучасної писанки визначається перш за все суб'єктивними факторами: майстерністю писанкаря, його ставленням до традицій, досконалістю володіння технологіями виготовлення писанок, декоративним хистом та творчою уявою.

Однак у народному мистецтві авторство має останнє значення, оскільки традиції є продуктом колективної творчості, що пов'язує світоглядні уявлення з функціональними потребами, природно-матеріальними умовами і технологічними можливостями соціуму.

Існує думка, що ритмічне чередування і гармонійне сполучення елементів і мотивів є основною метою творця орнаментальної композиції, оскільки у мистецтві важливу роль відіграє невербальна основа, фіксація відчуттів на несвідомому рівні, яка відображається у відчутті динаміки або статики, ритму або стійкості композиції. Тому орнамент не тотожний змістові і, швидше, як відмічав Г.-Г. Гадамер, виключає його. Орнамент впорядковує ритм, надаючи завершеності формі. У якості основи ритмічної системи орнаменту на рівні елементів можуть виступати як «технічний орнамент», так і декоративні зображення.

Інші вчені вважають, що утилітарність у народному мистецтві завжди передує художньому компоненту, сформована впродовж віків регіональна специфіка орнаменту є вищим рівнем стосовно унікальності творчої уяви окремого майстра, закладена у орнаментику система смислів важливіша від естетичного компоненту тощо. Як вже вказувалося раніше, ідея фарбувати яйця птахів походить від ритуалу жертвоприношення. Зображені на них орнаменти за своєю суттю є текстами, посланнями, написаними орнаментальною мовою. Тому художні якості писанок (мотиви, колір і композиція орнаменту) визначаються перш за все об'єктивними факторами:

- функціональним призначенням писанки;
- регіональною специфікою орнаменту;
- усталеними технологіями виготовлення.

Серед традиційних функцій писанок найдавнішою є жертвна, а найрозповсюдженішою – обрядова.

Найбільш стійким у часі виявився добре відомий всім святково-величальний великодній різновид цієї функції: як і раніше на вшанування культу Сонця, пофарбовані в один колір варені крашанки і зараз використовують для святкових ігор на Пасху.

Колись були й інші обряди, наприклад, під час святкування народження дитини мати мала викупувувати її у куми за кольорове яйце; наречений дарував нареченій таке яйце на весіллі. Чоловіки дарували один одному крашанки «за простибог» – на знак примирення, поваги і дружби тощо.

Яйце здавна використовувалося у різноманітних чаклуваннях, замовляннях, заговорах тощо як інструмент впливу на долю людини. Звичай викочувати хвороби яйцем добре відомий. На день Св. Юрія крашанки фарбували у зелений колір і після святкового обіду закопували шкаралупи на полях для кращого урожаю, чумаки брали в дорогу за сіллю до Криму писанку «сорокапуть» як дороговказ і оберег від усяких негараздів. Обдаровуючи один одного кольоровим яйцем, ще й у наш час примовляють: «Дарую тобі яєчко краснеє на щастя, на долю...» (красне – красиве).

Виходячи з того, що писанка є засобом впливу на долю через чарування і замовляння, важливо зважати на символіку кольору саме у цьому аспекті. М. Новикова, дослідивши значення кольору у замовляннях, відмічає, що він не описує – він приписує: допомогти або шкодити, відганяти або прикликати, володіти більшою або меншою сакральною силою. Існує іспорично складена дуже обмежена палітра максимально дієвих кольорів у замовляннях:

– золотий – символ сакральності, верховенства і чудесності, царственності і влади, колір Світового Дерева, завжди позитивний, оскільки сам по собі є всепереможним та всемогутнім і може вплинути на будь-які життєві проблеми;

– білий – теж дієвий, магічно універсальний і безумовно позитивний, але не царський, а жрецький; епітет священних об'єктів, причетності до божественного, духовного;

– чорний – особливо потужний, чоловічий, хтонічний, символізує неможливий антисвіт, ще не колір зла, але близький до нього;

– червоний – постійний епітет крові у її позитивному і негативному розумінні (життя і загроза для життя), тому однаково близький за значенням як до золотого – царственного, так і до чорного – потойбічного, але його дієвість обмежується кровними аспектами. Основне у червоному – його первісно естетичне значення: добрий, прекрасний, світлий, узгоджений і прихильний до людини всесвіт.

Інші кольори менш дієві у магічному аспекті і переважно описові.

Орнаментация посилює оберегову функцію яйця, тому писанки є значно ціннішими, ніж крашанки, і їх виготовляють з сирих яєць. З дохристиянських часів такі писанки є талісманами і їх призначення обумовлюється семантико-символічною роллю зображених орнаментів. Тому їх не розбивають, не їдять, а зберігають, розвішують під іконами, дарують тощо. З часом (якщо на шкаралупі немає тріщин) вміст яйця висихає і при обережному поводженні воно може зберігатися досить довго.

Орнаментовані писанки теж використовуються не лише на Великдень, а й на інші свята, від чого змінюються орнаментальні мотиви: на Стрітення виготовляються писанки з косими хрестами, на свято Сорока Святих пишуть сорок писанок з сорокаклинцями, на свято Благовіщення зображаються сосонки, листя, дерева з квітами, на Вербну неділю – солярні знаки та рослини, на Пасху і Вознесіння – різноманітні орнаментальні композиції.

Логічно припуститися, що колірна символіка писанок увібрала у себе значення християнського колірною канону. Основне, що внесло християнство до системи колірної символіки, – це етична оцінка кольорів.

Золото відіграє найважливу роль і у системі християнських символів. Воно в біблійному трактуванні втрачає свою матеріальність: це не звичайний метал, а особливе, чисте золото. Воно є образом святості, слави Божої, вибраності, скінні Бога з людьми. Крім того, блиск золота утримує в собі загрозу Божої кари. Блиск і антикорозійність золота асоціюються з біблійним Раєм, що не знає псування від гріха або псування від тліну. Тому воно виступає символом Приснодівства і нетління. Воно також нагадує про святих мучеників, оскільки, щоб загорітися чистим блиском, проходить процес плавлення (біблійний образ очищення вогнем).

У християнському каноні особливе місце належить і білому кольору. Він трактується як колір світла, тому виступає як образ світлоносності, божественності, святості, блага.

Червоний колір за загальнозрозумілою асоціацією з вогнем і кров'ю – це символ божественної енергії, животворного тепла, колір крові Христової, пролитої в ім'я спасіння людства, знак істинності його втілення і грядущого спасіння роду людського.

Ще з давніх часів пурпурний трактувався як імператорський, царственний. Через присутність у ньому блакитного він набув християнського трактування як небесний, вибраний, символ істинності Царства Христового, але і знак мучеництва Христа, його поругання.

Новим явищем порівняно з архаїкою було зростання значення зеленого кольору. З самого зародження християнського культу цей колір слугував символом земного життя Христа, його гуманної місії. У Біблії він подається як символ вічного життя. Сполучення блакитного і жовтого кольорів означає возз'єднання Духа святого і

Бога Сина, що знаменує послання Святого Духа на об'єднану з Христом і во Христі Церкву. Сакральна сутність зеленого збагачується з набуттям холодних відтінків, він асоціюється з передвістям Божого Благословення. У біблійному трактуванні блакитно-зелений є кольором райдуги. Однак будучи земним, він пов'язується і з мерзенними, низькими сутностями. Тому іноді набуває негативного значення.

Символіка синього кольору обумовлена асоціацією з кольором неба. Це єдиний колір, різні градації якого мають окреме значення. Так, темно-синій колір символізує вічну божественну Істину і неосяжну таємницю. Світло-синій (голубий) означає трансцендентне фаворське світло. У Старому Завіті чистий синій колір – це колір Всевишнього Отця. У Новому Завіті він пов'язується з образом Діви Марії. Тому трактування чистого синього надзвичайно широке. Коричневий колір просто не наділяється ніякими значеннями, але має позитивну оцінку: в іконописі заведено коричневим зображати хітон Христа Спасителя як символ його аскетизму. Сірий, чорний і малонасичені кольори мають негативну оцінку, оскільки пов'язуються в антитезі «добре – зле», «правидне – грішне» і т.п. з негативними образами. Тому для Великодніх свят доречно виготовляти писанки із насиченим забарвленням кольорів райдуги, адже райдуга – в ногах у Господа.

Існують певні настанови і щодо статі та віку того, кому дарують писанки: дітям – з насиченими світлими кольорами для радості; хлопцям – червоні з солярними знаками та дубовим листям для збільшення сили і мужності; молодим жінкам – з квітами для народження здорових дітей; господарям – сорокаклинці для приросту статків; людям похилого віку – з драбинками та небесним мостом на темному тлі. Писанки з чорним тлом і білим орнаментом використовуються у поховальному ритуалі, їх кладуть на могилки на

знак пошани до душ померлих, подяки за охорону від лихих сил та заступництво.

Видуті яйця за народними звичаями використовувалися виключно у чорному чаклуванні для заподіяння людині зла: жінці на безпліддя, господарю на злидні, дитині на припинення розвитку. Тому, наприклад, лемківські селяни, кладучи у Великодний кошик для прикрашення видуту писанку, клали всередину зернятко, а поряд сире яйце. Та зараз ці звичаї стали маловідомими і через зручність зберігання видуті писанки переважають у сувенірній продукції.

Тож виготовляючи, даруючи чи купуючи писанку, художню цінність визначають з огляду на її відповідність призначенню.

Орнаментика традиційних українських писанок настільки різноманітна, що дозволяє дослідникам залежно від мети групувати її за територіально-типологічними ознаками як більш узагальнено, так і більш детально.

Наприклад, вивчаючи регіональні особливості писанки, можна детально розглядати специфічні риси творів майстринь у локальних осередках. Так, І. Вах і П. Сухий виділили 38 центрів гуцульського писанкарства, які розподілили на великі, середні, малі та прості елементи територіальної організації. Вони детально аналізують твори гуцульських майстринь в окремих селах, вказуючи на відмінність авторського почерку кожної із майстринь. Натомість Д. Гоberman узагальнено визначає місцеву специфіку писанок різних груп гуцульських сіл: дрібноорнаментовані у центральній Гуцульщині, з вільно написаними крупними рослинними мотивами із Підгір'я, з архітектурними та сюжетними мотивами – Верховинські.

Детальному розгляду регіональної специфіки орнаментальних мотивів українських писанок допомагає книга В. Манько «Українська народна писанка». Хоча автор і не дає описової характеристики регіональних особливостей писанок, у створених нею ілюстраціях

наочно продемонстровано локальну спорідненість і характерні риси візерунків таких регіонів:

- Холмщина, Грубешівщина, Підляшшя, Надсяння;
- Закарпаття, Лемківщина, Пряшівщина;
- Волинська область, Рівенщина, Житомирщина;
- Львівщина;
- Івано-Франківщина;
- Чернівецька область;
- Тернопільщина;
- Хмельниччина, Вінничина;
- Київщина, Житомирщина;
- Черкащина;
- Полтавщина;
- Чернігівщина, Сумщина;
- Курщина, Харківщина;
- Південь України.

Більш узагальненим є регіональний розподіл, здійснений Т. Кара-Васильєвою з використанням загальноприйнятого етнографічно-територіального зонування України: писанки Наддніпрянщини, Поділля, Полісся, Волині, Прикарпаття, Карпат. Зроблений нею опис потребує доповнення характеристикою слобожанських писанок, укладеною колективом співробітників Харківського музею Слобожанської писанки О. Грідневою І. Малініною і Л. Малініною, і на основі вивчення колекції М. Сумцова. Південноукраїнська писанка найменш досліджена, уявлення про її якість можна отримати зі статті Л. Самсонової, співробітниці Миколаївського обласного художнього музею імені В. Верещагіна та інших.

Писанки Наддніпрянщини мають симетричний поділ (або без нього) чорного, вишневого, іноді зеленого суцільного тла, по якому вільно розкидані обкреслені білим контуром рослинні мотиви

«дубового листа», «ружі», «тюльпана», «гвоздики» теж білого, або жовтого чи червоного кольорів. Світлістю виділяються писанки Полтавщини, частково Чернігівщини та Сумщини, у яких по білому, червоному, жовтому або світло-зеленому тлу досить товстим білим контуром обкреслені крупні рослинні чи геометричні орнаменти, розфарбовані у два-три кольори.

Подільські писанки дуже різноманітні, серед їх орнаменталії зустрічаються найархаїчніші мотиви. Переважно вони мають дво-, чотири-, або восьмикутний поділ з довільно намальованими білим контуром пишними, частіше геометрично-рослинними, мотивами на червоному, чорному, фіолетовому тлі (іноді - на теракотовому або рудо-брунатному).

Серед геометричних орнаментів – «грабельки», «солярні знаки», «хрести», «сорокаклинці» тощо; тваринного – «півень», «павич», «вовчі зуби», «баранячі ріжки», «гусочки», «курочки», «качені шийки» тощо. Найбільш широко вживані геометризovanі рослинні мотиви («вазони», «деревя», «квітки», «сунічки», «огірочки», восьмираменні розети «ружі», «сосонки», «трилисники»). Зустрічаються і рослинні мотиви у стилі українського бароко. Орнаменти розфарбовані червоними, жовто-гарячими, жовто-зеленими кольорами. Полюбляють на Поділлі також крапанки.

На Поліссі писанки виготовляють з чорним або червоним тлом, розміщуючи ритмічно на окремо виділених полях жовті та зелені, переважно геометричні або сильно геометризovanі, рослинні мотиви. Саме тут збереглися до цього часу мотиви Богині-берегині: «богиня», «княжна», «панна». Поширеним мотивом є «вербна шутка» – вплетена у орнамент гілочка верби. Серед мотивів популярні також «ружі», «зірки», «баранячі ріжки», «вітрячок», «сорокаклинці», «павучки», «гребінчастий», «хрещата», інші. Тут виготовляють також скробанки з рослинним орнаментом (шкрябанки, дряпанки).

Волинські писанки вирізняються чорним або дуже темним тлом, поділеним на поля (частіше – з восьмидільним поділом) і прикрашеним ритмічним повтором переважно геометричних мотивів «грабельок», «вітрячків», «спіралей» тощо білого і червоного кольорів з вкрапленнями жовтого і зеленого.

Прикарпаття є всесвітньо визнаним центром писанкарства з найбільш розвиненим писанкарським промислом і довершеними орнаментами гуцульських писанок-восковок. Оригінальністю відрізняються твори кожного з 38 осередків писанкарського промислу, кожного села з цих осередків і кожної майстрині з цих сіл.

Загальними якостями незліченних варіантів гуцульських писанок є ювелірне графічне виконання дрібних мотивів у щільних геометричних орнаментах та золотавий колорит. Орнаменти пишуться білими і жовтими контурами на червоному тлі та збагачуються оранжевими, зеленими, чорними або синіми вкрапленнями. У разі виокремлення стрічковими геометричними орнаментами медальйонів, вони заповнюються схематичними зображеннями церков, гражд, орнаментованих хрестів, стилізованими фігурками оленів, коней, козликів, баранчиків, курочок, пташок, метеликів тощо. Рослинні мотиви вплітаються у загальну структуру орнаменту.

Вирізняються гуцульські писанки і назвами, які походять не лише від використаних мотивів, а й бувають топонімічними («космацькі», «ясінські») або антропонімічними («Настунька», «Парасочка»).

На Буковині дуже шануються крашанки оранжевого, рожевого та червоного кольорів, ніколи не голубого чи зеленого. У гірських районах виготовляються гуцульські писанки, але з крупнішими смугами чи розетками на темно-червоному або чорному тлі і великою кількістю чорного в орнаментах. У медальйонах

зображуються птахи, тварини, храми, хрести, написи тощо. Найбільше поважаються писанки у 4-5 кольорів.

На півдні Буковини виготовляються мальованки з досить реалістично зображеними квітами, сільськогосподарським реманентом, лісовими ягодами, грибами тощо, часто на чорному тлі.

Унікальною стародавньою технікою південної Буковини є карукування. Геометричні орнаменти, виконані у цій техніці, подібні до спрощених орнаментів гуцульських писанок. Їх особливістю є абсолютна унікальність малюнка, отриманого під час роздмухування фарби, та забарвлення кольорів, отриманих у процесі змішування струмочків роздмуханої фарби.

