

**Міністерство культури України  
Український центр культурних досліджень**

**ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ  
ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ:  
СУЧАСНИЙ СТАН, ЗАГРОЗИ, ПЕРСПЕКТИВИ**

**МАТЕРІАЛИ  
ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ  
З МІЖНАРОДНОЮ УЧАСТЮ**

*2 листопада 2017 р.*

*Схвалено до друку Рішенням Вченої ради  
Українського центру культурних досліджень  
Міністерства культури України  
Протокол № 3 від 30 листопада 2017 року*

***Щорічне наукове видання***

**Київ – 2017**

**Традиційна культура України як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи:** Зб. наукових праць за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю, 2 листопада 2017 р. / Український центр культурних досліджень ; заг. ред. Ю.О. Федів [та ін.] ; [упор. Босик З.О. ; відп. ред. Телеуця В.В.]. — К. : НАКККіМ, 2017. — 136 с.

**ISBN 978-966-452-250-9**

Збірник упорядковано за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Традиційна культура України як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи», яка проведена Українським центром культурних досліджень спільно з Національним центром народної культури «Музей Івана Гончара» 2 листопада 2017 р. Наповнення рубрик конференції охоплює актуальні питання в контексті політики держави щодо підтримки та розвитку традиційної культури, перспектив збереження та розвитку традиційної культури, дослідження традиції переборного ткацтва Східної та Центральної Європи, акцентуючи увагу на сучасному стані, загрозах, перспективах охорони, збереження, популяризації традиційної культури та передачі кращих практик у збереженні нематеріальної культурної спадщини, а також знань і навичок у сфері культурології, етнології, філології, педагогіки України та інших країн.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, студентів, а також усіх, хто цікавиться культурною політикою, культурою, філологією, культурно-мистецькою спадщиною.

#### Редакційна колегія

**Федів Ю.О.**, канд. політ. наук, в.о. директора Українського центру культурних досліджень (УЦКД), (головний редактор); **Бітаєв В.А.**, доктор філос. наук, професор, член-кор. НАМ України, академік АН вищої освіти України та Української АН, засл. діяч мистецтв України, лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки, начальник Науково-організаційного управління НАМ України; **Чернець В.Г.**, доктор філос. наук, професор, ректор НАКККіМ; **Богущий Ю.П.**, академік Національної академії мистецтв (НАМ) України, кандидат філософських наук, професор, директор Інституту культурології Національної академії мистецтв України, віце-президент НАМ України, віце-президент Асоціації культурологів України, засл. діяч мистецтв України; **Герчанівська П.Е.**, доктор культурології, професор, зав. кафедри культурології НАКККіМ; **Чміль Г.П.**, доктор філос. наук, академік НАМ України; **Івановська О.П.**, доктор філол. наук, професор, завідувач кафедри фольклористики Інституту філології КНУ ім. Тараса Шевченка; **Арабаджи О.С.**, канд. географічних наук, доцент, проректор Мелітопольського ДПУ ім. Б.Хмельницького; **Босий О.Г.**, канд. іст. наук, професор кафедри теорії та історії мистецтва Інституту декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ім. Михайла Бойчука; **Босик З.О.**, канд. культурології, зав. науково-дослідного відділу культурної політики УЦКД; **Бриль М.М.**, канд. психол. наук, с.н.с. УЦКД; **Несен І.І.**, канд. іст. наук, доцент кафедри мистецтвознавчих і гуманітарних дисциплін Інституту декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ім. Михайла Бойчука; **Павленко І.Я.**, професор кафедри фольклористики Інституту філології КНУ ім. Тараса Шевченка, засл. діяч культури України; **Пошивайло І.В.**, канд. іст. наук, засл. діяч культури України, генеральний директор Музею Революції Гідності; **Снігирьова Л.М.**, канд. філол. наук, доц., провідн.н.с. УЦКД; **Телеуця В.В.**, канд. філол. наук, доц., зав. науково-дослідного відділу інноваційних технологій та популяризації культури УЦКД.

#### Рецензенти

**Волков С.М.**, доктор культурології, професор, заступник директора Інституту культурології НАМ України; **Дмитренко М.К.**, доктор філол. наук, професор, провідний науковий співробітник відділу української та зарубіжної фольклористики ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

*Схвалено до друку на засіданні Вченої ради  
Українського центру культурних досліджень Міністерства культури України,  
протокол № 3 від 30.11.2017*

Редакція не завжди поділяє позицію авторів публікацій.  
За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор.

УДК 008 (477) (043)

## ЗМІСТ

<b>Бабенко Олександр</b> Решетилівське рослинне килимарство – визначний феномен українського народного декоративного мистецтва .....	5
<b>Бойченко Валентина</b> Домашнє виробництво та вбрання мешканців села Полиці Камінь-Каширського району Волинської області кін. XIX – поч. XX ст. ....	11
<b>Босик Зоя</b> Культурна політика щодо збереження традиційних ремесел .....	25
<b>Бякова Олена</b> Інновація: до визначення поняття .....	28
<b>Дубиківська-Кальненко Лідія</b> Етнографічні типи українців у творчості Івана Гончара. Нотатки з персональних виставок у НЦНК «Музей Івана Гончара» у 2016–2017 рр. ....	31
<b>Зозуля Ніна</b> Ткацтво Поділля (за матеріалами фондової колекції Національного музею народної архітектури та побуту України .....	38
<b>Лосюк Василь</b> Гуцульське ліжникарство: традиції, сучасний стан і перспективи .....	53
<b>Несен Ірина</b> Натуральні барвники в традиційних і сучасних практиках українського килимарства .....	57
<b>Патлань Юлія</b> Про історію переатрибуції весільної світлини з с. Корнич Коломийського району Івано-Франківської області, з історико-етнографічного мистецького альбому Івана Гончара «Україна та українці» (том «Галичина») .....	66
<b>Пошивайло Ігор</b> Збереження культурної спадщини в надзвичайних умовах: світові практики і українські реалії .....	69
<b>Пурига Ірина</b> Історія кралевецького переборного ткацтва. Типологія тканих кралевецьких рушників .....	83
<b>Русінова Тамара</b> Архаїка традиційного житлобудівництва Полісся у соціокультурному просторі сучасної України на базі експозиції «Полісся» НМНАП .....	87
<b>Садова Роксоляна</b> Як розвинути вроджені задатки та природні здібності до спілкування за допомогою українських народних ігор .....	97

<b>Скляренко Оксана</b> Розвиток лялькової традиції шляхом неформальної освіти (на прикладі гімназії імені О.М. Бойченка) .....	106
<b>Снігирьов Ростислав</b> Рослинна символіка в орнаменті килимів .....	109
<b>Снігирьова Лілія</b> Використання сюжетно-тематичних килимів у сучасному дизайні .....	112
<b>Телеуця Валентина</b> Ткацтво українського Подунав'я: символіка кольорів .....	116
<b>Титаренко Володимир</b> Витоки бубнівського гончарства .....	121
<b>Халілова Ленура</b> Збереження та популяризація кримськотатарської етнічної культури .....	124
<b>Чернявська Ольга</b> Розвиток різьблення Полтавщини шляхом передачі традиції серед студентської молоді .....	126
<b>Ямборко Ольга</b> Українське килимарство у XXI ст.: Музейна пам'ятка чи жива традиція? (Проблема збереження художнього промислу в умовах сучасності) .....	128
<b>Резолюція</b> .....	131
<b>Про авторів</b> .....	133

# ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ: СУЧАСНИЙ СТАН, ЗАГРОЗИ, ПЕРСПЕКТИВИ

Олександр БАБЕНКО

## РЕШЕТИЛІВСЬКЕ РОСЛИННЕ КИЛИМАРСТВО – ВИЗНАЧНИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Серед найбільш яскравих перлин декоративно-ужиткового мистецтва України слід назвати решетилівське рослинне килимарство. Своїми регіональними ознаками, завдяки багатом мистецьким компонентам, воно виокремлюється на терені всієї країни, створює унікальний феномен, своєрідне культурне явище, яке потребує аналітичного вивчення, порівняння, узагальнення й уніфікації.

У численних фахових мистецьких публікаціях та багатьох виступах на науково-практичних конференціях з тематики традиційної народної творчості часто вживається термін «решетилівський орнамент», «решетилівський стиль», «решетилівське килимарство». В чому ж його унікальність, специфічність і виокремлення на тлі інших етнокультурних феноменів?

Передумовою виникнення і розвитку самобутнього решетилівського килимарства був благодатний природно-географічний фактор з характерними місцевими культурними традиціями. На широких луках випасалися великі отари овець, так званої решетилівської та сокільської породи. Стрижена овеча вовна слугувала сировиною для виготовлення пряжі.

Снували ткацький верстат конопляними або льняними нитками, за якими розміщувався малюнок для килима. Інколи ткали майстри без ескізу, (з пам'яті), вільно розташовуючи окремі елементи орнаменту на тлі, збираючи їх у букети, кожний раз створюючи нові композиційні рішення і все це з інтуїтивним відчуттям кольору, ритму, гармонії форм.

Крім цього вдале розташування поселення на перехресті доріг – київського, харківського, кременчуцького і роменського напрямків – сприяло широкому розвитку торгово-економічних відносин. Тобто, збут готових художніх виробів відбувався не тільки на місцевих, але і сусідніх ярмарках, жваво проходив обмін товаром і сировиною.

Обладнання для скубіння, прядіння, намотування ниток, а також ткацькі верстати знаходились майже у кожній оселі. Виготовлялися, переважно, двобічні гладкі безворсові килими. На вертикальних верстатах типу (кросна) ткалися килими з округлим рослинним орнаментом. Перебір ниток був ручний, технікою кругляння.

Прядену вовну фарбували рослинними барвниками: дубовою корою, соняшниковим цвітом, лушпинням цибулі, гвоздику, споришем, вільшаними шишками тощо. Звичайно, в кольоровій гамі переважали теплі, земляні відтінки. Яскраву червону фарбу виготовляли з особливого роду комах: червецю або кошенілі, а також з кореня марени.

Можна виокремити декілька характерних ознак для решетилівського художнього килимарства. Зокрема, склалися власні принципи побудови орнаменту. Композиційні мотиви перегукуються з архаїкою прадавніх селянських килимів. Орнаментика є виразною, зі згладженими, округленими краями форм (на відміну від подільських, поліських і, тим більше, західноукраїнських килимів, де переважає геометризована, або комбінована стилістика). Силуети стилізованих рослин відзначаються великою кількістю світлих і темних контурів, різної конфігурації і товщини. Кольорова гама в більшості теплих, земляних відтінків. Для решетилівського рослинного килима характерним є мальовниче вирішення тла. Це проявляється у специфічній техніці ткання «дерканні». Напрямі ліній у орнаменті і у фоні має ланцюжкову залежність, тобто всі рослинні форми плавно перетікають одна в одну, органічно вплітаючись у фактуру виробу. Велика кількість кольорових відтінків помітні лише зблизька, а здалеку вони сприймаються лаконічними суцільними плямами і створюють враження багатющої колірної гармонії форм, ліній, силуетів. Тло наче мерехтить, вібрує, дихає мірадами переплетень на всій площині твору.

В так званих «панських» килимах переважає пишна орнаментация рослинних і анімалістичних форм. Найпоширенішим композиційним сюжетом таких килимів є мотив дерева життя. Воно проростає, як правило, із зав'язі, або з вазона чи кошика. З центральної стеблини синхронно розгалужуються квіткові гілочки зі стилізованими плодами і суцвіттями. Завершує верхівку дерева велика квітка, або група маленьких квіточок з найрізноманітнішими дрібними деталями. Килимове обрамлення складається з в'юнкої безперервної гірлянди із симетричними квітковими вкрапленнями. Основні рослинні форми в більшості особливо пишні, помпезні, з буйноцвітом розгалужених елементів. Така насиченість орнаментальних форм, їх

стрімка динамічність, пластична гнучкість говорять про сміливість вирішення композиції творів, підсилює їх образне звучання.

Ще до появи хімічних барвників (до так званого «анілінового періоду»), ткацький прийом «деркання» вже широко використовувався. У ті часи він був ще більш виразним. Адже тоді ткали лише домопряденою овечою вовною. А вона, навіть у нефарбованому стані, створювала колосальні переливи відтінків, за рахунок наявності в ній різноманітних кольорових ворсинок, що наповнювали кожну нитку піткання.