Серед писанок гірських районів Карпат та Закарпаття помітне місце займають невибагливо орнаментовані шпилькові писанки лемків та технологічно складні шкрябанки (дряпанки) бойків. Хоча загалом обидві техніки поширені на всій території, так само, як і гуцульська техніка.

Шпилькові лемківські писанки переважно одно-, або двоколірні, орнаментовані солярними мотивами, «драбинками», «сосонками», «віночками», «деревом», «ластівкою», «бджілкою», лініями, кривульками та іншими мотивами, які можливо утворити ритмічним повтором елемента краплеподібної форми – прямої, вигнутої, хвилястої, нахиленої у різні боки коми. Виразність декору досягається завдяки контрасту простого крупного малюнка (завжди білого, часто у поєднанні з жовтим, іноді – з голубим) та насиченого тла анілінових кольорів: рожевих, червоних, брунатних, ясно-зелених, голубих, оранжевих, бузкових тощо.

Бойківські шкрябанки (скробанки, дряпанки) переважно двобарвні, завжди з відносно простими геометричними мотивами, ритмічний повтор яких утворює шільне покриття шкаралупи з сіток, шахових клітинок, солярних знаків тощо. Деякі із лемківських та поліських шкрябанок витонченістю виконання наближаються до

найвишуканіших ювелірних виробів. Запорукою досягнення виразності такого малюнка є темне тло (переважно коричневого або брунатного кольору), що утворює контраст з білим вишкрябаним орнаментом.

Давня писанка Слобожанщини відрізняється витонченістю колориту і прозорістю пофарбування природними фарбниками. Серед них виділяються темні, розписані у теплій гамі з коричневими, оливковими, вохровими орнаментами на чорному тлі, та світлі – різної гами із зеленими, рожевими, жовтими і червоними кольорами у різних зіставленнях орнаменту і тла. Дво- або чотиридільне тло писанок (у світлих часто забарвлене різними кольорами) заповнюється обведеними досить товстим білим контуром крупними мотивами «листя калини (дуба, явора)», «сосонки», «вітрячки», «сонячний вітер» тощо.

Традиційні південноукраїнські писанки не мають виокремлених місцевих відмінностей у межах регіону через велику етнічну різноманітність. На північних територіях регіону переважають впливи наддніпрянського писанкарства. Але причорноморські писанки все ж вирізняються характерною холодною гамою насичених анілінових кольорів: малинових, блакитних, ясно-зелених, золотаво-жовтих на дво- або чотиридільному чорному (іноді червоному) тлі. Мотиви досить крупні, поширені по всій країні: «дубовий лист», «туліпан», «сорокаклинці», «крутороги» тощо. Але є і менш розповсюджені, такі як «козачі левади», «заступці», «чобітки», «сорокапуть» тощо.

На Луганщині і Донеччині крім іншого виготовляють дряпанки (шкрябанки, скробанки) з рослинними і сюжетними композиціями.

Зараз інформація про українське писанкарство легко доступна і тому відбувається повсюдне запозичення раніше територіально локалізованих способів декорування яєць. Це спричиняє нівелювання регіональної специфіки, що врешті решт негативно впливає на її

унікальність, тобто, зменшує художню цінність українського писанкарства загалом.

Лише дбайливе ставлення до історично складених писанкарських традицій і збереження існуючих регіональних відмінностей може забезпечити українському писанкарству успішне майбутнє.

Досконале володіння технологією виробництва завжди було і є основою будь-якої майстерності. З тих часів, коли писанка перетворилася на об'єкт купівлі-продажу, майстерність писанкаря набула особливої ваги.

Зараз досить багато джерел висвітлюють писанкарські технології, тому сформувався типовий перелік дій та рекомендацій для виготовлення того чи іншого виду писанки. Загальна послідовність дій включає такі етапи: підготовчий, композиційний (розмітка), виконавський (писання і фарбування), завершальний.

Підготовчий етап. За традицією для писанок відбирають яйця молодих курей, які щойно почали нестися – «первісток», бо вони вважаються чистими. Шкаралупа цих яєць дійсно менш жирна, ніж у яєць від старших курей. Якщо яйця зберігалися у холодильнику, їм дають нагрітися не менше однієї години при кімнатній температурі. Для шкрябанок обирають яйця з темною шкаралупою, оскільки вона товща, ніж біла.

Перед розписуванням яйця ретельно миють у воді з додаванням харчової соди (або у мильному розчині чи спирті) і насухо протирають.

Для виготовлення крашанок і шкрябанок їх треба круто зварити у воді з додаванням столової ложки солі, щоб не розтріскалися. Щоб цьому зарадити, можна також проткнути з одного краю маленьку дірочку. Традиційні писанки-восковки виготовляються з сирих яєць.

Для видутих писанок-восковок яйця звільняють від внутрішнього вмісту шприцем з товстою голкою, попередньо

акуратно просвердливши на протилежних кінцях отвори і перемішавши вміст. Потім, запускаючи всередину содовий розчин, промивають яйце, на декілька секунд занурюють у легкий водний розчин оцту і ставлять вертикально просушитися. Після цього отвори заклеюють м'яким воском, щоб під час фарбування фарба не потрапляла всередину і не шкодила майбутньому малюнку, витікаючи звідти.

Видуті шкрябанки розписують сирими, щоб не тріснула шкаралупа. Потім за описаною вище технологією видувають. Тому підготовчий етап до їх виготовлення полягає у пофарбуванні яйця темною фарбою.

Для виготовлення шкрябанок згодяться будь-які гострі інструменти: гострий кінчик ножа, лезо для бриття, цвях, голка тощо. Розпис на шпилькових писанках виконують шпильками, сірниками, цвяхами.

Для шпилькового розпису використовується встромлена гострим кінцем у дерев'яний держачок шпилька, що нагадує цвяхок або голку. Раніше писанкарки використовували і шпильку для волосся, сірник тощо.

Для розписування писанок-восківок народні майстри самі готували писачки: у невеличкій дерев'яній паличці розпеченим цвяхом пропалювали отвір, вставляли у нього металеву трубочку, яку отримували накручуванням мідної або латунної фольги на голку, і закріплювали її навхрест цупкою ниткою. Виготовляли також з бляшки писачки у вигляді маленької лійки із відігнутих шматочком на широкому кінці для прикріплення до держачка. Зараз використовують і спеціально виточені латунні писачки, у тому числі – електричні, як для батика.

Розпис писанок виконується розплавленим бджолиним воском. Для його розплавлення раніше використовували керамічну посудину, яку ставили біля розігрітої печі. Проте зараз частіше використовують

парову баню – посудину з воском розташовують у дещо більшій металевій посудині з окропом, який постійно підігрівають на спиртівці або на газовій плиті з різсіювачем.

Важливе значення у технології виконання розпису мають барвники. У традиційному розписі використовуються природні, анілінові, харчові барвники. Зараз існують спеціальні органічні барвники для холодного розпису яєць.

Природні барвники являють собою крутий і настояний відвар або сік з різноманітних рослин, до яких додано винний оцет (раніше додавали галун – алюмокалієві квасці, від чого пішла назва «галунка»).

Наявність тих чи інших рослин в регіоні визначала палітру писанкарів. Проте існує досить сталий перелік вживаних по всій країні природних барвників та отриманих з них фарбуючих відварів і соків для утворення таких кольорів:

- брунатний – дубова кора, кора вільхи;
- бежевий або коричневий – гречана полова;
- фіолетовий – квіти фіалок;
- лавандовий – чорний виноград;
- рожевий – журавлина;
- світло-червоний – столовий буряк, чорниця;
- червоний – звіробой;
- від помаранчевого до червоно-коричневого, теракотового – цибуля;
- від жовтого до золотистого – березове листя;
- жовтий – кора яблуні-дички, шкаралупа та листя волоського горіха, гречана солома;
- світло-жовтий – морква, шкірка апельсина або лимона;
- зелений – шкірка зелених яблук, полова конопляного насіння, паростки жита;
- світло-зелений – листя шпинату, кропу, кропиви;

- синій – червонокачанна капуста, шовковиця;
- чорний – лушпиння соняшника, вільха.

Треба враховувати, що більшість природних фарбників створює не надто насичене забарвлення. Особливо це має значення у технології виготовлення писанки-вощанки, коли відвар використовують холодним.

Спосіб приготування фарб промислового виробництва вказується на їх упаковці. Переважно рекомендується залити порошок окропом і додати ложку оцту або солі (за рецептурою).

Найкращою водою для приготування фарб і зараз вважається вода з розтопленого снігу. Проте за давніми повір'ями її треба було набирати вдосвіта з трьох джерел, зливати в одну посудину і швидко нести додому, ні з ким не спілкуючись, ні на кого не дивлячись, не обертаючись.

Композиційний етап (розмітка). Досвідчені майстрині обходяться без цього етапу, творячи складні орнаменти зразу писачком чи лезом. Приступаючи до виготовлення писанок, а особливо – восківок, писанкарки молилися, щоб ніхто не зайшов у хату і не зурочив. У всякому випадку, ця справа вимагає максимальної зосередженості. Тому давні писанкарки бралися за неї переважно надвечір у Чистий четвер, коли вже всі передсвяткові домашні справи було зроблено, у хаті прибрано і родина полягала спати. Писали до світанку.

Для виготовлення вільного візерунка шкрябанки робиться підмальовок. Його можна робити як до пофарбування яйця, так і по зафарбованій поверхні. Крім того, не обов'язково олівцем, а й фарбою. За рахунок подвійного нашарування фарби підмальовок буде проглядати на пофарбованому тлі.

Переважна більшість візерунків українських писанок має чітку геометричну структуру, яка вибудовується діленням поля або ліній на

2, 3, 4 рівні частини. Залежно від складності майбутньої композиції візерунка визначається поетапність її розмітки.

Розмітка здійснюється «від загального до часткового». Виконуючи вільно розміщені візерунки, промальовують лише крупні елементи мотивів.

У шпильковому розписі починають з умовного розподілу олівцем по екватору (або поздовжнього). Для інших елементів лише намічають місця. Наприклад, зображаючи солярні знаки, зірки, віночки тощо намічають центри і максимальні розміри кіл, а їх заповнення краплеподібними штрихами роблять вже воском. Лінії розмітки переважно не наводять воском.

У писанках-вощанках, як правило, лінії розмітки входять у структуру орнаменту і наводяться воском, тому їх нанесення вимагає точності. Виконуючи багатодільні орнаменти, починають з членування поверхні яйця поздовжньою або поперечною лінією на дві частини. Для цього обидві руки опирають об стіл. Яйце тримають трьома пальцями лівої руки. Малюнок наносять правою рукою, рухом олівця від себе.

Спочатку роблять поздовжній розподіл. На гострішому кінці яйця ставлять маленький прямокутний хрестик. Поставивши олівець біля одного із його кінців, повертають яйце навколо вісі, не рухаючи олівця. Утворена олівцем лінія має привести до протилежного кінця хрестика. Так само виконують інші лінії поздовжнього розподілу.

Поперечний розподіл роблять подібно: ділять одну з поздовжніх ліній навпіл (або на три, чотири частини) і ставлять у це місце олівець. Обертаючи навколо вісі, описують на шкаралупі поперечне коло (по екватору).

Зробивши необхідну кількість членувань тла, намічають крупні елементи на полях виділених частин. Дрібні елементи орнаменту виконують зразу воском.

Виконавський етап (писання і фарбування). Способи писання і фарбування залежать від виду писанки та фарбників.

Для фарбування крашанок у відварі трав треба підготовлені яйця опустити у настояний відвар, довести його до кипіння і потім варити протягом 10 хв. Остудити і поставити у відварі до холодильника на 6 – 8 годин. Потім вийняти і просушити. Для фарбування соком рослин ще гарячі, щойно зварені яйця натирають ним або опускають у злегка підігрітий сік на 15 хвилин, виймають та просушують. Спосіб фарбування фарбами промислового виробництва вказується на їх упаковці.

Як вже описувалося вище, відмінність у способі розписування яєць воском не в останню чергу визначається можливостями інструмента: виготовляючи крапанку, наносять краплі воску свічкою, писачком, сірником, тампоном; у шпильковому розписі така крапля розтягується штрихом шпильки у гострій хвостик-кому; у писанках-восківках більш широкий асортимент засобів виразності – писачком можна виконувати майже будь-який графічний елемент: риси, прямі і криві лінії, крапки, коми, плями будь-якої форми тощо.

Починаючи розпис, писачок треба розігріти біля свічки, звертаючи увагу на те, щоб на ньому не утворилася кіптява. Потім набирають розігрітий віск, але позаяк він швидко остигає, писачок знову підігрівають на свічці. Протягом виконання розпису доводиться постійно повторювати цю процедуру. Періодично писачок потребує також прочистки. Тоді його звільняють від воску і прочищають спеціальною голочкою з тонкого дроту. Під час писання писачок тримають в руці як олівець і приставляють під прямим кутом до поверхні яйця. Для впевненості руху спираються мізинцем на яйце. Рух виконують, як і під час розмітки – «від себе» і прокручуючи яйце навколо мізинця. Перед першим пофарбуванням писанку кладуть на декілька секунд у содовий розчин для очищення від жирових плям і не витираючи перекладають у фарбу.

Незалежно від виду, логіка виготовлення воскового розпису яєць відображається системою поетапного закриття воском місць, забарвлення яких має залишатися незмінним, та пофарбування відкритих площин за принципом почергового нашарування на світлі кольори темніших. Враховуючи народні колірні пріоритети, ця поетапність зорієнтована перш за все на використання кольорів теплої гами:

- закриття воском частини орнаменту, яка має залишатися білою, пофарбування яйця жовтою фарбою;
- закриття воском частини орнаменту, яка має залишатися жовтою, пофарбування оранжевою фарбою;
- закриття воском частини орнаменту, яка має залишатися оранжевою, пофарбування червоною фарбою;
- закриття воском частини орнаменту, яка має залишатися червоною, пофарбування чорним чи іншими темними кольорами.

Залежно від складності орнаменту варіюється кількість пофарбувань та їх забарвлення.

Для нанесення кольорів холодної гами (синіх чи зелених) використовують спосіб травлення: після остаточного зафарбування кольорами теплої гами закривають воском поверхні, які мають бути незмінними, і занурюють писанку на декілька секунд у воду з оцтом або у сік квашеної капусти. Потім на ці місця квачиком або пензликом наносять синю або зелену фарбу (раніше використовували аптечну зеленку або синьку).

Завершена шкрябанка за виразними засобами дещо нагадує офорт або рисунок. Техніка її виготовлення дає можливість утворювати не лише рівномірно зафарбовані площини, а й поступові розтяжки світлості, що дозволяють зображати форму. Її виготовлення починають з легкого зішкрябування будь-яким гострим предметом фарби зі шкаралупи і поступово доводять до повного її видалення у місцях, які повинні бути найсвітлішими.

Завершальний етап. Пофарбовані крашанки для надання блиску протирають олією. Шкрябанки із завершеним малюнком або видувають і протирають олією, або не видувають, а повністю покривають воском і запікають.

Сирі розписані писанки-вощанки, як і шкрябанки та шпилькові, запікають у печі при температурі 80 – 100 С протягом 10 – 15 хвилин. Розтоплений віск стікає з писанок, закупорюючи пори. Така писанка довше зберігається. Для надання блиску замість олії її можна гарячою змазати салом і натерти. Видуті писанки звільняють від воску, розтоплюючи його біля свічки і знімаючи віхтиком. Щоб писанка не покрилася кіптявою, її не можна тримати над свічкою, а лише збоку. Завершені видутки переважно декорують продітими у отвори шнурами з китичками.

Література

1. Атлантова Л. Магія української писанки / Л. Атлантова // Народне мистецтво. – №2, 1997. – С. 6 – 8.
2. Бичкова Л. В. Сакральна сутність української колористичної культури / Л. В. Бичкова // Професійно-художня освіта України: Зб. наук. праць. – Київ-Черкаси: Черкаський ЦНТЕІ, 2003. – С. 46-52.
3. Гоберман Д. Н. Искусство гуцулов / Д. Н. Гоберман. – М.: Советский художник, 1980. – 52 с., 185 ил.
4. Іванишин М. По білому яйці воскові взори: Посібник з писанкарства / М. Іванишин. – Л.: Дизайн-студія «Гердан Графіка», 2006. – 96 с.
5. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу: Іст.-реліг. Моногр. Видання друге / Митрополит Іларіон. – К.: Обереги, 1994. – 424 с.

6. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках великого стилю / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. – К.: Либідь, 2005. – 278 с.
7. Кобальчинська Р. Хатні писанкові прикраси / Р. Кобальчинська // Народне мистецтво. – №1-2 (45-46), 2009. – С. 69 – 71.
8. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні / С. Килимник. – Кн.1 – Факс. вид. – К.: АТ «Оберег», 1994. – 400 с.
9. Малініна А. О. Великодній сувенір. Українська народна писанка: Навчально-методичний посібник / А. О. Малініна, І. О. Малініна, О. Ю. Гріднева. – Х.: Скорпіон, 2005. – 48 с.
10. Манько В. Українська народна писанка / В. Манько. – Львів: Свічадо, 2005. – 79 с.
11. Морозов И. А. Игры с пасхальными яйцами / И. А. Морозов, И. С. Слепцова // Круг игры. Праздник и игра в жизни севернорусского крестьянина (XIX – XX вв.) – М.: Индрик, 2004. – С. 665 – 679.
12. Палагута И. В. Орнаменты Триполья-Кукутени: направления исследований и возможности интерпретации / И. В. Палагута // Российский археологический ежегодник. – Вып. 1. – СПб., 2011. – С. 245–261.
13. Пономар Л. Диво рукотворне / Л. Пономар // Народне мистецтво. – №3-4 (11-12), 2000. – С. 33 – 35.
14. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М.: Наука, 1981. – 134 с.
15. Скуратівський В.Т. Русалії / В. Т. Скуратівський. – К.: Довіра, 1996. – 734 с.
16. Смолій Ю. Писанки Катеринославщини / Ю. Смолій // Народне мистецтво. – №1-2 (9-10). – 2000. – С. 40 – 42.

17. Соломченко О. Писанкарство карпатського краю / О. Соломченко // Народне мистецтво. – №2, 1997. – С. 20 – 22.
18. Соломченко О. Г. Писанки Українських Карпат / О. Г. Соломченко. – Ужгород: Карпати, 2004. – 240 с.
19. Таємна сила слова (Заговори, замовляння, заклинання) / Упоряд. Г. Бондаренко. – К.: Т-во «Знання» України, 1992. – 32 с.
20. Тітінюк В. Писанки Слобожан / В. Тітінюк // Народне мистецтво. – №1-2. – 1999. – С. 48 – 49.
21. Топоров В. Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы / В. Н. Топоров. – Т.2. – М.: Рукописные памятники Древней Руси. – С. 390 – 408.
22. Українські замовляння / Упоряд. М. Н. Москаленко, авт передм. та комент. М. О. Новикова, ред. І. М. Римарук. – К.: Дніпро, 1993. – 309 с.
23. Фисун О. Світло храму / Олександр Фисун // Артанія. – Кн. 2. – К., 1996. – С. 20-22.
24. Форостюк І. Писанкові барви світу / І. та О. Форостюки // Народне мистецтво. – №1-2 (45-46), 2009. – С.56 – 57.
25. Чубинський П. Ангели на сходах неба: народні повір'я та забобони / П. Чубинський / Упоряд. О. Верес. – К.: Глобус, 1992. – 16 с.
26. Богород А. Спотворене писанкарство / А. Богород // Сварга. – Інтернет-ресурс: ancontr.if.ua/?page=diques&p_id=30715
27. Вах І. Писанкарство в Галицькій Гуцульщині / І. Вах // Гуцули і Гуцульщина. – №2(8), 2013. – Інтернет-ресурс: gig/if/ua//310
28. Кара-Васильєва Т. Поліська писанка. Техніка нанесення фарб. Значення орнаментів. – Інтернет-ресурс: <http://www.ukrfolk.kiev.ua/poliscya/>
29. Каруковані писанки. – Інтернет-ресурс: www.kosivart.com)
Бібліотека) Газета «Гуцульський край».

30. Самсонова Л.І. Відродження писанкарства на Миколаївщині // Український південь. – 2006. – Інтернет-ресурс: www.mnru.mk.ua/viewstory.php?sid=1923

31. Vaclavic Antonin. Virocni obycej a lidove umeni /A. Vaclavic. – Praha: nakladatelstvi ceskoslovenske akademievd? 1959/ – 277–337 с.

32. Столяр А. Проблемът за произхода на палеолитното изобразително изкуство като предметно-генетическа задача / А. Столяр // Изкуство. – №9-10. – София, 1981. – С.9 –14.



РОЗДІЛ 6

ПОЛТАВСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ РОЗПИС ДЕРЕВ'ЯНИХ ПОБУТОВИХ ВИРОБІВ

6.1. Полтавський художній розпис дерев'яних виробів – яскравий прояв автентичного українського образотворення

Розвиток традиційної української національної культури неможливо уявити без декоративно-ужиткового мистецтва, серед складових якого – оздоблені дерев'яні побутові вироби.

Початок обробки деревини йде від часів, коли людина стала виділяти власне предметно-духовне середовище з природи. За тисячі років історії ця гілка людської культури пережила багато етапів розвитку.

Одним з яскравих проявів автентичних засобів образотворення є мальовані вироби з дерева, що мали широкий вжиток до середини ХХ ст., та й, навіть, до теперішнього часу зустрічаються в побуті.

На жаль, крізь час через нетривкість матеріалу до нас не дійшли найдавніші декоровані дерев'яні вироби, але збереглись прекрасні зразки розписів, що, не зважаючи на зміну стилів, появу ілюзорності в орнаментах, вистояли, збагатились і тепер є втіленням справді «великого стилю», що створив український народ.

Бо, «... краса істинних українських народних мистецьких виробів полягає в тім, що кожен вид речей має свій стиль узорів, що

впливає як із самої техніки виробу, так і з гармонії між формою поверхні предмета, матеріалом, з якого він зроблений, і оточенням для котрого той предмет призначений. Усе це дуже добре розуміла проста народна маса, і зовсім не розуміє теперішня наша здекласована денаціоналізована і без смаку інтелігенція».

Ареал розповсюдження розписаних дерев'яних виробів співпадає з територією давньої землеробської культури на Україні і найбільше зустрічається в центральній її частині (Київщина, Катеринославщина). Та особливо яскраво мистецтво оздоблення фарбами у всьому його стилістичному та колористичному різноманітті проявилось на історичній Полтавщині.

Об'єктом нашої уваги є саме полтавський розпис, самотній і неповторний, мистецьку вартість якого підтверджує той факт, що мальовані дерев'яні вироби XVIII–XX ст. в провідних етномузеях країни представлені переважно полтавськими (колекції скринь в експозиції Музею народної архітектури та побуту України в Пирогові та в етнографічному заповіднику м. Переяслав-Хмельницького, збірка мальованого посуду, що знаходиться в Державному музеї українського народного декоративно-ужиткового мистецтва (м. Київ)). Оздоблені дерев'яні вироби є й у колекціях Полтавського краєзнавчого та художнього музеїв.

Питанню дослідження мальованих побутових дерев'яних виробів присвячено чимало літературних джерел.

У XIX-на поч. XX ст. виходять публікації про функціонування народних кустарних промислів та ремесел, розвитком яких опікувалось Полтавське земство. У працях М. Арандаренка (1846 р.), В. Василенка (1884 р., 1885 р., 1887 р., 1902 р.) та ін. містяться дані про місця деревообробництва серед інших видів ремесел, осередки виробництва, різні найменування продукції з деревини, кількість ремісників, імена найбільш видатних майстрів, відомості про ярмарки тощо.

В першій третині ХХ ст. з'являються наукові праці з мистецтвознавчим підходом до вивчення побутових виробів із дерева, оздоблених розписом – Я. Риженко (1927 р.), К. Шероцького (1912 р.), С. Таранушенка (1928 р.), Ю. Павловича (1929-1930 рр.).

З історичної точки зору розписи на дереві розглядалися у роботах П. Юрченка (1968 р.), О. Тищенка (1992 р.) та ін.

Помітною працею, присвяченою народному мистецтву Полтавщини, зокрема, малюванню на виробах з дерева, стала книга В. Фурмана «Полтавські самоцвіти» (1982 р.).

Велике значення у вивченні розписів побутових виробів мають публікації Л. Орел (1980 р.), А. Данилюка (1991 р.), Ю. Лащука (1992 р.), О. Долі (2000р.) та ін.

Українській художній деревообробці ХVII–ХХ ст. присвячено ґрунтовне дослідження М. Станкевича (1995 р.), українській народній орнаментиці, де вміщені дані про спорідненість різних видів розпису – дисертація М. Селівачова (1996 р.) розписам на українських весільних скринях (сер. ХІХ – поч. ХХ ст.) – робота М. Юр (1998 р.).

У перелічених працях містяться дуже важливі відомості щодо розписаних побутових дерев'яних виробів.

Деревообробний промисел полтавського краю здавна було зосереджено в місцях, де існували лісові масиви (сосни, берези, клену, липи, груші, дубу) – у районі Зінькова, Золотоноші, Котельви, Кременчука, Лохвиці, Лубен, Миргорода, Переяслава, Полтави, Ромен.

Особливий підйом художньої обробки деревини спостерігався в другій половині ХІХ – поч. ХХ ст.

На кінець ХІХ ст. галузь деревообробництва мала переважне значення в чисельному відношенні серед кустарних промислів Полтавської губернії. Кількість ремісників за земською статистикою на 1878 р. становила 1183 чол., на 1910 р. – 9500 чол., на 1922 р. –

9538 чол. (з них 3450 столярів, 1888 колісників і возовників, 1325 бондарів).

Майстри, володіючи основною спеціальністю, були й універсалами: «...колісник умів змайструвати хату, комору, віз, землеробні знаряддя, столяр міг точити кістку та дерево, робити вікна й остеклювати їх, майструвати скрині, віялки та молотилки (дерев'яні частини)...».

У архівних джерелах зафіксовані назви осередків та імена видатних майстрів.

Так, до роменського цеху належали майстри Іван Каша, Кириак та Тимофій Нижники, Кирило Корнієнко. В с. Засул'є працювало 17 столярів, 5 господарств малярів (15 чоловіків, 13 жінок), в Глинську діяло 1 господарство малярів та 4 столярних господарства, у с. Хмелів працювало 14 столярів, з них кращі – троє братів Тахтаїв, в с. Рогинці на 1898 р. був 1 скринник, на 1900 р. – 4 столярних господарства, 2 маляра. В с. Талалаївці мешкали такі вправні майстри – Йосип Денда, Павло Барабицький, Іван Янко, Йосип Вус, Трохим Білошапка/

Весь процес виготовлення оздоблених дерев'яних виробів виконувався як однією людиною, так і кількома. Розписом міг займатися як сам майстер-столяр, так і члени його родини, учні та ремісники, що спеціалізувалися на малярстві.

Будівництво дерев'яних хат з малярською роботою, великі дерев'яні речі (меблі, засоби пересування) робилися на замовлення, а дрібні – посуд, іграшки – для реалізації на ярмарках. Улюбленими були – Вознесенський ярмарок у Миргороді, Троїцький – в Лубнах, Іванівський – у Кременчуці, Петропавлівський – в Єреміївці (Золотоношського уїзду), Семенівський – у Рашівці (Гадяцького уїзду), Воздвиженський – у Полтаві, у Зінькові – Покровський, в Опішному та Прилуках – Дмитрівський.

Значному розвитку народних промислів на основі традиційної культури сприяла діяльність Полтавського земства, яка охоплювала вирішення багатьох питань. Справжньою проблемою для губернської управи було втримання в межах губернії безпорядно тікаючих малоземельних та безземельних селян, які налічували 23% від загального населення губернії. За допомогою земства було споряджено наукові експедиції для вивчення стану домашніх промислів та ремесел губернії. Відкрито 85 учбових майстерень й показних пунктів (на 1900 р.), де навчання було безкоштовним, утримувався штат роз'їздних інструкторів, вагомою була підтримка в забезпеченні сировиною та в пошуках ринків збуту готових виробів.

Особлива увага губернського земства була спрямована на вивчення мистецького рівня промислів, для чого треба було «очистити по можливості елементи старовинної української творчості від пізніших перекозчень та допогги кустарю зразками достойними наслідування».

З цією метою засновано в 1904 р. етнографічний відділ губернського земського музею, який мав різносторонні колекції кращих зразків народного мистецтва, видано кілька альбомів з орнаментованими виробами, фахівці-митці стежили за чистотою художнього стилю. Організовувалися виставки – місцеві та іногородні, бралася участь у сільських ярмарках зі збутом кустарних виробів та показом вдосконалених прийомів робіт. На підтримку кустарних промислів Полтавської губернії земством виділено лише на 1911 р. більш як 140000 руб. і майже така сума уїздними земствами.

За такої вагомої підтримки, виваженої і мудрої політики земства народно-ужиткове мистецтво Полтавщини пережило справжній розквіт. Було вирішено багато економічних, соціальних та культурних питань. Тисячі дворіщ Полтавської губернії стали

справжніми осередками ремесел та мистецтв! Селяни мали роботу, від якої отримували задоволення, на вироби справжнього мистецтва був великий попит як на внутрішньому, так і на зовнішньому ринках, продовжувалась «золота нитка традицій», в тому числі й в художній обробці дерева, зокрема малюванні.

6.2. Художні особливості полтавського розпису

Типологія дерев'яних виробів, декорованих розписом, на Полтавщині охоплювала всі сфери людського побутування. Розписом оздоблювалися архітектурні деталі – сволоки, наличники до дверей та вікон, двері, віконниці, лутки, стіни та стелі «митих» хат.

«Миті» хати – вид традиційного українського житлового будівництва, робилися «у зруб» з дерева, в середині гладко вистругані, не білені, прикрашені розписами.

Така хата до вікон найчастіше була з дубу, а вище – з липи, тополі, верби, клена, вільхи, сосни. Найбільш приємне враження справляла хата з клена, всередині вона була така біла, як вимазана крейдою або білою глиною, стіни розмальовувалися олійними фарбами як у церкві.

Стіни в рубленій хаті не білилися, а милися водою, пропущеною через попіл, або водою, настояною на травах (ромашці, безсмертнику, чебрецю, деревію).

Ще в XVII–XVIII ст. «миті» хати були розповсюдженим явищем на Полтавщині (переважно північній, східній та центральній), але з настанням дефіциту лісу така хата стала ознакою заможності.

За свідченням старожилів, центральну частину Опішного було забудовано цілими вулицями з «митих» хат, прикрашених розписом. Так, наприклад, в такій хаті до 70-х р. XX ст. жило подружжя Івана та Мокрини Реви, багатодітна родина Григорія та Харитини

Неїжхліб (їхня хата по вул. Мороховця збереглася дотепер, але через пошкодження під час II світової війни ремонтувалась – зовні обкладена цеглою, а в середині – потинькована й побілена). Кілька мальованих хат було виявлено під час експедицій науковцями з Києва – в Котельві (датовані 1867 р., 1870 р., 1896 р.) та в с. Бобрівник Зіньківського району. Також відомості про характер розпису митої хати з с. Деревки Котелевського району надав місцевий етнограф Василь Костюк.

Значне місце в типології дерев'яних мальованих виробів належить меблям. Це – скрині, колиски, ліжка, мисники, шафи, полиці, божниці, столи, лави, ослони та ін. Серед меблів завдяки поєднанню багатьох функцій (обрядово-ритуальної, побутової, естетичної) виділяється весільна скриня. Саме на скринях, які були гордістю жінок й окрасою житла, найкраще збереглися багатобарвні розписи.

Оздоблювали розписом і, зроблений різними формотворчими техніками (видовбування, виточування, бондарство), дерев'яний посуд: тарілки, тарелі, миски, таці, чаші, чарки, ступи, баклаги, барильця, ложки та ін.

Надзвичайно цікавим явищем були дерев'яні мальовані іграшки, які склалися з кількох типових груп. Головною була та, що відбивала трудове оточення, в якому виховувалися діти села (плужки, граблі, вітряні й водяні млинки, лопаточки, возики, рублі й качалки, меблі, різний посуд тощо), другою групою є цяцьки, що характеризують трудові процеси: пиляї, дроворуби, ковалі та інші. Ще одну групу іграшок складають ті, в яких виявлено тваринний світ: коні, півники, різні пташки, баранці, ведмедики тощо.