Впродовж історичного шляху розвитку решетилівського килимарства помітний яскравий вияв традицій місцевого мистецтва. На початку ХХ-го століття за ініціативою кустарного відділу Полтавського губернського земства, у Решетилівці відкрито зразкову ткацьку майстерню та роздавальний пункт для видачі майстрам роботи додому [2, 33]. Регулярно поставлялась майстрам сировина і взірцеві малюнки для виробів, здійснювалась допомога зі збуту товару на місцевих і закордонних ринках, відкривались школи для навчання молоді художньо-ремісничої майстерності. Ткалися килими з типовим візерунком: в'юнкою квітковою гірляндою, на центральному тлі розташовані в рапортному порядку рослинні



кущики з різними за товщиною і тональністю контурами (див. фото 1).

Соціалістична епоха наклала свій відбиток на розвиток цього ремесла. Кустарний промисел поступово трансформується у фабричний, розпочалося масове виробництво килимів за класичними взірцями. У 50-х роках на решетилівській фабриці з'являються художники-професіонали. Зокрема такі автори: П. Коротич,

Л. Люта, Н. Павленко, К. Лісова, І. Гулик, С. Шадуров, В. Тараненко, Л. Товстуха,

Н. Бабенко. Вони у своїй індивідуальній творчості намагалися розвинути і вдосконалити місцеву традицію в міру своїх власних творчих здібностей. Ранні килими Леоніда Товстухи і Надії Бабенко були простими за композицією і кольоровими відтінками (див. фото 2). Але пізніше їх творчий розвиток набув високої довершеності, характерного індивідуального почерку і майстерності.

Наприкінці 60-х років завершено будівництво нових великих корпусів фабрики художніх виробів імені К. Цеткін під керівництвом Леоніда Товстухи (незмінного директора), що поєднав у собі талант художника-килимаря і адміністратора [3]. Підприємство розвивалося потужними темпами, нарощувало об'єми і асортимент художньої продукції. У 80-х роках лише килимарський цех нараховував близько 120 килимарниць (див. фото 4), а всього на фабриці працювало разом з технічним персоналом і адміністрацією понад 700 робітників. Майже кожен 10-й решетилівець (на 8 тисяч населення) працював на виробництві.



Фото № 1. Килим «Древо життя», 1969 р., розм. 300х400 см., прикрашає штаб-квартиру Генеральної асамблеї ООН в Нью-Йорку / Бабенко Надія Несторівна, заслужений майстер народної творчості України, лауреат Національної премії ім. Т.Г. Шевченка

Фото 4

Кращі взірці рослинних килимів затверджувалися експертною радою Укрхудожпромсоюзу, яку очолював видатний мистецтвознавець Сергій Колос. Виготовлені в матеріалі художні вироби розповсюджувалися по величезній мережі магазинів «Український сувенір» на території колишнього Радянського Союзу. Також решетилівські рослинні килими демонструвалися на престижних міжнародних мистецьких виставках і ярмарках, зокрема: в Монреалі, Дамаску, Загребі, Брюсселі, Парижі, Ганновері, Лейпцігу, Мюнхені, а також на періодичних виставках ВДНГ в Москві, де автори отримували високі нагороди [3].

Отже, спостерігаємо появу виразного авторського компонента творів. З'явилася молода когорта художників-килимарів, зокрема: Б. Баранов, В. Шайков,



Н. Тельнюк, П. Шевчук. Автори органічно зуміли синтезувати власний хист, творчі здібності з народними багатівіковими традиціями краю. Ці дві складові цілісно і нероздільно доповнюють одна одну. Внаслідок цього місцева традиція набула нових характерних ознак, але не втрачаючи головних канонічних законів і правил. Відповідно, твори решетилівських майстрів мають незриме, але тверде опертя – класичний народний взірець і тому завжди виглядають солідно, фундаментально.

Та найвищу славу і визнання решетилівському рослинному килимарству приніс килим «Древо Життя», який з 1969 року прикрашає Блакитну залу штаб-квартири ООН у Нью-Йорку (див. фото 3). Поважні експерти Міністерства культури України визначили, що цей твір знаменитої майстрині Надії Бабенко є видатний,



уособлює український етнос, унікальність нації на тлі інших світових культур [5, 6]. Під час презентації цього килима відбулося знакове поєднання двох елементів, а саме решетилівського рослинного килимарства і петриківського розпису. Адже разом з килимом була подарована порцелянова ваза, розмальована знаменитою художницею Марфою Тимченко. Нещодавно петриківський розпис отримав статус нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО. Тож і решетилівське рослинне килимарство заслуговує на таке визнання.

У 1986 році художники Надія Бабенко і Леонід Товстуха разом з килимарницями Ганною Бондарець і Домною Єфремовою отримали Національну премію імені Т. Г. Шевченка, що є підтвердженням високого визнання на державному рівні феномену решетилівського рослинного килимарства.

А в 2005 році Верховна рада України подарувала Раді Європи в Страсбурзі килим «Народжені рідною землею» автора Л. Товстухи (див. фото 4). Отже найпрестижніші установи світу гармонійно прикрасили решетилівські рослинні килими.

Прикметним явищем, є те що в Решетилівці сформувалися відомі творчі династії килимарів, зокрема: Бабенків, Деркачів, Пілюгіних, Шевчуків. Значною складовою частиною їх авторських творів є втілення конкретного образу з певним асоціативним підтекстом. Художники привносять в них емоційне забарвлення, власні переживання і світовідчуття. Виражені образи в сукупності багатьох ознак:

композиційній побудові, своєрідній гармонії кольорів, вдалих поєднань окремих деталей орнаменту тощо.

В родині Бабенків, ще з кінця ХХ-го століття, налагоджено виготовлення килимів з натуральної домопряденої вовни. Стрижену овечу вовну вимочували у воді, прали, сушили, скубли, пряли на веретено чи прядку, фарбували природними барвниками потім ткали на вертикальному дерев'яному верстаті килими з рослинним орнаментом. Ці твори перегукуються з прадавніми народними килимами, адже мають виразне зернисте переплетення ниток у пітканні, натуральна вовна переливається різноманітними відтінками ворсинок, що утворюють своєрідне і неповторне деркання кольорів.

Наприклад, килим Надії Бабенко «Дивоцвіт» – наче розбурхана червоно-чорна стихія лапятих квіткових пелюстків, створює враження нестримної, вируючої енергії життєдайної землі. Твір насичений неймовірною кількістю композиційних форм, кольорових відтінків, дрібними деталями візерунку. Контрастна, яскрава гама орнаментики напрочуд гармонійна, за рахунок вдало підбраного темного брунатно-чорного тла з нефарбованої овечої вовни. Кайма, в свою чергу, вирає сріблясто-сірими відтінками ворсинок з натуральних ниток.