Розписом декорували також сакральні побутові предмети (свічники, пасківники), знаряддя праці (коромисла, прядки, вулики, ночви), засоби пересування (вози, сани (особливо «глабці»)), музичні інструменти, прикраси, зброю, круглу скульптуру.

Окремі елементи і мотиви розпису зустрічаються на іконах та народних картинах.

Для орнаментики полтавських розписів характерним є застосування мотивів, традиційних для українського декоративно-ужиткового мистецтва в цілому. Найпоширеніші – «вазон», «букет», «квітуча гілка», «віночок», «квітка», «три квітки», «бігунець» та «бордюр».

Мотив «вазон» притаманний для різних видів декоративно-ужиткового мистецтва багатьох народів. На полтавських мальованих дерев'яних виробах «вазони» відзначаються своєрідним трактуванням мотиву, його складових елементів та манерою зображення. «Вазон» може бути самостійною композицією, а також входить до складу іншої, як елемент.

За принципами побудови можна виділити кілька типів полтавських «вазонів».

Перший тип – «вазони» з яскраво виявленими жіночими антропоморфними ознаками у вигляді Праматері-Природи, Рожаниці.

Другий тип – «вазони» з вертикальною вісьовою лінією-стовбуром чи стеблом. У «вазонів» такого типу більш чи менш чітко проглядається «тричастинність композиційного розподілу мотивних акцентів: основа, середня частина й завершуючий (увінчуючий) елемент».

Третій тип – «вазони», де конструктивне значення вертикальної вісі послаблено, складові елементи («квіти», «яблука») збільшені, з'єднуються між собою тоненькими стеблами або розміщуються окремо.

В особливу групу можна виділити «вазони», які мають схему дерева з трьома стовбурами, що виростають з однієї основи. У полтавських розписах зустрічаються й вазони, де є від чотирьох до семи гілок.

На Полтавщині мотив «вазон» спостерігаємо переважно в оздобленні чола весільних скринь, пасківників, таць, тарелей, тарілок, стін «митих» хат та ін.

У полтавському краї у розписах дерев'яних виробів поширено, крім «вазона», зображення «букета» та «квітучої гілки». Вони нагадують «вазон», але тут відсутній елемент основи. Мотиви «букет» використовувалися для прикрашення скринь, мисників, посуду, дитячих іграшок, ікон.

«Квітучі гілки» зустрічались в оздобленні причілок скринь, горішніх кутів квіткових ікон.

Надзвичайно цікавим й естетично довершеним є мотив «віночок».

«Віночок» має таку побудову: навколо центрального елемента (одного, трьох або чотирьох «яблук» чи «квітів») укладено вісім подібних елементів (найчастіше – «яблук»), з'єднаних між собою діагоналлю – вужиком або листками.

Мотив «віночок» використовується для декорування причілок та віка скринь, стін та стель дерев'яних хат, у розписах тарілок, таць, пасківників.

Мотиви «квітка» та «три квітки» домінуючу роль відіграють в оздобленні круглих тарілок, мисок, пасківників, баклаг, ложок, дитячих іграшок тощо.

Як другорядний елемент, підпорядкований основному мотиву, зустрічаються на народних іконах.

Для полтавських орнаментів властивий мотив «бігунець», який буває двох видів: це – пряма або хвиляста лінія, декорована різними елементами, або ряд «яблук», «квітів», з'єднаних листками або стеблом.

Мотив зустрічається в розписах багатьох типів побутових дерев'яних виробів та ікон, й має розмежувальні та облямовуючі функції.

Ще одним важливим мотивом на мальованому дереві Полтавщини є «бордюр» (кайма) – «ряд різнорідних, або тотожних елементів, що ритмічно повторюються, і часто не мають спільного сполучення, а окреслені з однієї (обох) сторін лініями».

Основні складові елементи кайми – «яблука», «квіти», «коштовні камені».

Мотив «бігунець», окреслений прямою лінією, набуває ознак «бордюра».

«Бордюр» та «бігунець» є допоміжними мотивами у декоруванні, наприклад, чола, причілків, віка скринь, в оздобленні кількочастинних народних ікон, та головним у розпису лиштви скринь, полиць для посуду, божниць, сволоків, наличників тощо.

Складові елементи орнаментів полтавських розписів відзначаються широкою варіативністю. Серед найбільш уживаних елементів – «яблука», квіти – ружі, ромашки, троянди, тюльпани, лілеї, дзвоники, квіти – «цибульки», пуп'янки, листки, стебла, плоди (виноград, калина, сливки, шипшина), посудини «вазонів». Зустрічаються зооморфні елементи (риби, пара голубів, пава, лев з левицею тощо), антропоморфні, геральдичні.

Композиційна, кольорова, графічна гармонія в народному мистецтві досягається поступовим відбором на інтуїтивному рівні, й тому естетична система, що склалася тут – досить об'єктивна. Народне мистецтво в багатьох випадках в «чистому вигляді» відображає й ілюструє ідеї й відкриття професійних мистецтвознавців якраз через свою естетичну об'єктивність. Народний майстер не задумується, чому його твір красивий, він просто знає, відчуває цю красу пам'яттю предків, досвідом цілих поколінь, чого йому абсолютно достатньо.

Аналізуючи орнаментальні можливості народного мистецтва Полтавщини з графічної точки зору, не важко знайти наявність трьох основних категорій тону в графіці: «світлого», «сірого» та

«темного». Чітка присутність цих понять характерна для всіх видів української орнаментики. Традиційний національний мотив «вазон» переконливо доводить тонову рівновагу графічних елементів.

Так само, як гармонія в музиці досягається зумовленим поєднанням трьох різних за тональністю звукових груп: «високих», «середніх», «низьких», графічна гармонія створюється поєднанням трьох категорій тону. Відсутність хоча б одного елемента порушує гармонію, відсутність двох елементів порушує поняття музики або зображення. В народному мистецтві, більш прямолінійному та відкритому, ця структура помітніша, ніж в академічному.

Народна творчість в достатньо простих формах виявляє ідею гармонії оточуючого світу, використовуючи для цього відношення тону та кольору в своїх творах.

Цікаво зауважити, що використання засобів вираження у декоративному мистецтві має регіональні відмінності, що доводить певну залежність народного розуміння «прекрасного» від оточуючого середовища, тобто прямий зв'язок з природою, з осонням. Як приклад – різниця в орнаментальній пластиці та колориті скринь Чернігівщини, Полтавщини, Дніпропетровщини.

Звичайно, важко говорити про цілеспрямоване використання колориту в полтавському розписі лише як технічного засобу. Колір у народному мистецтві в основі має психологічне значення, має сюжетну спрямованість й тільки в останню чергу використовується як засіб вирішення формальних задач, як правило, на інтуїтивному рівні.

Так, наприклад, в ранньому періоді розвитку колір в полтавському розпису мав яскравовиявлене сакральне значення й духовне наповнення. Сполучення глибокого синього тла з яскраво-червоним й «гарячими» жовтими за кольором елементами декоративної композиції солярно-рослинного характеру висловлювало вічну ідею боротьби та єдності двох стихій – води та

вогню. Виконуючи сюжетну функцію замислу, синій, червоний та жовтий кольори одночасно є кольорами тріади за теорією німецького класика колористики Філіпа Отто Рунге. Їх поєднання створює найпростішу модель кольорової гармонії – основу безкінечних варіантів колориту.

Крім того, в подальшому декоруванні явно використовуються просторові якості тону та колориту, відкриті в мистецтвознавстві.

Солярно-рослинний орнамент, елементи якого написані кольорами теплої частини спектру візуально розташовуються “над” площиною синього тла, чия «холодність» зорозово віддаляє його в просторі. Контраст за насиченістю тону створює додатковий імпульс. Темне глибоке тло наче «виштовхує» на передній план світлий силует графіки декору. В результаті підвищується образність рішення, виразність композиції.

Пізніше естетична система змінюється. Зі створенням економічних та культурних комунікацій руйнується відносна ізольованість українського народного мистецтва. В період XVIII–XIX ст. спостерігається потужне вторгнення європейської естетики в нашу національну культуру. Народна творчість Полтавщини піддається значному впливу ілюзорного академічного живопису.

Полтавський розпис, як й інші види декоративно-ужиткового мистецтва набуває нових форм, змінюється концептуально. Якщо раніше і графіка й колір розписів мали яскравовиявлений знаковий, сакральний характер, то нові живописні засоби роблять їх більш натуралістичними. Змінюється внутрішній зміст розпису – він уже не такий «космічний», він відображує реальний оточуючий світ.

Кажучи про колір, можна помітити, що колорит у зразках полтавського розпису нового часу стає камернішим, стриманішим, менш контрастним і за «тепло-холодністю», і за насиченістю тону. В колориті з’являються, крім кольорів основної тріади – «додаткові», отримані в результаті змішування. Холодне синє тло, що

використовувалось раніше, змінюється нейтральним зеленим, який має слабший контраст з кольором рослинних елементів. Це вже не «символ життя» в безкінечній боротьбі двох основних стихій, а проста й зрозуміла ілюстрація картини живої природи.

Орнамент – слово латинське, й означає «прикрашати». Як правило, орнаментальні зразки – не є самостійними творами мистецтва. Їх функція – прикрашати предмети побуту, які в свою чергу призначені для створення комфортного середовища існування людини.

Поява додаткових кольорів та відтінків ускладнює декор орнаментальних композицій і в той же час робить полтавський розпис більш стриманим і більш гармонійним, тобто більш функціональним в побуті.

В період XVIII–XIX ст., переймаючи досягнення європейського мистецтва, народні майстри активно починають використовувати в розписі академічні прийоми «світлотін» та «рефлекс». У зображеннях з'являється виражений об'єм, ілюзорність. «Розпис» нагадує «картину». Композиції втрачають площинні орнаментальні риси та структурно наближаються до жанру просторово-натуралістичного натюрморту.

Народна потреба в спрощенні зображуваних форм вже в кінці XIX – поч. XX ст. спонукає народних митців до пошуку нових методів графічної стилізації об'єктів зображення, створювати нові умовні знакові форми, вкладаючи в них традиційний зміст.

Своєрідною прикметою полтавського розпису є досить вільне ставлення до «модульності», тобто до зображення повторюваних композиційних деталей, народні майстри не додержуються геометрично точного тиражування графічних елементів.

Та за зовнішньою невимушеністю у виконанні, проглядається міцна стала структура архетипів, цільність, довершеність, загальна

композиційна гармонія, що можна пояснити національною пам'яттю, інтуїтивним природним відчуттям ритму й масштабу.

Класичний орнамент геометричної або природної форми традиційно будується на композиційних прийомах ритму та симетрії, акценту та нюансу.

У народному малюванні, в тому числі і в полтавському розписі, закладено світ образних підтекстів настільки художньо влучних, що вони зрозумілі і переконливі, не дивлячись на те, що поетична вигадка і казкова фантастика вживаються поруч з реальною дійсністю.

Умовність народного мистецтва – реалістична умовність, і якою б вона не була сміливою, несподіваною, іноді парадоксальною – вона завжди слугує створенню цілісного, завершеного художнього образу.

Прикладом образного відзеркалення реальності може слугувати використання в полтавському розписі домінуючих за графічною масою та кольором елементів округлої форми. В давніх сакральних зразках вони символізують сонце у вигляді «солярних плодів». Природним прототипом цього елемента композиції є «яблуко». У полтавських розписах існує кілька десятків (а то й, сотень) варіантів графічного виконання цього елемента. Причому, зберігаючи означений рівень стилізації зображення, народні майстри використовують набір лаконічних графічних та малярських засобів для передавання умовного об'єму та простору не виходячи за межі площинного вирішення. При аналізуванні цих засобів очевидним стає «модульність» композиції.

Цей момент втрачається під час переходу до натуралістичного спрямування розвитку народної естетики Полтавщини, й поновлюється історично пізніше.

Причому, композиційний елемент «яблуко» часто замінюється «квіткою», але зображальні засоби залишаються попередніми. До

них належать: «лінія», «пляма», «силует». Традиційним відроджується емпіричний зміст композиції – її образна символіка: сонце – джерело життя, природа – як середовище існування, квіти та плоди – як вияв природи, втілення сонця на землі, уособлення земної краси.

Аналіз композиційної системи в мистецтві полтавського розпису можна провести за аналогією з народним килимарством та гончарством.

В українському килимарстві наочною є присутність двох системних категорій: мікроструктури та макроструктури, через взаємодію яких створюються варіанти орнаментального декору.

Народний декоративний мотив, організований за законами композиції, являє собою орнаментальний елемент, що в деяких випадках може бути самодостатнім (наприклад, «вазон» на «чолі» скрині) або створювати комбінації, утворюючи функціональні типи орнаменту.

Використання мікроструктури є характерним для розпису в гончарстві. Оскільки народний майстер має справу в цьому випадку з обмеженим масштабом зображення на поверхні замкнутого об'єму, він вимушений створювати завершену композицію на основі різних прийомів, в тому числі «акцента» та «нюанса».

«... Культура природна, селянська зберегла до наших днів (аж до неймовірного!) – незлічені ознаки, явища, релікти, яких ми вперто не вивчаємо, не розкриваємо, а їх вік обмежуємо переважно століттями, тоді, коли з них кричать тисячоліття...» (В. Василенко).

Одним з таких духовно-матеріальних проявів є феномен полтавських мальованих побутових дерев'яних виробів.

Полтавські розписи XVIII-XX ст. дуже різноманітні за стилем, вони увібрали всю красу оточуючої природи, у взірцях переважає рослинний світ. Та в основі декоративних систем лежить релігійно-апотропеїчний принцип, котрий привів пізніше до розвитку

естетичного смаку в населення і незвичайно високо розвинув орнаментацийний хист у нашого народу.

Через руйнівну дію часу не збереглися найдавніші оздоблені дерев'яні вироби, та завдяки сталості традиційної культури до нашого століття (й тисячоліття!) дійшли мальовані та дерев'яні зразки орнаментів, основи яких закладалися в давнину.

За технікою полтавські розписи мають схожість з малюванням на глиняних виробах Трипілля. Порівнявши орнаментальні системи трипільської мальованої кераміки та розписів дерев'яних побутових виробів XVIII-поч. XX ст. можемо спостерігати багато спільного.

По-перше, елементом, що часто зустрічається на трипільських узорах є солярний знак – втілення Сонця. І найбільш розповсюдженим елементом «давніх» полтавських розписів було «яблуко» – червоний круг з різними варіантами внутрішнього заповнення.

Пізніше уособленням Сонця в полтавських розписах, поруч з «яблуком», стала «квітка» та синтезований елемент «яблуко»-«квітка».

По-друге, одним з найуживаніших мотивів на полтавських дерев'яних мальованих виробах є «бігунці» та «бордюри», подібні до трипільських спіралей, та полтавські «віночки»– переосмислені трипільські «сварги».

Розглянемо полтавський мотив «бордюр».

В горизонтально-окресленій лінії смузі на певній відстані один від одного розташовані червоні круги з внутрішнім графічним заповненням – «яблука». Між собою «яблука» з'єднані нахиленими смугами, що йдуть знизу догори направо, подібно до трипільських орнаментальних схем, які, на думку Б. Рибаківа, символізували безперервний біг часу. Полтавські з'єднувальні елементи малювалися завжди червоним (не зеленим!) кольором, а посередині елемента ставилося маленьке сонечко, що підтверджує «небесне»

походження цього елемента. Назвемо цей елемент «Шляхом» – шляхом Сонця, який воно проходить від однієї сонячної фази до іншої, буденним життєвим шляхом людини, яким вона живе від одного великого сонячного свята до іншого. Акцент в розташуванні з'єднувального елемента – на вивищенні, на розвитку (так само, як і на трипільських аналогах). Одночасно з'єднувальний елемент символізував вужа-охоронця, як посланця водяної стихії, й був посередником між землею та небом. Можливо, саме цей елемент є графічним втіленням ідеї «священної» діагоналі (яка в традиційному побуті виявляється в сталому розташуванні печі й покуття), співвідношення мікро- та макрокосмосу, священного домашнього вогнища та божественного Вогню.

Простір між «яблуками» та «шляхом» в полтавських розписах заповнювався контрастними до основного зображення додатковими елементами – листочками, рисками, які підсилювали загальний рух композиції.