Творчості мисткині притаманна така риса, як легкість візерунку, певна фантазійність і неповторність орнаментальних зображень. Кожен елемент композиції, хоч і врівноважений з іншими, але бодай у чомусь відрізняється, урізноманітнюється. Всі рослинні та анімалістичні форми дивовижно квітують,



розвиваються. Перегукуючись з народними традиційними мотивами помітна суттєва авторська мистецька інновація [4, 159].

Кілька десятиліть Надія Бабенко пліч-о-пліч працювала поряд з сином Олександром, який разом з дружиною Ольгою продовжують і розвивають мистецьку традицію, намагаючись вдосконалювати майстерність у витончених композиційних формах орнаменту, нюансах, різноманітних відтінках та кольоросполученнях. Наприклад, у килимі «Вечірні вогники» кайма має кольорові переливи ніжних холодних і теплих відтінків, поряд з квітковими мотивами на темному тлі симетрично скомпоновані маленькі орнаментальні елементи, що асоціюються з зоряним небом (див. фото 5).

Сучасний стан решетилівського рослинного килимарства тримається на ентузіазмі окремих майстрів-килимарів. Адже, фабрика художніх виробів із 2003 року припинила своє існування. Зараз функціонує килимарське відділення художньо-професійного ліцею, де навчають молодь основних навиків традиційного рослинного килимарства. Також проводить активну комерційну і творчу діяльність приватна майстерня «Соломія», де збережено основний контингент фахових килимарів, які можуть виконати на замовлення будь-який твір в матеріалі.

Народні майстри бережно оберігаючи кращі здобутки традиційної творчості, постійно привносять у твори нові характерні риси. Етнокультурний феномен решетилівського рослинного килимарства розквітає потужною гілкою на всеосяжному дереві українського народного образотворення, надихаючи нащадків на нові творчі звершення.

### **Список використаних джерел**

1. Жук А. К. Український радянський килим / А.К. Жук. — К. : Наукова думка, 1966. — 150 с.
2. Запаско Я. Українське народне килимарство / Я. Запаско. — К. : Мистецтво, 1973. — 112 с.
3. Товстуха Л. Спогади і роздуми (півстоліття на решетилівській фабриці художніх виробів ім. К. Цеткін) / Л. Товстуха. — Решетилівка : ПВКП «Тираж», 2010. — 195 с.
4. Ханко О. Осердя і джерело квітування / О. Ханко // Слов'янський збірник: [зб. наук. пр. / ред. В.О. Пашенко]. — Полтава, 2003. — Вип. 2. — С. 157–162.
5. Щербак В. Заквітчала б килимами всю Україну / В. Щербак // Народне мистецтво. — 2006. — № 3–4. — С. 4–7.

**Валентина БОЙЧЕНКО**

### **ДОМАШНЄ ВИРОБНИЦТВО ТА ВБРАННЯ МЕШКАНЦІВ СЕЛА ПОЛИЦІ КАМІНЬ-КАШИРСЬКОГО РАЙОНУ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ КІН. ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ.**

Найпоширенішим заняттям, невідокремленим від домашнього господарства на селі, було ткацтво. Ще навіть на початку ХХ століття для пошиття одягу місцеве населення використовувало, в основному, домоткану тканину. Сировиною служили льон, коноплі, вовна. Знаряддя з обробки сировини та техніка ткання – загальноживані на Поліссі. Роботи, пов'язані з виготовленням тканин, виконували виключно жінки, ще з дитинства навчені цьому ремеслу. Лише на кінець ХІХ ст. з'являються заходжі ткачі-чоловіки, які ткали тканину по людях на замовлення, переважно, зі складним переплетенням пряжі, і для яких це заняття було мало не

основним засобом існування. «Колись баби узору не ткали, а якісь чоловіки-ткачі», – казала старша жінка.

За обробку льону, конопель та ткацтво бралися, «як усе з поля зберуть, од Покрови до Пилипівки». Коли льон висохне, його «терли» на терниці, «тріпали» тріпачкою, «обдирали» на гребені, «чухали» щіткою, щоб м'якіший був. Пряли давнім способом з «потася» веретеном або ж з гребеня. «Потась» – дерев'яна лопатка, вставлена в днище, на яку прив'язували кудельку. З кінця XIX ст. для прядіння почали застосовувати універсальне знаряддя – коловоротку. Випрядену пряжу мотали на крутілці на мітки (1 крутілка намотаної пряжі називалась міткою), далі – на мотовило, «щоб сохла, бо коли пряли, то мочили слиною», знімали й зв'язували. Після прядиво золили у жлукті, викидали на мороз, «щоб чистішою, м'якішою і білішою була». Мотали на юрку в клубки, «щоб не було корости, щоб не кололась». Снували прядиво за допомогою дерев'яної ложечки з дірочками на кілках у стіні або лаві (одна довжина стіни чи лави називалась «губою»), знімали й готували для накладання основи в кроснах. На цівки пряжу мотали сукальцем і закладали в човник.

Ткали в піст на кроснах, а з кінця XIX ст. – й на удосконаленому ткацькому знарядді – верстаті. Наприклад, у с. Полиці, за свідченнями старожилів, перший ткацький верстат був привезений чоловіком-ткачем наприкінці XIX ст. Основними частинами кросен у даному регіоні були «стативки» (бокові рами), «збійки» (для закріплення кросен), «ключки» (для збивання стативок, «щоб не розсипалися»), «воротило велике» (для намотування основи), «воротило мале» (для намотування готового полотна), «заперенька» («лясочка») – для накручування полотна, «вершняк» (на кроснах лежав, тримав «набілки», нит також на ньому висів), «набілки» (колись називали «ледо»), щоб прибавати пряжу по пітканню, «бердо» (крізь трості берда проходила основа) – вставляли в «набілки», «нит» (крізь нит проходила основа), дошка для сидіння. Складовими частинами кросен були і «підніжки» («поножі»), «щоб ходили добре ніжки», – жартували літні оповідачки.

За складом пряжі в даному регіоні ткали «портову» тканину (снували і ткали портом) – йшла на пошиття одягу, рушників, портків, наволочок, рядюжок, сілників тощо); «попортну» (основа портова, а ткали вовною); «потретинну» (одну нитку основи брали портову, другу вовняну і вовною ткали) та «посуконну» (снували і ткали вовною). Тканину, в якій застосовували вовняну пряжу, брали на пошиття літників, димок, бурок, чоловічих верхніх теплих штанів, верхнього одягу (перед пошиттям верхнього одягу вовняну тканину звалювали). Ткали тканину простим полотняним

переплетенням пряжі на дві поножі («полотном», «просто», «по-простому», «по-просцині», «по-процині»), «чиноватим» тканням із застосуванням кількох підніжок («у косо», «у коски», «у кружку»), а з кінця ХІХ ст. поширилась човникова техніка на чотири поножі «під кожушок»: так ткали тканину на бурки, чоловічі верхні штани. «Кожушком» також виконували орнаментальні смуги на сорочках, фартухах, рушниках. Перетикали тканину червоною, чорною і білою купованою ниткою («заполоччю»): тоншою – «балфою» та товстішою – «горіною», а також саморобною пряжею, пофарбованою природними барвниками. Для червоного кольору варили столового буряка (відтінок залежав від кількості буряків), проціджували. У відварі пряжу кип'ятили хвилин двадцять. Щоб пофарбувати в чорний колір, трусили сажу, сипали її в ледь теплу воду, вкидали туди пряжу й варили хвилин двадцять. Коричневий колір давав відвар із насіння вільхи. Варили з годину, цідили, клали пряжу й кип'ятили хвилин сорок. Після кип'ятіння пряжі у фарбниках нитки не прополіскували.

Настольники («портки») ткали «полотном», «у косо» («у коски»), «у кружку» («у кружечки») не оздобленими («чистими», «посними») й прикрашеними на кінцях червоними смугами або червоними з вкрапленням чорних. Шили портки в одну-дві пілки. У побуті селянина-поліщука 2-ї половини ХІХ ст. були в ужитку рушники-утиральники, для посуду та обрядові. Ткали їх «у косо», «у кружку», переважно, не оздобленими («посними»). На весілля готували рушники обов'язково «натиканими» червоними і чорними нитками на кінцях – «означало до вінчання»: для дружка («дружкове»), дяка («д'якове»), священика, молодої та молодого. Молодому рушника чіпляли з правого боку за пояса, молодій – з лівого за крайку. Дружковим рушником перев'язували дружка в поясі й зав'язували спереду. Дружок з перев'язаним рушником, старша дружка, молодий і молода запрошували на весілля. «Сват ходив з «палінкою» хліба і «бутелькою» горілки, перев'язаною підтяжкою, щоб знати, яка сватова горілка». Дружковим рушником дружок також водив молоду в хаті кругом столу (він ішов спереду і тримав одного кінця, а молода за ним і тримала другого). Коли молоду забирали від батьків, то дружок знову брався за одного кінця того рушника, а молода – за другого і водив її кругом воза. Дружок звертався до батьків: *Благословіте нас з щастям, / і здоров'ям, з віком довгим. / Родина відповідала: / Хай Бог благословить – / з щастям, здоров'ям, з віком довгим.*

Дияконого рушника («д'якове») в церкві стелили молодим під ноги, на них кидали гроші. Рушником священика перев'язували молодим руки. По закінченні вінчання «д'якового» рушника віддавали дяку, а священикового – священику. У

минулому в селі Полиці існував звичай дівчатам на весілля наткати десять стін полотна (одна стіна рівнялась приблизно п'яти метрам). Та не кожна дівчина могла мати стільки «кавалків» полотна й через це бідні хлопці та дівчата не одружувалися. Дізнавшись про причину, через що саме молодь не одружується, священик у церкві звернувся до громади з проханням відмінити такий звичай і просив, щоб на весілля готували менше полотна, аби й бідні хлопці та дівчата брали шлюб. Після того рушники сватам не давали, а тільки дяку, священику та дружку. «Натиканого» рушника використовували і на родинах. Ним накривали густо зварену пшоняну кашу, насипану в миску з верхом («верха»). Окрім утилітарного, обрядового призначення в другій половині XIX ст. рушники набувають ще й декоративного. Спочатку простими рушниками, скромно оздобленими червоними пасочками на кінцях, накривали лише образи на покуті. Пізніше, з появою комина для виводу диму з печі, рушниками почали прикрашати й стіни. На початку XX ст. рушники на образи та стіни оздоблювали вже широкою смугою («лижбою»), тканною з червоних, чорних і білих вузьких пасочків з дрібними геометричними елементами – зубчиками, рисочками. Окрім того, такі рушники по всій довжині перетикали ще й вузькими пасочками («дитинками»), а на кінцях робили китиці («бечки»).

Рядна («сілники») ткали з відходів льону («стріпель», «тріпин», «клоччя»), конопляного валу «у косо», чистими. Шили в чотири пілки у формі мішка (середину набивали сіном, хто хотів у холодну пору). На весілля дівчині обов'язково готували й крижове рядно, ткане як і сілник, «у косо», але не чистим, а картатим. З кін. XIX ст. кожна господиня намагалася придбати й рядно, виткане «кожушком» у різнокольорові поперечні паски (шили в дві або чотири пілки). Ткали їх спочатку заходжі ткачі-заробітчани, пізніше – й місцеві сільські жіночки навчилися ткати, не зважаючи, що їм і без того вистачало чимало робіт, пов'язаних із ткацтвом. І були ті роботи не такими вже простими і легкими, бо ж не з проста побутовала примовка: *Кума кумі козу дарувала, / Щоб кросна заткала і доткала.*

Літня жінка з с. Полиці розповідала, що не за її пам'яті по селу ходив ткач і вибивав малюнки на полотні.

Тканину, одяг поліщуки здавна використовували й у поховальних та поминальних обрядах. Старші люди до смерті готувались заздалегідь, намагались зняти з себе гріхи, просячи прощення в рідних та близьких за заподіяне їм і прощаючи їм, сповіддю та покаяттям перед Богом, причастям. Мешканка с. Карасин розповідала про свого діда: проживши довгий вік, десь за рік до смерті ходив він по селу з двору до двору, просив пробачення в людей і прощався з ними.

Попрощавшись з усіма односельцями, невдовзі він у спокої помер. Піти «на той світ» бажали в чистому та гарному вбранні. Показуючи відкладену «на смерть» хустку, старша жінка говорила: «Ця хустка прутка, на смерть собі рештую, я її не ганю». Селяни помітили, що люди частіше помирають перед сходом сонця – перед днем, о 12 годині – вдень і о 6–7 годині вечора – надвечір. «Як жінка помре, то ставили вісім столів і вісім портків закладали», – казала літня жінка. У труну жінкам справа і зліва накладали сорочок з жичками в петельках, «щоб там застібалася», фартухів, літників, бурок, платів, хусток, полотно. Клали і білу сернігу або кожуха. Ноги обмотували онучами і взували в постолі. Небіжчикам стелили чоловіче вбрання. Дівчину обов'язково вбирали в усе «дівоцьке»: сорочку, фартух, весільний вінок з підтяжками, а хлопця – в усе «молодецьке». Бувало, в труну клали по кілька комплектів одягу і під покійника клали – «щоб м'яко було лежати». Старша жінка на схилі років, яка ніколи не брала шлюбу, за давнім звичаєм, на смерть тримала своє в молоді роки приготовлене дівоче весільне вбрання, як ознаку дівочої недоторканості.