По обидва боки від обмежуючих «бігунець» ліній на полтавських мальованих виробах позначали, подібно до трипільських, «гірлянди дугових ліній», що було втіленням образу води. Зверху мотиву – небесні води, знизу – підземні.

Тож, як бачимо, побудова й образна мова полтавських «бордюрів» та трипільських спіралей багато в чому подібні.

Розглянемо ще один характерний полтавський мотив – «віночок».

Полтавські «віночки» продовжують сутність «бігунця», але своєю побудовою надають певний порядок часу, вони є ідеограмою українського річного календаря. Розвиненим аграрним народам притаманне володіння чіткою інформацією про природні цикли. Український календар симетричний – 4 пори року, 4 найбільші сонячні свята. Рік на полтавських розписах уявлявся колом, складеним з 4 або 8 сонць, з'єднаних між собою «шляхом». В центрі

«віночка» – велике променисте «яблуко» або пишна «квітка», або мотив «три квітки». Навколо віночка, навхрест по-діагоналі розташовані по три концентричні промені, а всього їх дванадцять.

Будова мотиву «віночок» напрочуд багатомірна. Вона символізує одночасно й існування за законами космосу, і символ родючості, безперервності хліборобського циклу й охороняюче «замкнене» коло, бо родючість треба захищати. Також це виражена, самодостатня естетична система.

«Зберігаючий спосіб життя предків, календар є небесним зразком земного порядку». «Календар всюди священний», а тим більш, в українців, як нації хліборобської. Цілорічно ми вшановуємо коло-календар. Семантика кола простежується в проявах матеріальної культури – в забудові житла, в їжі, в одязі, в танцях, піснях, оздобленні побутових та ритуальних предметів.

Виникнення ідеограми українського календаря можемо віднести до епохи раннього землеробства. Подібні структури зустрічаємо на трипільській кераміці. Навколо центрального елемента укладено чотири основних круглих елемента, з'єднаних смугою-діагоналлю.

Сонце в трипільському спіральному орнаменті було лише ознакою неба, та не господарем світу.

В полтавських віночках сонце також є ознакою неба, а втіленням Бога, Абсолютного Розуму, Таємничого білого світу є центральний елемент, навколо якого укладено «віночок» (одне велике променисте «яблуко», «квітка» або «триєдина квітка»).

У трипільських «Сваргах» відчувається велика космічна енергія, відголоски «акту» світотворення, а українські мальовані «віночки» на дереві більш земні й спокійніші.

Пластично й змістовно «віночок» – процес злиття людини з оточуючим світом, а ромб – акт втручання у природу з метою відтворення. В цих двох основних, на наш погляд, елементах

української орнаментики – коло-сварга-віночок та перехрещений квадрат-ромб – зоране засіяне поле, відображені засади продуктивного способу існування, ромб та колорух стали першопочатком творення нескінченної варіативності орнаментики українців.

Найвиразніше мотив «віночок» зафіксований на весільних скринях, на круглих та хрестоподібних тарілках.

Розглянемо хрестоподібну тарілку з 4 пелюстками. Форма тарілки підкреслена червоним бортиком. На декорованому полі – зображення тричастинного Світового дерева в оточенні «віночка» – вічного бігу світила. Трьохярусну, увінчану маленькими сонечками, вертикальну побудову мають головні складові «вазону» – троянди. Колорит зображення – контрастний: на синьому тлі червоно-оранжеві яблука «віночка» та троянди «вазону».

Орнаментация тарілки та її функціональність – багатомірні. На Великдень на середину тарілки ставився високий круглий хліб, зверху запалювалася свічка. В пелюстки довкола хліба вкладалися яйця – писанки – зародки життя.

Виходила об'ємна, «діюча» модель Всесвіту! З поєднання двох стихій (Води й Вогню), утворювалося життя, символом його продуктивного способу був і є хліб. Хліб, можливо, «... само божество!...».

При дослідженні трипільських жител археологи знайшли хрестоподібні хатні вівтарі – «... в кожній хаті були якісь особливі місця, як наче хрести із заокругленими кінцями, вироблені із глини найкращої якості, винесені над поверхнею долівки на чверть метра. Пофарбовані червоною фарбою. На них були якісь кола, заглибини, наче блюдця. Видко, що ці підвищення багато разів любовно підправлялися. Коли зняли один такий «хрест» монолітом для гуманського музею, – під ним виявилось ще давніше святе місце. Кругле. В інших хатах були й круглі підвищення, а з цього

археологи зробили висновок, що первісна форма була кругла, а вже потім вона розрослася на чотири сторони світу... Таке особливе місце було облямоване бортиком... А може це було «сонце в хаті»? Недарма воно стояло якраз під круглим вікном та розташоване на чотири сторони світу. Може це місце мало таку саме святість, як і покуття в нашій селянській хаті? Чи вірніше було б сказати: наше святе місце, покуття, успадковане від предків, що жили колись на цих землях?».

Можливо, на думку Д. Гуменної, в трипільській хаті, на підвищенні, «сонці в хаті», стояв сніп-дідух, хлібне божество? Та й «неолітична кутя протягом усього різдвяного циклу стоїть на покутті, найсвятішому місці в хаті».

А, може, хрестоподібний вівтар, обмежений бортиком – то хатне поле? Місце, де на вологе зерно, крізь кругле віконце падало проміння життєдайного сонця, й воно проростало? Чому глиняне підвищення часто з любов'ю підновлювали?

Припущень багато, та безперечним є те, що використання хрестоподібної просторової структури мало культове значення, пов'язане з хліборобським циклом.

Поруч з християнськими іконами в українській хаті існував давній землеробський вівтар – хрестоподібна дерев'яна мальована тарілка, функціональні, орнаментальні та семантичні витoki якої сягають неолітичних часів.

Розглянемо ще один вид полтавських мальованих виробів – типову, як для «давніх» зразків, скриню (с. Великі Будища, друга половина XVIII ст.). Для зручності скористаємося методом розгортки (за М. Юр).

Чоло скрині має тричастинний поділ – велике центральне поле в обрамленні з боків двох невеликих. Велике декоративне поле прикрашає «вазон», а два менших – «гілки»-«бігунці». На вікові та причілках скрині розташовані «віночки». «Віночки» мають таку

структуру: навколо променистого центрального укладено вісім менших, подібних між собою, «яблук», з'єднаних «Шляхом».

Тло скрині має синій колір, а елементи декору – червоно-оранжеві, жовті та білі.

Спробуємо трохи абстрагуватись.

Без сумніву, перед нами універсальна модель Світу, але саме українська концепція побудови організованого космосу. Переважаючі елементи орнаменту – «яблука». Коло, червоне коло – знак Сонця, тож перед нами у вигляді вазону з антропоморфними рисами жінки-прародительниці – сонячне дерево, дерево Світла, дерево Світу.

«... Отже віра, що в почині світа було первовічне добре Єство, або збірно – добрі Єства, не так первовічні, як відвічні, про яких зродження нема ніякого спомину – і що лиш вони причинилися до генези світа Первовічним добрим Єством проявлюється найвище Єство духовне, – Творець і Господь світа, – Бог. Всі прочі народи, з малими виїмками, мають космогонійні міти з дуалістичним світоглядом. Справді дивне, що серед такої многоти народів, які жили, або й живуть в округ Українців... удержався монотеїзм...».

Крім образу світового дерева, вазон на скрині є й втіленням Дерева роду, Дерева молодії сім'ї, яка утворюється з поєднання «гілок» двох родин.

У вигляді скрині – тривимірної структури, – де світова вісь – дерево-вазон, а навколо щоденно й цілорічно рухається світило, зберігались й дійшли до нас давні уявлення українців про світоустрій. Сокровенні скарби народу – духовні та матеріальні було довірено охороняти жінці-матері – прародительниці, недарма скриня переходила від бабусі до онучки як посаг.

При виготовленні скрині роль будівничого відводилася чоловікові, він виконував роботи з дерева, а процесом зовнішньої

орнаменталі скрині (як і інших побутових виробів) займалася, за традицією, жінка, яка дбала й про її наповнення.

На прикладі орнаментики скрині ми можемо простежити загальні історичні етапи у розвитку нашого етносу. Основи декорування закладалися у часи формування рільничої культури. З розширенням знань людей про світоустрій видозмінювалися та ускладнювалися орнаментальні системи, але вихідні засади лишалися незмінними.

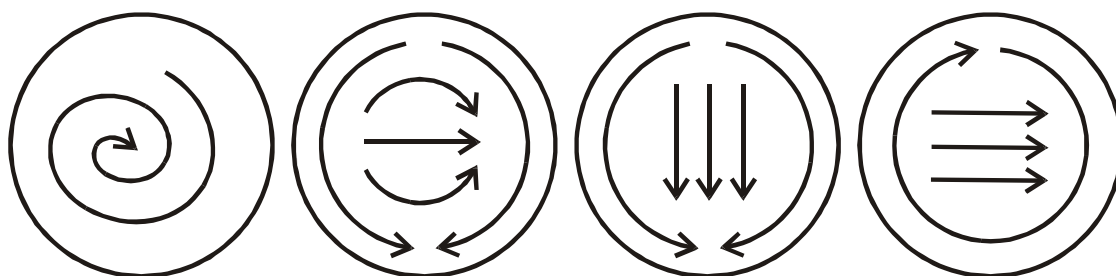
Провівши порівняння зразків орнаментів на дерев'яних виробах XVIII-XIX-XX ст. з мальованою керамікою Трипілля, ми знайшли чимало спільного, як в складових елементах, в мотивах розписів, так і в символіці.

6.3. Технологія виконання полтавського розпису

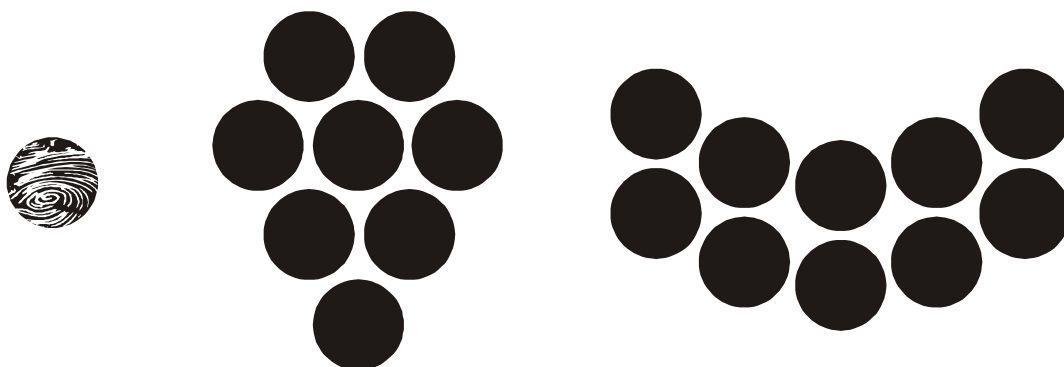
Для початкового етапу вивчення техніки полтавського розпису знадобляться: міцний папір, гуашеві або темперні фарби, кілька різних за розміром та формою пензлів, склянка з водою, простий олівець.

Основним вихідним елементом орнаментики полтавських розписів є червоно-оранжевий круг – еманация світла – Божествене око – сонячний диск – яблуко – квітка.

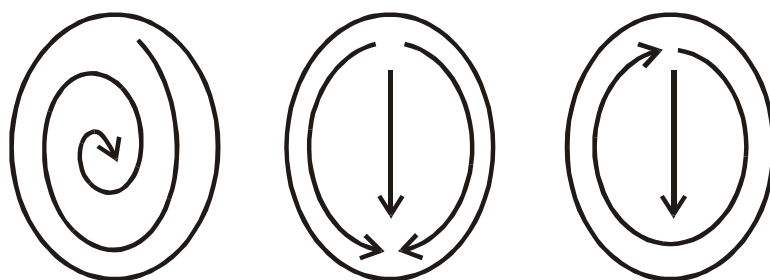
Тож спробуємо за допомогою широкого пензля намалювати круглу пляму, яку будемо використовувати як основу елемента «яблуко», «квітка». Зробити це можна у різний спосіб.



Круглі цяточки невеликого розміру (ягоди калини, винограду, горобини) можна покласти на папір вмоченою у фарбу пучкою пальця.



Вихідною плямою пуп'янків, листків, деяких квітів є овал.



Далі ми будемо вчитися робити на папері мазки, що є основними в полтавському розписі (так як і в петриківському) – це «зернятка» та «вільний» мазок.

Мазок «зернятка» накладаємо легким дотиком до паперу кінчиком вмоченого у фарбу пензлика, а потім притискуємо до аркушу всю поверхню пензлика. Якщо, витягуючи вусик, ледь повернемо пензлик та притиснемо до паперу – утвориться «кривеньке зернятко».



«Вільний» мазок

«Вільний» мазок починаємо від найлегшого дотику кінчика пензля до паперу, далі протягуємо, поступово посилюючи натиск, збільшуючи ширину лінії до необхідного нам розміру, а потім послаблюємо тиск, продовжуючи проводити лінію і повертаємо її в потрібному напрямку.

«Вільний» мазок важливо добре відпрацювати, адже разом із «зернятками» – вони є основними формотворчими елементами полтавському розписі, в залежності від їх застосування, розміру, укладання створюється нескінченна варіативність та неповторна краса орнаментики мальованих дерев'яних виробів.



В

Критеріями сформованості умінь у виконанні вихідних елементів (круглих плям, овалів) полтавського розпису та основних формотворчих елементів («зернятка» й «вільного» мазка) є:

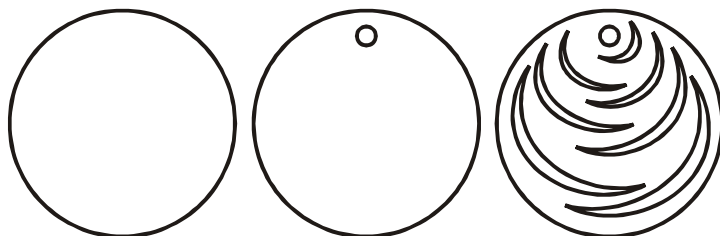
- легкість, впевненість у виконанні;
- чіткість силуетів кольорових плям;
- здатність малювати подібні елементи однакової форми та розміру у заданому ритмі.

Лише закріпивши навички малювання вихідних плям та досконалого опанування техніки накладання «зернятка» та «вільного» мазка можемо піднятися на наступний щабель у вивченні основ полтавського розпису – виконання окремих важливих складових – «яблук», квітів, листя, стебел, основи вазонів тощо.

Почнемо з «яблук».

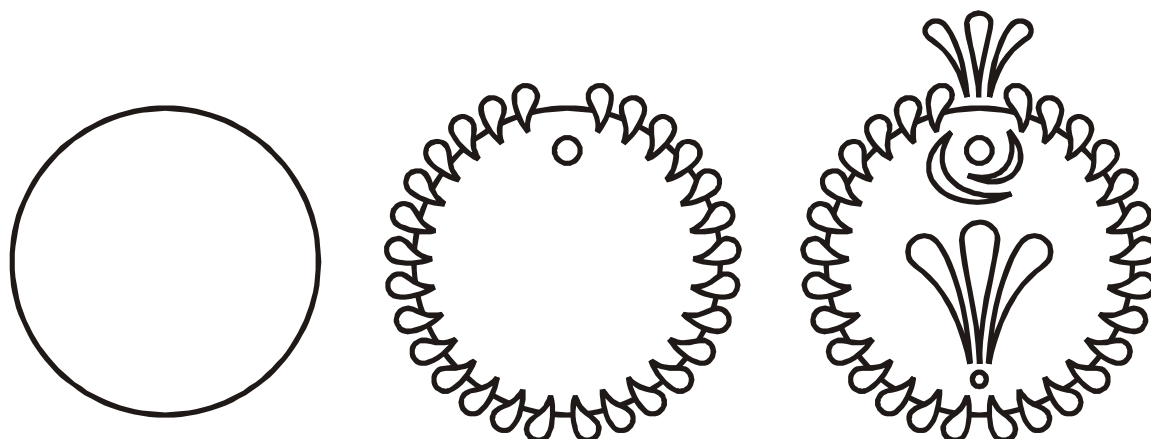
Для найпростішого «яблука» потрібно широким пензлем зробити основу – червоно-оранжевий круг. Коли висохне – цяткою позначаємо вершину. А контрастними «вільними» мазками (білого та чорного кольору) підкреслюємо округлість «яблука». Цим ми створимо ще й певну ілюзію об'єму «яблука», але

не порушимо загальної цілісності декорованої площини (як при застосуванні світлотіньових розтяжок), а лише збагатимо ритмічне наповнення орнаменту, створимо певний рух, підсилимо вібрацію кольорової плями.



На основі – червоному крузі – позначимо білою цяточкою верхівку, підкреслимо її знизу двома маленькими контрастними (білим та чорним) «вільними» мазками.

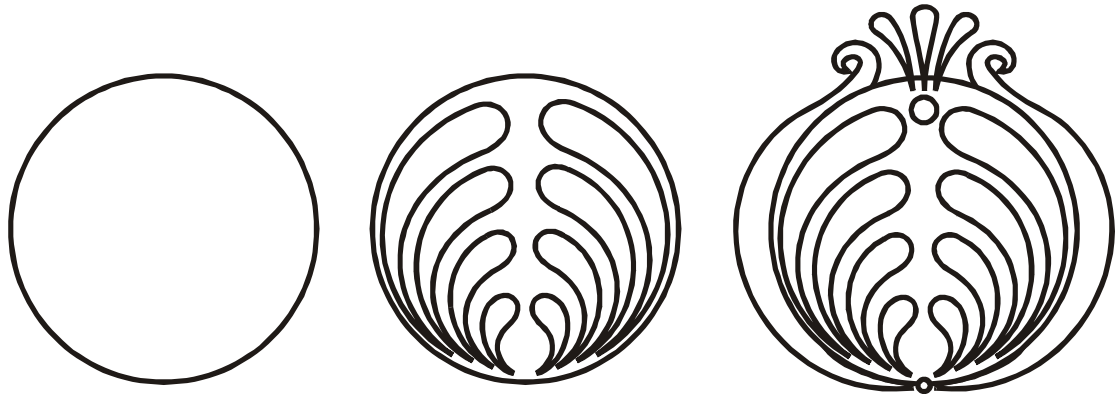
По контуру знизу догори в протилежних напрямках від вертикальної вісі укладемо вохристі «криві» зернятка.



У центральній частині круга проводимо біле пряме видовжене «зернятко», обабіч нього – «кривенькі зернятка». Увінчувати «яблуко» буде подібний тричасний елемент, але меншого розміру.

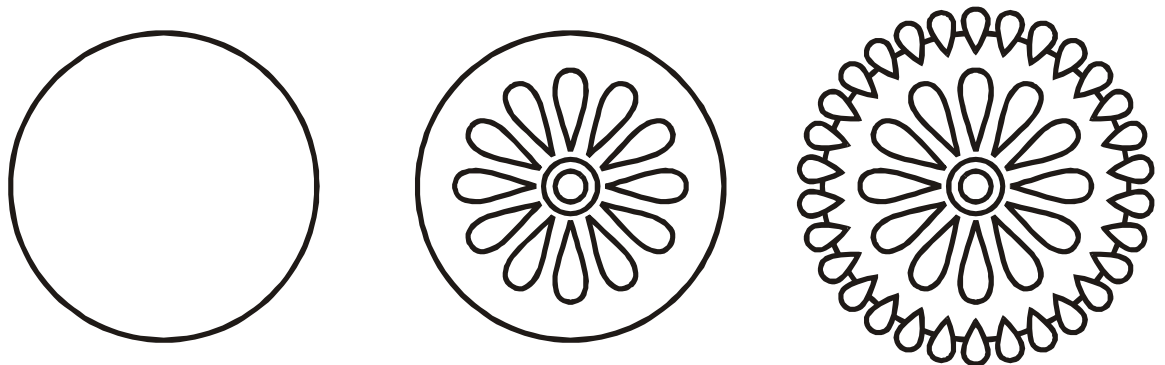
На червоному крузі світлим кольором (більш вохристим) з двох симетрично розташованих «кривих» зерняток вибудовується «цибулька». Знизу догори з протилежних боків «вільними» мазками підкреслюється форма «цибульки».

«Цибулька» може існувати як самостійний елемент, а може бути частиною іншого, складнішого за будовою.

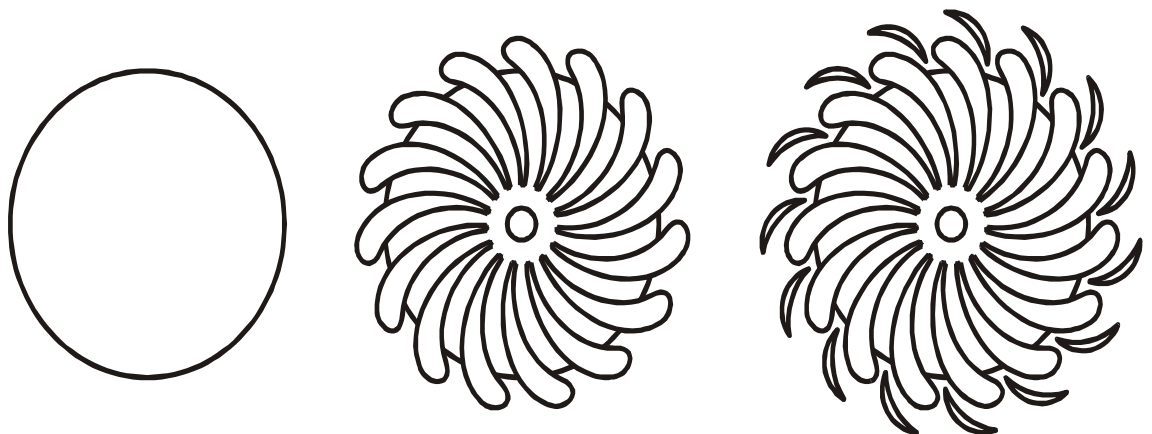


На круглій кольоровій основі позначаємо білою крапкою центр. Довкола центру укладаємо «прямі» видовжені зернятка, створюємо розетку розгорненої квітки.

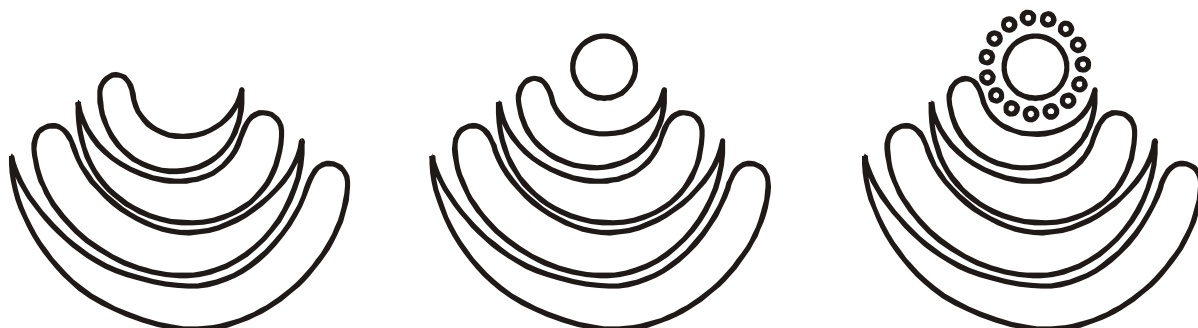
На великій круглій основі можемо помістити кілька радіально розташованих кілець «зерняток».



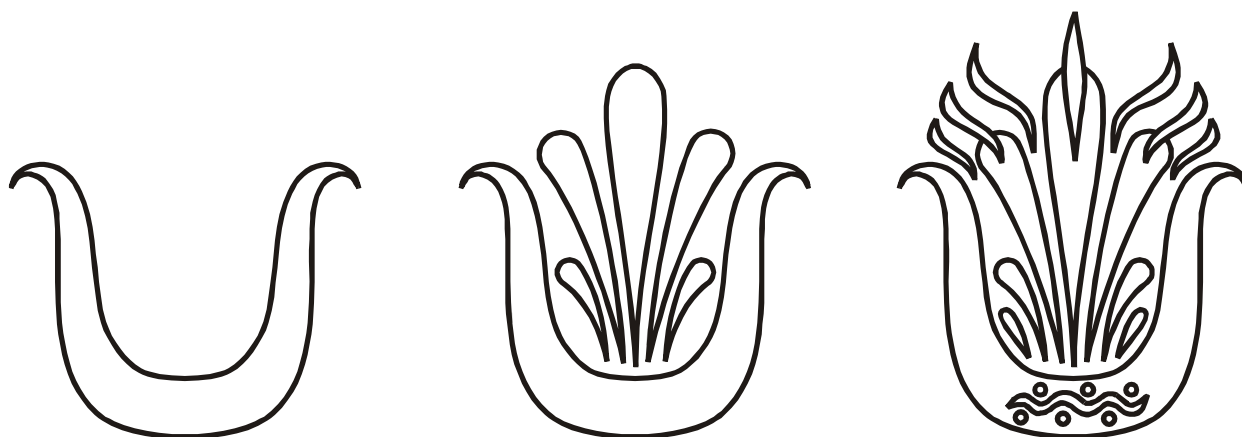
На круглій основі визначаємо середину. За допомогою «вільного» мазка або «кривого» зернятка, розташованих навкола центру обертання, створюємо «сваргу» – сонце в русі. Ілюзію руху підсилюємо додатковими мазками.



За допомогою широких мазків-зернят, що поступово зменшуються у розмірі догори, укладаємо кількаярусну квітку-«троянду», яку увінчує круглий елемент, обрамлений маленькими цяточками.

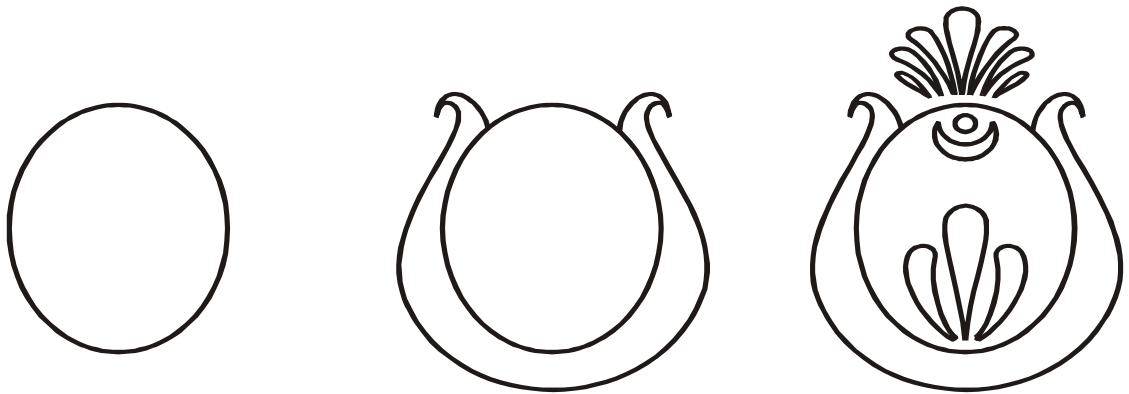


Великим «вільним» мазком формуємо тюльпаноподібний елемент. Серединку «дзвоники» можна також малювати віялоподібно розташованими «видовженими» зернятками або «вільними» мазками.

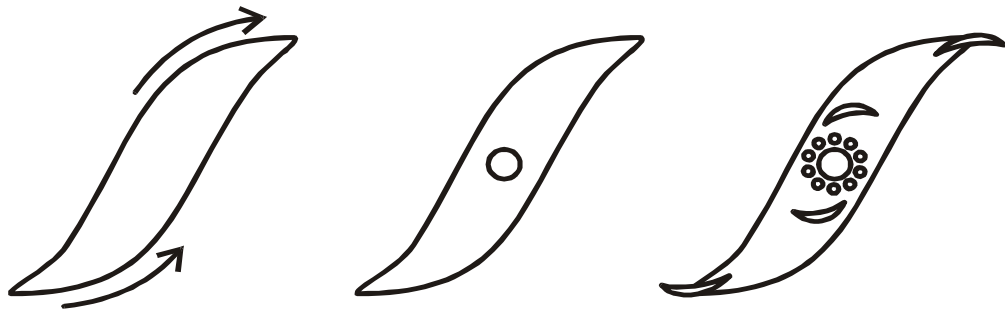


Елемент «пуп'янок».

Основа елемента – овал. За допомогою контрастного «вільного» мазка ззовні підкреслюємо форму овалу. Серединку «пуп'яночку» позначаємо видовженим «зернятком».



З'єднуючий елемент між «яблуками» або квітами в полтавських меандрах малюється червоно-оранжевим кольором «вільним» широким мазком. Посередині елемента позначається маленьке сонечко або квіточка. Допоміжні дрібні мазки контрастних кольорів підсилюють напрямок руху.

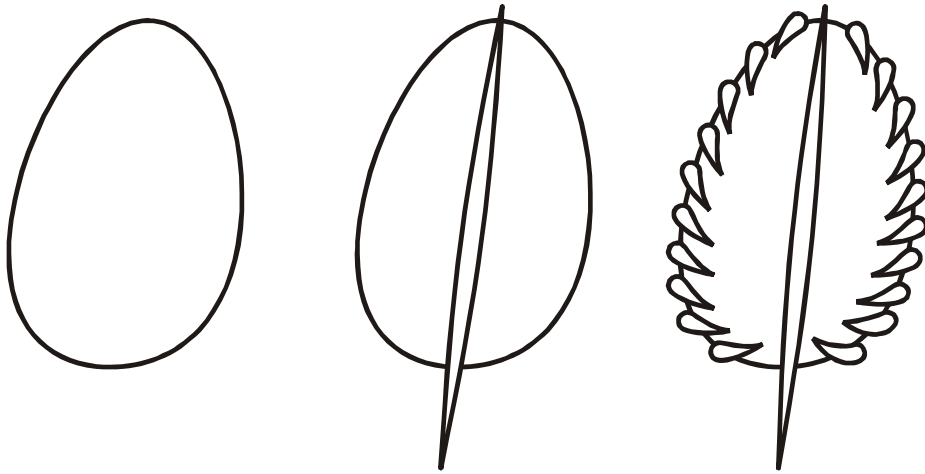


В багатьох зразках полтавських розписів активна роль відводиться стовбуру, стеблам, гілкам, що з'єднують «яблука», квіти між собою та з посудиною. Також хвилясте стебло може бути основою стрічкового орнаменту – «бігунця».

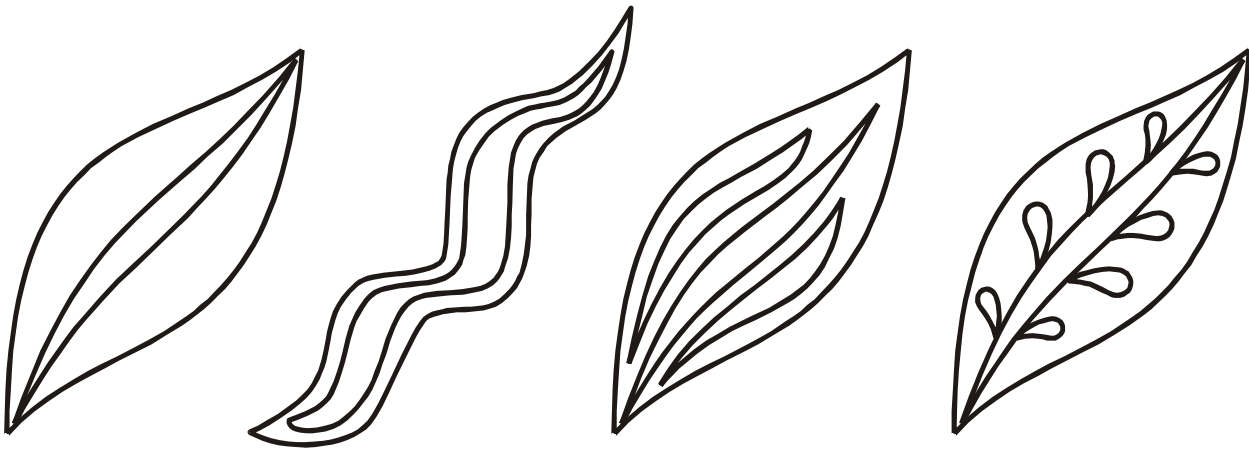
Стебла малюють «вільними» мазками різної товщини, довжини та форми, а також видовженими «зернятками». Стебло може укладатися з щільно розташованих один до одного «зерняток».