Особливо в поховальному обряді використовували рушники, складали кілька разів по довжині й стелили справа від покійника «на витяжку», примовляючи: «щоб руки там утирав». Ще по одному клали дівчині та хлопцеві, які не шлюбувалися. Дівчині стелили з правого боку або під ноги впоперек труни, «щоб до весілля на тому світі стала» (перед тим, як віком накривати, кінці вкладали всередину). Хлопцеві рушника затикали за пояса з правого боку або «просто» клали й також промовляли: «На тім світі одружиться». Для немовляти шили шапочку з тканини й укладали в труну. Покійника в труні накривали портком, віко – портовиною, поклавши зверху хліб і сіль (портовину та хліб потім віддавали на церкву). Використовували в похованні й рядна – везли покійника кінями на обов'язково застеленому рядном возі чи санях. На проводи дівчині на хрест завжди вішали вінка, підтяжки, рушник, хлопцеві – рушник, старшим людям – рушник чи фартух. «Раній покійнику на хреста вішали лише передніка», спеціально пошитого з чорними хрестиками, та «підтяжки» або «жички», «щоб там застібався» («жички» більше дітям). До придорожніх хрестів («фігур»), яких у минулому по селах та дорогах було чимало, люди прив'язували «передніка» з чорними хрестами, більшого за розміром, ніж звичайний фартух. Для немовляти шили шапочку з тканини й укладали в труну.

Ще в середині ХХ ст. поліщуки виготовляли різні за призначенням мотузки: волоки до постолів, товсті вірьовки на сіно, зв'язувати та вести худобу («вжище») тощо. Сировиною служило клоччя льону, конопель. На волоки до постолів, наприклад, спочатку з клоччя на крутілці пряли пряжу, а потім у три шнурки ключками

вили волоки. На «вжище» шнурки снували також з клоччя («з конопель краще, з льону слабе»), але вже на спеціальному пристрої, що складався з двох окремих частин: стаціонарної – з вкопаного в землю невисокого бруса з трьома ключками в отворах вгорі (з одного кінця на ключки накладали лопатку, з другого до них кріпили по одному шнурку) та рухомої – горизонтального бруса (закріпленого на возику) з ключкою в отворі посередині бруса (до ключки з одного кінця прив'язували складені до купи три шнурки, а за другий кінець крутили). Під час виття мотузок возика ставили проти вкопаного бруса на певній відстані (довжині вірьовки). Вили вдвох одночасно: один чоловік крутив дерев'яну лопатку «від себе», а другий крутив ключку на возику «від себе».

Важливим заняттям на селі було й виробництво дерев'яних речей. З дерева майстрували предмети найрізноманітнішого призначення: знаряддя праці, засоби пересування, посуд, меблі тощо. Роботи виконували теслярі, бондарі, стельмахи, ложкарі. Найпоширенішим ремеслом з виготовлення дерев'яних виробів було бондарство, котрим селяни займались як додатковим до землеробства. Речі виробляли для власного користування та на продаж. Працювали бондарі в хатах, шопі чи хліві. Заготовку, «годну для клепки колоду» з дуба, сосни, ясеня або ольшини просушували на печі, нарізали «як треба» і на калитці сокирою, підбиваючи поліном, кололи на клепки, але дивилися, щоб сучків не було. Опісля клепку на тиждень ще раз клали на піч підсушити. Працювали на бондарському ослоні («столець») – робили його «на лапах» з дошкою для сидіння, головкою, підніжкою та планкою, прибитою до сидіння для затримки клепки при чистці. Інструментом служили сокира, різець, струг, «склипка», теслиця, «спуст» (різновид рубанка), «хибанок» (рубанок з довгою колодкою для кінцевої обробки), дерев'яний циркуль бондаря («розмірач», «розмір»), зачиртка («затір») – ним прорізали заглиблення в клепках і інші. Стругали клепку склипкою (раніше спустом) в одному напрямку – від вічка до денця. Верха обробляли стругом, боки («ризи») – хибанком або спустом. Денце міряли розмірачем, на денці робили рубіжник. Затірачем прорізали канавку в клепках, у яку вставляли дно посудини. На «бручика» в лісі рубали лозу («лощину»), дуб чи грушу, клали на піч на днів два, щоб ув'яла. Тоді розколювали сокирою: «роздирали» навпіл по довжині (по серці), «рівномірно лупили». На бондарському ослоні стругом стругали, вигинали, робили замок, зв'язували й по два разом («так міцніше») набивали на виріб. Перед тим, як набивати обручі на бочки, їх замочували. До революції застосовували вже й залізні обручі – їх цигани виготовляли. До кружка збоку прибивали «бичайку». Бондарі робили діжки на зерно з соснового дерева з



вухами і вічком – «треба вічко, щоб миш не лізла», бочки на капусту та огірки – з сосни чи дуба, без вічка. Робили також бочки менших розмірів – «стягачки». Бодні на сало виготовляли з дуба, з вухами і вічком, круглими або овальними; бодні на одяг – із сосни, з вухами з отворами («прентом» зачиняти), вічком, круглими, більшими за бодню на сало; хлібну діжу – з сосни, з вічком; «ражки» вільхові – «картоплю мняти для себе» та «ражки» з будь-якого дерева – для свиней. Робили також соснові дійнички з носиком та ручкою, відра, «кващини» з вічком – на масло та сир, «язовочки» з ручкою – для муки, «лазубні» («лазобінь») з вічком – носити паску святити. Давнім способом обробки дерева – довбанням – виготовляли ступи та маленькі ступки. Робили їх із суцільної колоди вертикальними, донизу звуженими, на круглій підставці з заглибленням зверху. Товкач вирізали з однією та з двома ручками (для великих ступ). Видовбували мірки на зерно з ручкою («гарчики», «корці», «чвітки»), сільнички (маленькі – на стіл і більші – для зберігання солі). Ночовки (великі й маленькі, з вухами) вирубували сокирою з навпіл розколеної вільхи, вишкрібували «дзюбашкою», теслицею, шкрібкою. На жлукто привозили порохняву калитку, пішнею вибивали порохни, шкребли, чистили. Вирізали дерев'яні миски («поставці») з розхиленими вінцями – насипали в них страву. У с. Гута-Кам'янська виготовляли поставці із клепок у формі ражки з ручкою на муку, зерно. З дерева робили різні за призначенням ложки: для їжі, витягати вареники з окропу, на млинці, розливні, свиням накладати. Їх вирізали з берези, груші, липи або клену ножом та різцем вишкрібували. Дерев'яними майстрували млинки з чотирма крилами («колотун») – колотити юшку, «верцьог» з розсохи – токмачити біб та «бити картоплю», ковші, рубель і качалку, хлібну лопату, колиску («неньку», «лубку»), дерев'яну коцюбу («вожук») та інше. Дрібні предмети домашнього вжитку, а також стільчики, колиски, хлібну лопату тощо міг зробити для власного користування кожен господар.