Листя в полтавських розписах відзначається великою різноманітністю. Наведемо кілька прикладів як малювати.

Основа листка – широкий овал темного кольору. Вздовж овалу посередині проводимо «вільний» мазок. Контур овалу з двох протилежних боків знизу догори підкреслюємо рядом контрастних «кривеньких» зерняток.



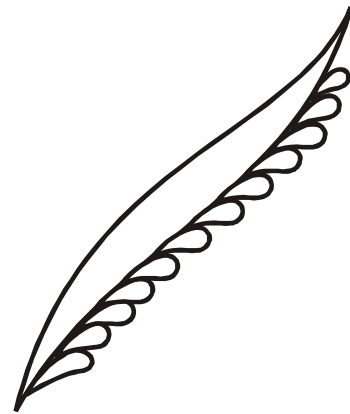
Листок може бути поєднанням різних за кольором та розміром «вільних» мазків.

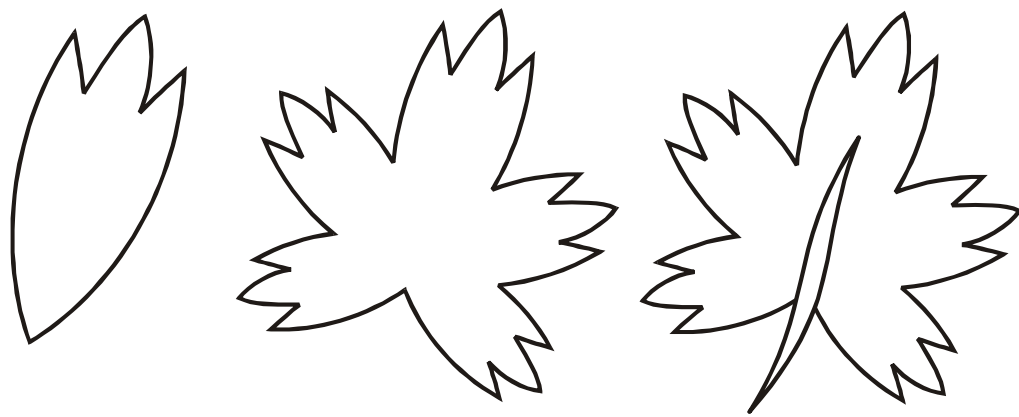


Наступний листок – поєднання видовженого «вільного» мазка та розташованого впритул під ним ряду «кривеньких» зерняток.

Виноградний листок у полтавських розписах може складатися з п'яти тризубчатих частин, що виходять з однієї основи під різними кутами: центральна верхівка та по дві обабіч.

Виноградне листя може бути й більш узагальненим: п'ять однозубчатих частин з однієї основи.



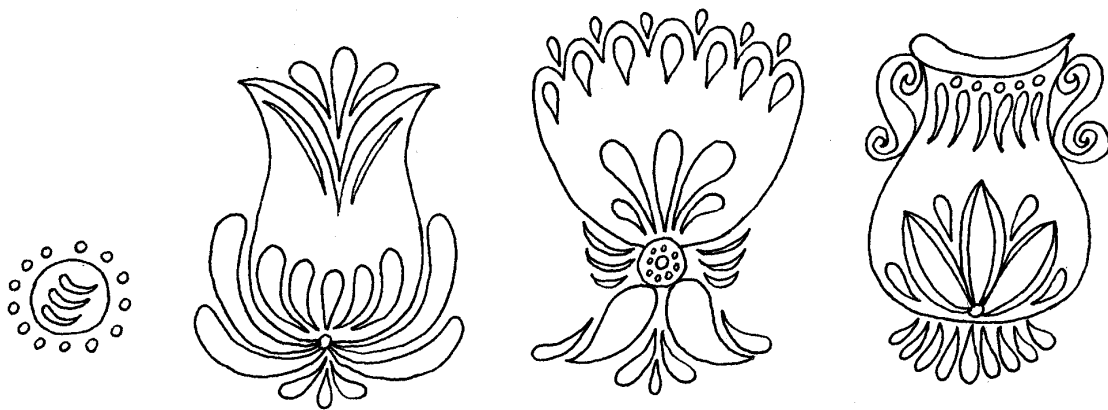


Малювання основи «вазону».

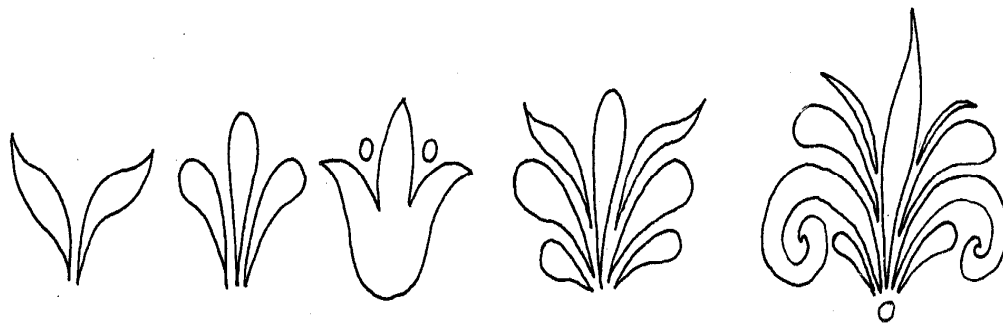
Найпростіший варіант основи «вазону» – це маленьке червоне «сонечко» в окрапленні білих або вохристих цяточок.

Основа «вазону» в полтавських розписах може бути й у вигляді «цибульки», тюльпаноподібного елемента, посудини-гличика, горщика, чаші, вибагливої вази, кошика.

Посудини різних силуетів формуємо за допомогою активного «вільного» мазка та видовженого зернятка. А різними завитками, крапочками, маленькими зернятками, контрастними до основи за кольором оживлюємо та збагачуємо декор.



Увінчуючі елементи «яблук», квітів, пуп'янків малюють симетричними «вільним» мазком або «зернятком», вони можуть поєднувати кілька різних мазків, крапочок або завитків.



Дрібні додаткові елементи (травичка, завитки, рисочки, крапочки) виконуються контрасними кольорами (білим, чорним, жовтим, голубим тощо) на завершальному етапі роботи над орнаментом, мають функцію «оживки», підкреслюють форму елементів, підсилюють експресію оздоблення, надають викінченості декоративній композиції.



Ми відпрацювали техніку накладання основних мазків полтавського розпису у певному порядку, утворюючи різні елементи розпису.

Критерії сформованості умінь у виконанні елементів полтавського розпису («яблук», квітів, листя, стебел, посудини тощо) є такі:

- чіткі контури вихідних кольорових плям;
- невимушеність у малюванні «зерняток» та «вільних» мазків;
- вміння створювати нескінченну варіативність елементів в залежності від укладання формотворчих мазків;
- чітке ритмічне та гармонійне кольорове вирішення елементів.

Якщо набуті навички в малюванні елементів полтавського розпису відповідають встановленому рівню, то можемо перейти до створення нескладних композицій – основних орнаментальних мотивів.

Першою найпростішою композицією в нас є «бігунець» – полтавський меандр, що будується за принципом ритмічного повторення головних елементів.

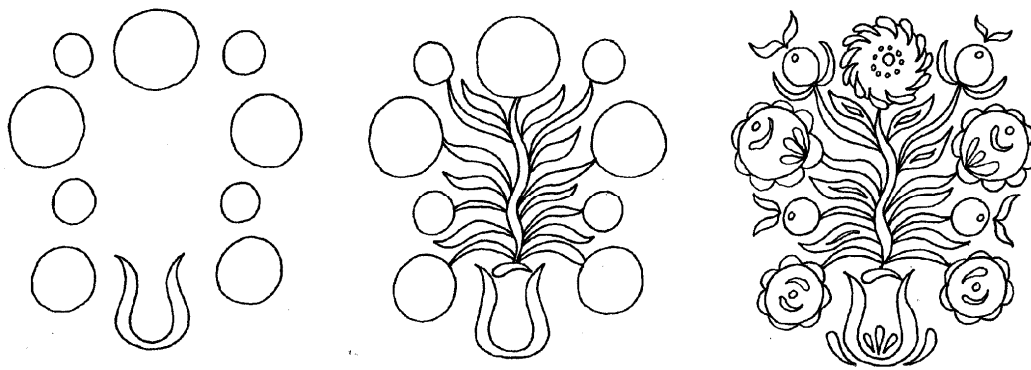
В уявній горизонтально окресленій смузі, на певній відстані один від одного малюємо основу «яблук» – червоні круги. Відстань між кругами менша, ніж діаметр круга. Між «яблуками» знизу догори тим же кольором малюємо з'єднуючий елемент.

Додаткові елементи, контрастні за кольором до основного зображення, розташовуємо між основними в певному порядку, підсилюючи загальну динаміку композиції.

На завершення проробляємо дрібними мазками і крапками основні елементи.

Якщо створений орнаментальний мотив обмежити горизонтальними лініями, то він набуде ознак «бордюру».

Одна з основних композиційних схем в полтавському розписі – «вазон». На вертикальному прямокутному форматі широким пензлем намічаємо головні елементи «вазону» – квіти та «яблука». «Вільним» мазком малюємо посудину, потім її енергійно з'єднуємо стеблами з квітами та «яблуками». Експресію мотиву підкреслюємо листям. Внутрішній рух орнаменту посилюємо за допомогою «оживок» – дрібних елементів контрастних кольорів.



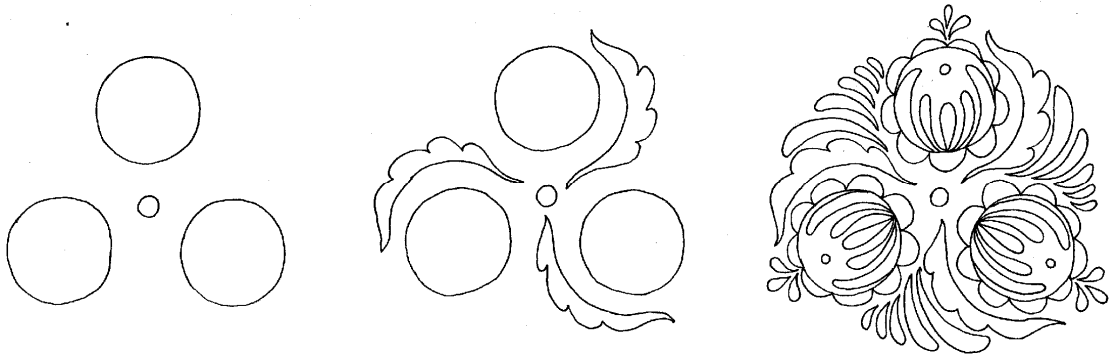
Мотив «квітуча гілка».

Широким пензлем, вмоченим у фарбу червоного кольору малюємо велику квітку-троянду. Довкола квітки намічаємо овальні пуп'янки. «Вільними» мазками формуємо стебла розлогої «гілки». Листям посилюємо динаміку композиції. Допоміжними елементами закінчуємо мотив.



Мотив «три квітки».

Навколо невеличкого круга, позначеного вмоченим у фарбу пальцем, малюємо широким пензлем три великі квітки-троянди. Між квітами позначаємо велике листя так, щоб воно підсилювало колесний рух за годинниковою стрілкою загальної композиції. Дрібними рисками та крапочками «наповнюємо» зображення.



Виконавши вправи, ми навчились створювати основні мотиви полтавського розпису («бігунець», «вазон», «квітуча гілка», «три квітки»).

При оцінюванні рівня набутих умінь ми враховуємо:

- вміння на заданій відстані малювати вихідні плями чітких контурів – круги, овали тощо;
- формування структури орнаменту за допомогою додаткових елементів (стовбурів, гілок, листя, з'єднуючих елементів);
- надання викінченості орнаменту, «оживлення» мотиву допоміжними дрібними елементами (рисочками, завитками, крапочками), віртуозно покладеними на папір;
- тональне вирішення мотиву;
- кольорова гармонія.

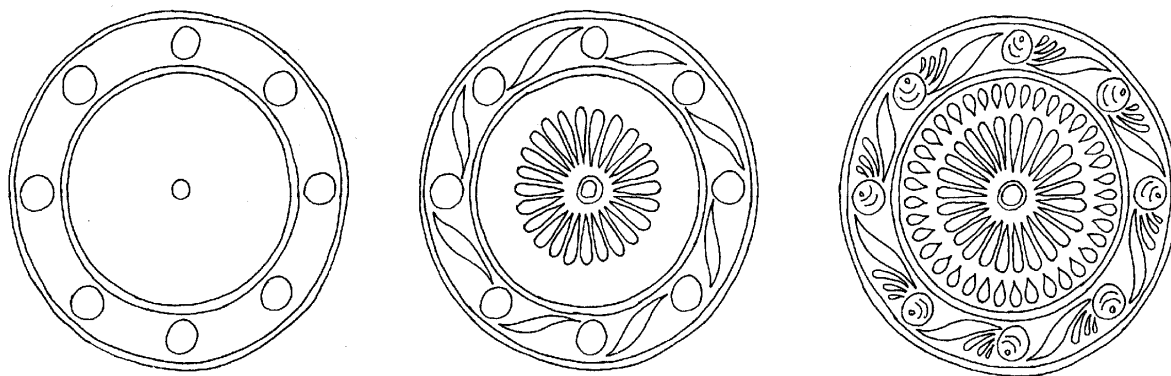
Далі перейдемо до освоєння більш складнішого завдання – ескізів розпису дерев'яних форм. Ескізи виконуємо на папері гуашевими або темперними фарбами. Обриси орнаментальної композиції обумовлені формою дерев'яного виробу.

Ескіз «круглої» тарілки.

Композиція об'єднує два мотиви – «квітки» та «бігунця». На папері окреслюємо коло. Тонуємо тло. На тлі контрасним кольором робимо обводки «берегів» тарілки. На утворених площинах розташовуємо орнаментальні мотиви. На внутрішньому – «квітку», на зовнішньому – «бігунець».

У середині тарілочки круглою плямою позначаємо центр, від якого видовженими «зернятками» формуємо розетку розгорненої «квітки».

Навколо «квітки» на зовнішньому полі за годинниковою стрілкою укладаємо «віночком» домінуючі елементи «бігунця». За допомогою додаткових «вільних» мазків та «зерняток» збільшуємо рух «безкінечника» – «віночка» навколо «квітки» – сонця. Дрібними елементами (рисочками, крапочками) надаємо заваершеного вигляду композиції.



Ескіз розпису хрестоподібної тарілки.

Цей вид полтавських мальованих дерев'яних виробів має сакральні функції, орнаментальній системі притаманний усталений характер. Тож, традиційним є розташування на хрестоподібному декоративному полі тригількового «вазону» в обрамленні «безкінечника» – «віночка».

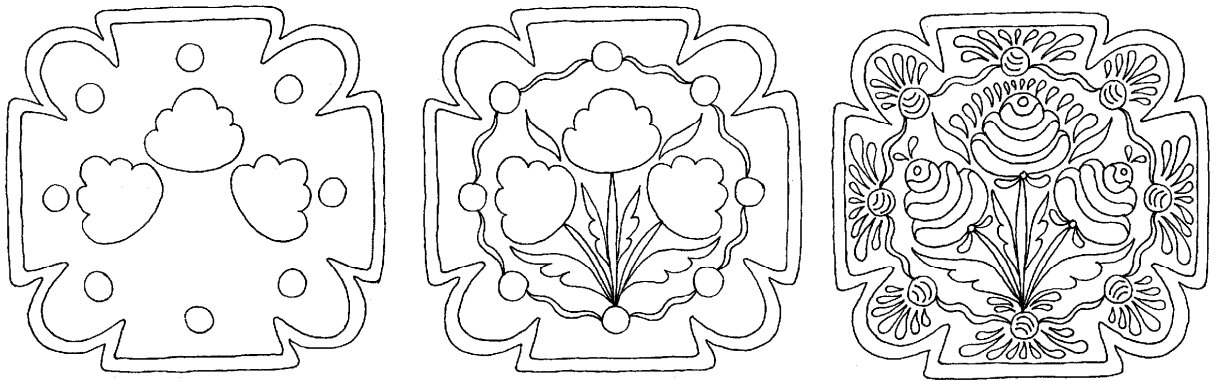
На папері олівцем позначаємо хрестоподібне поле тарілки. Зафарбовуємо тло. Контрасним кольором робимо обводку по контуру поля. Визначаємо місце «віночка» та «вазону», враховуючи те, що домінуючий мотив – «вазон».