У минулому єдиним засобом пересування були вози та сани. На полози саней підбирали в лісі підходящу деревину з дуба, граба чи в'яза, вирубували, розпарювали в печі й гнули, надаючи потрібної форми. У полози вставляли копили («копилле») по три на кожному, які попарно зв'язували між собою «в'язами» («віжками») із гнutoго дерева. Паралельно полозам на копили накладали «наморжні» («надрубни»). Вози виготовляли дерев'яними, чотириколісними (ободи на колеса робили суцільними гнутими), з драбинами, дишлом, до якого запрягали коней чи волів.

Під час плетіння предметів домашнього вжитку поліщуки здавна навчилися доцільно використовувати рослинні матеріали. Розвиткові цього ремесла на Поліссі, великою мірою, сприяла сама природа, багата на різноманітний рослинний світ. Плели вироби для власного користування й на продаж. За матеріалом плетіння поділялись на вироби з лози, соснового коріння, дубового lika (дранки), березової кори (береста), соломи, рогози та менш уживаних рослинних матеріалів – в'язу, вільхи та інших. Наявність різних видів сировини, розуміння їх фізичних та практичних властивостей, а також призначення спонукало поліщуків до винайдення кількох способів плетіння. Плетінням займалися чоловіки, починаючи з 7–12 років, хоча постолі плели й жінки. Сировину заготовляли власноручно, користуючись, переважно, ножем, сокирою, копачкою у відповідну для певного матеріалу пору року. Заготовлений верболіз зберігали зібраним у «сніпки», «пучки», соснове коріння – скрученим у «колесо», а лико тримали змотаним «верчиком», «калачем», в «ріпу», «огірок». Плели відразу після заготовки матеріалу або пізніше в зручний час. Перед плетінням, при потребі, заготовку замочували – закладали на деякий час у холодну воду чи упарювали в печі. Виготовляли речі з одного матеріалу або в поєднанні з іншим. Міцна гнучка лоза йшла на плетіння кошиків, рибальського знаряддя, постолів. Лозу брали й на деталі каркасу. Соснове коріння було практичним матеріалом для виготовлення корзин, коробок, дзбаночків, мисок, скриньок. З дубового lika плели коробки прямокутної форми з прямими стінками, з ручками або мотузками («учіпками», «очіпками»). Подібні коробки виготовляли й з соснової та березової дранки. Берест, ніжний на дотик, приємний на колір, еластичний, брали на похідні сумки («навіски»). Солому використовували під час плетіння посуду, капелюхів. Рогіз, здебільшого, йшов на плетіння рогожок на постіль (кожна дівчина повинна була в посагу мати рогожу). На весіллі співали: *Забула мати рогожу дати, / Не так забула, як не зробила, / Мати стара, дочка лінива...*

До менш поширених рослинних матеріалів, з яких на Поліссі виготовляли плетені вироби, окрім в'язу та вільхи належали ясен, калина, ялина, хміль і інші. З дранки калини виготовляли корзиночки. Ялинові гілки йшли на реберки для саків та ятерів, їх перев'язували хмелем.

До матеріалів, з яких виготовляли предмети домашнього господарювання, належав і метал – матеріал на той час рідкісний, з яким міг упоратись лише майстер. Вироби з заліза купували на базарі або замовляли в заїжджих ковалів-циган, котрі з необхідним ковальським знаряддям та інструментом їздили по селах й просто неба лаштували тимчасові кузні, які відзначалися особливою примітивністю: з глини

ставили горно, до нього пристосовували міх, вкопували калитку, на яку ставили ковадло, копали ямку для вогнища та ніг – працювали навколішках. З кінця XIX ст. по селах ковальським ремеслом почали займатися й місцеві селяни. На початку XX ст. майже в кожному селі уже був свій коваль, а то й два з власними кузнями, для яких ковальський промисел був допоміжним до землеробства. Стаціонарні кузні будували зрубними або дильованими. Дахи в них крили «здоровими дошками», пізніше – соломою. У кузні було горно з міхом, ковадло на корці, столик, полички, ночви з водою. У користуванні були наступні інструменти: зубило, кліщі, молот, ножиці (при колоді), швайка, гвоздильня – цвяхи робити та інші. Речі виготовляли з готового заліза або дроту. Вугілля застосовували дерев'яне (підгортали гачком). Працювали вдвох: коваль та помічник-молотобоець. Після гартування заліза за кольором визначали його міцність й дивились, на який виріб краще це залізо брати. На залізник до дерев'яного заступа підбирали метал потрібного розміру, зубилом робили пазушку з одного краю, з другого виклепували, вигинали підковкою (під час кування «клепали на тонко»), підігрівали, розвертали пазушку, після набивали її на заступа. Копачки також виклепували, вушко до неї приклепували клепою («нютиком»). На серпи вигинали залізо, клепали молотком, обточували точилом, зубищем насікували зубці. З металу робили коцюби, вилки на горщики. На підкови для коней загинали заготовку, зубилом прорубували канавки, дірки пробивали пробойчиком, чопики задні та передні ковали з того ж заліза. З металу виготовляли решітки для лучини («світніка»), кресало («гниво»), робочі частини сохи (сошники), плуга (лемеші, чересла), сокири й інші речі.