Малювати починаємо з головних елементів «віночка» – червоних невеликих кругів, яких, за традицією, буде 8, при цьому найнижчий у «віночку» елемент буде основою «вазону».

Широким пензлем малюємо великі триярусні квіти «вазону», увінчані маленькими кругами в обрамленні крапочок.

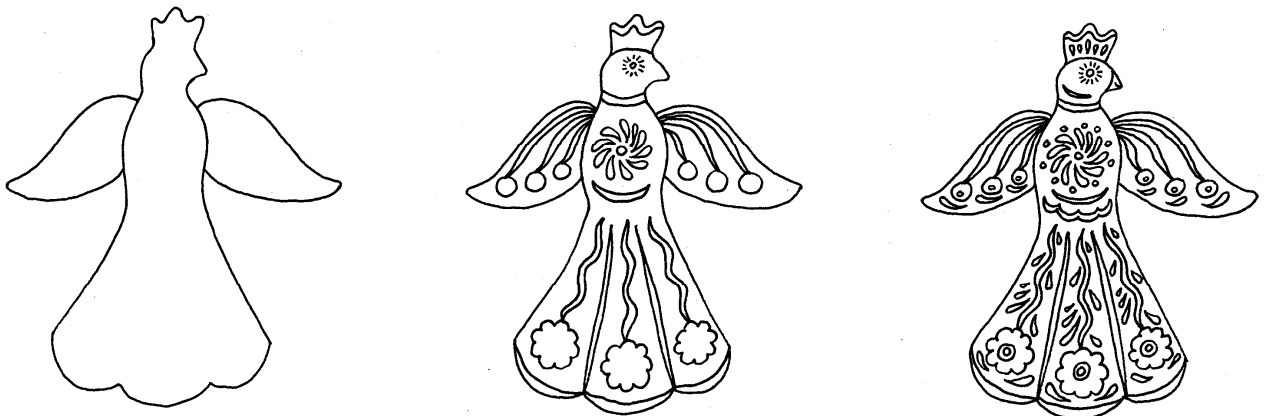
«Вільними» мазками – стеблами з'єднуємо квіти з основою.

Відповідно позначеним листям «вазону» та «віночка», а також допоміжними рисочками та цяточками, врівноважуємо загальну композицію.



Ескіз розпису дитячої іграшки-пташки з рухомими крилами.

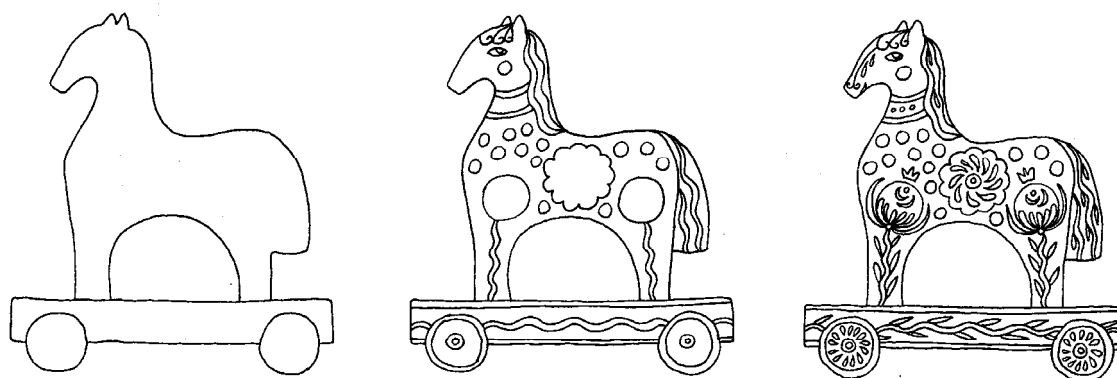
На папері олівцем обмежимо декороване поле. Маленькою розеткою розгорненої квітки позначаємо композиційний центр орнаменту – око пташки. Широким пензлем з червоною фарбою малюємо квітки та «яблука». «Вільними» вибагливими мазками-стеблами визначаємо провідні орнаментальні напрямки, що ведуть до композиційного центру. Обводками підкреслюємо форму крил та хвоста. За допомогою листя, дрібних мазків та крапочок посилюємо внутрішню динаміку, загальну піднесеність орнаменту.



Ескіз розпису рухомої дитячої іграшки-коника.

На папері олівцем позначимо загальне декоративне поле, яке об'єднує фігуру коника, підставочку та колеса. Кожна окрема частина іграшки своєю формою обумовлює композицію розпису. Круглі колеса декоруємо розгорненою розеткою «квітки»-сонця.

Підставку прикрашаємо смугою «бігунця». А самого коника оздоблюємо квітами, «яблуками», допоміжними елементами, що підкреслюють його форму.



Ескіз розпису зовнішнього боку округлої посудини (вази, чаші тощо).

Для зручності ескіз буде мати вигляд розгортки.

Доречним мотивом в оздобленні округлої посудини є «бігунець». Враховуючи особливості дерев'яної форми, на певній відстані малюємо 4 подібних основних елементів розпису – «яблук». Знизу догори з'єднуємо їх «шляхом». Посилуємо листям динаміку композиції. Закінчуємо орнамент дрібними мазками та крапочками. Проводимо горизонтальні обводки, які підкреслюють форму посудини.

Досконально оволодівши технікою виконання вихідних плям, основних мазків, простих та складних елементів, традиційних мотивів, композиційних схем на папері, й відчувши в собі сили й натхнення, можна переходити до декорування побутових виробів з дерева, які слугують основою для розпису та відзначаються великою різноманітністю форми, розміру, кривизни та округлості декорованої поверхні.

Полтавські розписи на дереві виконують темперними або олійними фарбами. Перед нанесенням орнаменту потрібно старанно підготувати дерев'яну форму. Спочатку шліфуємо поверхню виробу наждачним папером. Потім шпаклюємо та знову шліфуємо. Грунтуємо крейдяно-клейовим розчином. Тонуємо тло, переважно в синій, зелений або світло-вохристий кольори. Широким пензлем, контрастним до тла кольором (червоно-оранжевим, пурпуровим тощо) позначаємо основні кольорові плями орнаменту. Після цього малюємо стебла, листя, дрібні квітки, допоміжні елементи. Викінчуємо розпис різними цяточками, штрихами, завитками білого, світло-вохристого або чорного кольорів. Розпис для зміцнення вкриваємо шаром прозорого лаку.

Для успішної реалізації творчих завдань необхідне гармонійне поєднання сформованого світогляду, техніко-технологічних навичок та творчого начала.

Починати доцільно з орнаментативії простих дерев'яних форм – кухонної дошки, полички, круглої тарілки, дитячої іграшки. І лише потім можемо переходити до створення більш складних композицій.

Традиційною родиною на Полтавщині, яка займається художньою обробкою дерева є сім'я Зацеркляних з Кременчука. Голова родини – Микола Григорович Зацеркляний – видатний майстер полтавського різьблення на дереві, його дружина Тетяна Антонівна – знана майстриня декоративного малювання. До народного мистецтва прилучені також троє їхніх дітей.

Останні кілька років родина віддала відтворенню Свято-Миколаївського собору в Кременчуці. Такого гармонійного, з глибоким знанням народної культової традиції, інтер'єру церкви годі шукати по всій Полтавщині. Величезний іконостас та царські врата з об'ємним різьбленням відтворений натхненням Божим!

Вищою силою позначені й спільні побутові твори подружжя. Чоловік вирізьблює дерев'яні форми, а дружина одухотворяє, оживлює їх своїм розписом. Відбувається священна дія со-Творіння!

Олійний розпис Тетяни Зацеркляної вдало підкреслює дерев'яну форму (зроблену з груші, верби, тополі, липи або сосни), вигідно виявляє особливості вибагливої основи, гармонійно поєднується з натуральним кольором деревини, одночасно має самостійну цінність. Майстриня, працюючи в межах традиції, зуміла виробити власний стиль, не схожий на інші. В орнаменталі використує виплекані народом впродовж віків елементи, характерні саме для цього виду мистецтва – «яблука» (називає їх по-своєму – «помидорами»), сонцеподібні квіти з пелюстками – променями, квіти-мальви, квіти-троянди, дзвоники пуп'янки, ягідки, листки, стебла. Також Тетяна Антонівна радіє з того, що їй вдалося створити «своїх» людей (слід зауважити, що в багатьох чоловічих образах можна пізнати чоловіка Миколу (міцна статура, козацькі вуса, а, головне – очі) – будь то Мамай, Котигорошко, троїстий музика чи тракторист), птахів, риб, тварин, які поєднуються в сюжетних композиціях з рослинно-солярними мотивами.

Основу сюжетів мисткиня почерпує зі скарбниці народної, з глибин власної душі, з оточуючого життя.

Частиня мальованих композицій навіяні пісенним фольклором – «І ставок, і млинок, і вишневий садок», «Ой не світи, місяченьку», «Вівці мої, вівці», багато робіт про кохання, родинне життя, щоденні сільські турботи – «Лебедина пара», «Заручені», «Молода», «Мати зустрічає сина», «Конопляні рушники», «На току», «Жнива», «Я корівку доїть буду». Твори Тетяни Зацеркляної позначені мажорним настроєм та неабияким гумором – «Троїсті музики», «Вона його цілує, а він їсть пироги», «Ловлять рій».

Створений пані Тетяною образний світ – напрочуд оптимістичний, соковитий, вічно-квітучий, урочисто-осяйний.

Велике місце у підвищенні емоційної активності творів належить кольору. Кольори чисті, яскраві; проте не крикливі, а зі смаком дібрані, кожна робота має свій колорит, свій внутрішній ритм.

Типологія дерев'яних мальованих виробів народної майстрині надзвичайно широка. Перш за все, вражають величні тарелі, різноманітні як за формою (круглі, квадратні, схожі на квіти з різною кількістю пелюсток), так і за сюжетами розпису, не мають повторення.

Також у творчому доробку – орнаментовані скриньки, таці, миски, баклаги, чарки, салотовки, сільнички, ложки, черпаки, ковші, кухонні дошки, вази, полички, підсвічники, писанки, обрядові тарілки, дитячі іграшки. Прикметна риса іграшок – варіативність. Українській дитині є чим бавитись – тут і великі й маленькі коники на колесах, возики, птахи-колісниці, млинки, тракторці, гойдалки, меблі, посуд, звірята. Багато іграшок – рухомі, завдяки кмітливості пана Миколи – їдуть колісниці, крутиться вітрячок, Котигорошко бореться зі змієм, тремтить заєць-боягуз, високо злітає гордий сокіл.

Прилучив до декоративного розпису Тетяну Зацеркляну чоловік, який вірив, що просту сільську жінку щедра українська природа створила здібною до мистецтва. Микола Григорович, глибокий знавець традиційної народної культури, став для дружини і помічником, і вчителем-порадником й найсуворішим критиком, щодня ставив перед нею завдання й вимогливо стежив за їх виконанням. І коли перші кроки в мистецтві п. Тетяни були не досить впевнені дав слушну пораду: «Почни з коріння». І вона згадала своє дитинство, мамину колискову, червоні мальви на темному тлі скрині. Вчилася на кращих народних взірцях, читала, багато працювала. Їй зуміла відкритися сама собі, увійти в храм творчості. Займалася мальовками на папері, гаптувала килими, вишивала, та найбільше розкрилася у декоративному розписі, наче піснею полилися мальовані на дереві орнаменти.

Твори Т. Зацеркляної є зразком традиційного сучасного полтавського розпису, їх могли бачити відвідувачі на численних виставках в Україні та за кордоном, вони є в колекціях музеїв Києва, Полтави, Кременчука, Канева, Сум. На прикладі творчості народної майстрині вивчають основи полтавського олійного розпису студенти ПДПУ імені В.Г. Короленка.

Народжені з любові, роботи Т. Зацеркляної несуть добро та оптимізм людям, продовжують традицію народного малювання.

Народне мистецтво, кращі його зразки синтезують естетичний досвід поколінь митців-ремісників. На відміну від академічного мистецтва, гармонія в народній творчості досягається інтуїтивно, традиційністю прийомів зображення, методом проб та помилок. Народне національне мистецтво має невичерпне джерело естетичних відкриттів. Що збереглись та передавались із покоління в покоління.

Мета вивчення народного мистецтва – ознайомлення з його структурою цінностей, з національним розумінням «прекрасного».

Існуюча нині масова культура за своєю природою універсальна й завдяки своїй естетичній посередності доступна всім в рівній мірі. Та стандарт в культурі принижує саме поняття «культури», її призначення. Люди не повинні бути однаковими. Вони по-різному відчують, мислять, сприймають філософські категорії «прекрасного» та «потворного» в оточуючому світі. Культурний космополітизм нищить національну індивідуальність. Ось чому виховання молоді в руслі національних традицій сьогодні набуває важливого значення. Спілкування з народною культурою й декоративно-ужитковим мистецтвом, як одним із значних її проявів допомагають молодій людині формувати свій внутрішній світ, переборюючи духовний вакуум, що супроводжує зміну соціальних формацій.

Твори декоративно-ужиткового мистецтва задовольняють як матеріальні, так і духовні потреби людини, не тільки відображають, а й перетворюють за законами краси специфічною художньою мовою оточуючу дійсність.

Унікальність, самобутність народного мистецтва робить його притягальним й естетично, й морально. Вивчаючи прийоми розпису, ткацтва, кераміки тощо сучасний молодий митець досягає як національне розуміння краси, так і загальнолюдські принципи «прекрасного».

Література

1. Василенко В.И. Кустарные промыслы в Полтавском уезде / В. И. Василенко // Земский сборник. – Полтава, 1884.
2. Василенко В. И. Кустарные промыслы сельских сословий Полтавской губернии / В. И. Василенко. – Вып. I. – Полтава, 1885.
3. Ілля В. В річищі Великого стилю / В. Ілля // Основа. – 1993. – №1. С. 31.
4. Каталог изделий вырабатываемых кустарями Полтавской губернии и в земских учебных мастерских и продаваемых через земский склад. – С.- Петербург, 1912.
5. Лащук Ю. Народне мистецтво / Ю. Лащук // ОМ. – 1998. – №1. – С. 21.
6. Лысенко С. Очерки домашних промыслов и ремесел Полтавской губернии / С. Лысенко. – Одесса, 1902.
7. Мохіре́ва Ю. Цей мальований світ / Ю. Мохіре́ва // Афіша. – Полтава, Київ, 2003. – 48 с.
8. Найден О. Орнамент українського народного розпису / О. Найден. – Київ, 1989. – С. 74.
9. Орел Л. Мальоване дерево / Л. Орел // Родовід. – Київ, 2003. – 232 с.

10. Полтавський Державний музей імені В.Г. Короленка. – Полтава, 1928.
11. Полтавщина. Енциклопедичний довідник. /за ред. А. В. Кудрицького. – Київ, 1992. – 1024 с.
12. Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечора. – Київ, 1994. – 349 с.
13. Українська родина. Родинний і громадський побут / Упорядник Л. Орел. – К., 2000. – 424 с.
14. Щербаківський В. Українське мистецтво: Вибрані неопубліковані праці / В. Щербаківський. – Київ, 1995. – 285 с.
15. Юр М. В. Розписи українських весільних скринь середини ХІХ-поч. ХХ ст. / М.В. Юр. – Київ, 1998. – 267 с.

Наукове видання

**УКРАЇНСЬКЕ
ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО**

Монографія

Головний редактор – А. Є. Чернощоків

Укладач – Т. В. Саєнко

Коректура авторська

Комп'ютерна верстка і дизайн – О. О. Перепелиця

Підписано до друку 03.12.2019 р. Формат 60x84/16.
Гарнітура Cambria. Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум-друк. арк. 16,74. Обл.-вид. арк. 11,2.
Наклад 100 прим. Зам. № 1926.

Віддруковано в ПНПУ імені В. Г. Короленка,
вул. Остроградського, 2, м. Полтава, 36003
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру
серія ДК № 3817 від 01.07.2010 р.