Керамічний посуд, яким користувалися поліщуки – миски, горщики, макітри, череп'яні «пушки» (носити воду в поле), дзбанки з ручками (пізніше гладішки без ручок), двійнята (носити обід у поле), «яндоли» на продукти (служили й для миття рук) – був здебільшого чорним, оздобленим простим геометричним орнаментом (рисочками, лініями, сосонками) та рудим, полив'яним і неполив'яним, рідше, скромно прикрашеним білим. Купували керамічний посуд на ярмарках та в селі – привозили гончарі («горщарі», «гурщарі») з сусідніх сіл: Клітицька, Яловацька. Бувало, за новий горщик насипали один горщик зерна. На додачу гончарі давали «приставки» – маленькі дзбаночки, мисочки, горщики для дітей.

Жіноче та чоловіче вбрання складалось із сорочки, поясного одягу, головних уборів, поясів, взуття та прикрас.

На жіночу сорочку брали лляне, а дехто на буденну й конопляне полотно. Шили в три пілки, довгими («зі спідницею»), з суцільних полотнищ («супілними») з

розплітками на подолку, а також коротшими, з пришитою нижньою частиною («до підточки», «хабатець»). З прямими рукавами на чохлах («чіхлах»), з ластками («линдицями»), «вуставками» (до сорочки пришивали по пітканню). Горловину дрібно призбирували й обшивали широким відкладним («відложистим», «виложним») коміром. Розріз пазухи був посередині. Застібали підтяжкою («стьонжкою», «тасовкою», «мотузкою»), протягнутою в петельки в комір (петельки пробивали веретеном й обкидали ниткою). Зав'язували спереду «просто» або ззаду «просто», але так, «щоб кінці за бурку висіли». Чохли робили з вузькою зигзагоподібною «плетіночкою» чи «стовпчиком» (короткою вузькою качалочкою з полотна) замість ґудзика. Літнім поясным жіночим одягом служила полотняна спідниця («фартух»). Шили в три-чотири пілки, в дрібні складочки – «забори», з розпіркою справа та торочками на комір (зав'язували справа). У с. Карасин полотняні фартухи шили й у п'ять пілок, оздобленими «усподу», окрім однієї середньої, яку залишали чистою. Давнішим зимовим поясным одягом були ткані по-простому вовняні червоні «у всякі поздовжні пасочки» літники, пізніше – й у клітинку («крижові»). На початку ХХ ст. до жіночого поясного одягу почали входити вовняні спідниці-бурки, ткані «під кожушок» у поздовжні кольорові смуги, трохи ширші, ніж у літниках. Шили вовняні спідниці в три пілки на зразок полотняних спідниць-фартухів. У поясі брали на торочки або ґудзик. До спідниць жінки прикладали полотняні фартушини («причіпніки», «пілки»). Літня жінка в с. Полиці говорила, що «до Польщі» фартушини називались запасками. Шили їх в одну пілку, трохи призбираними в поясі, з торочками. На подолку фартушини, як і фартухи, оздоблювали кольоровою тканню смугою, підрублювали рубцем. Пізніше до комплекту жіночого поясного одягу почали включати «передніки». Шили їх подібними до фартушин, одягали тільки до церкви, на весілля.

Оздоблення жіночих сорочок, фартухів у другій половині ХІХ ст. було незначним. «За царя мало перетикали, та й то вузько» (на будень і неоздоблені, «поснії», носили). Прикрашали «натиканням» (перетичками з червоних або червоних та чорних ниток). «Натикали» кількома способами: на «вуставках» поперечними пасочками (переважно в буденних сорочках); на «вуставках» поперечними, а на рукавах – поздовжніми; на «вуставках» та вгорі на рукавах – поперечними, а також поперечними на «вуставках» та внизу на рукавах. Низ сорочок обкидали прутиком. З кінця ХІХ ст. оздоблення полотняного жіночого одягу збагачується – збільшується ширина натикань, з'являються прості орнаментальні елементи («рисочки», «зубці», «кривульки», «квадратики»), узор набуває геометричного характеру. Геометричний характер орнаменту, передовсім, обумовлений використанням в оздобленні тканини

човникової техніки «кожушком», котра на той час почала поширюватись. «Вуставки» й рукава стали густо прикрашати поперечними пасками (широкими й вузькими, простими й орнаментальними), а подолки фартухів – широкими «на чотири пальці» («гальонами»). У с. Карасин поговорювали: *Де бальфований фартух, / То там сидить мужицький дух.*

На початку ХХ ст. в оздобленні жіночого одягу почали застосовувати також вишивальні техніки: заволікання, хрестик, гладь. Спочатку ці техніки використовували як допоміжні (прикрашали лише чохла, комірці, пазушку), а з часом вони, переважно хрестик та гладь, повністю витіснили традиційне ткане декорування тканини. Слід сказати і про те, що в 20–30 роках ХХ ст. полотняну тканину на рукави й передню частину сорочки, фартухи ткали також картатими: з червоних, чорних і білих пасків. Одяг з картатої тканини могли ще додатково оздобити тканим декоруванням, заволіканням або хрестиком.

Чоловічі сорочки «з предка світа» шили полотняними «посними», за жіночим кроєм: у три пілки, з вушками, ліндицями, призбираними коло шії, з пазухою посередині, відкладним широким коміром, прямими рукавами на чохлах, за коліна – «геть коліна минали». Тасовку в комірі чоловіки «зашморгували спереду бантом». Одягали на штани, заперізували поясом чи папругою. До пояса чіпляли шкіряну калитку з гудзями на кресало, губку («губу») та каменя. Носили калитку і на паску через плече. Коли потрібно було викресати вогонь, їх виймали, на губу клали камінь і кресалом («гнивом») викресували «вискри», від яких запалювалась губа. Губу рвали – «на осині та дубині росте», кидали в горщик, насипали попелу, два дні варили, виймали, сушили. «Камінь росте в полі, шукали скального, гниво виготовляли з заліза». «До гнива ліпше було брати березового чира – краще горить за губу», – говорили поліщуки. Чоловічі штани («портки») – літні та зимові спідні – шили з грубого полотна («шарого», «посного», «чистого»), з колошвами, садном, клинком, на очкурі, пізніше призбираними вгорі, з поясом та розрізом («пазушкою») посередині. Верхні зимові штани шили з валової тканини (основа лляна, піткання з «пачус» – «чиноватії», «у косо накладені») та з сивого або чорного сукна («бранне», «брані», «убранне», «суконні») за таким же кроєм, що й полотняні, але трохи ширшими, з коміром на гудзику. Пізніше теплі штани («бранне») шевці шили «як галіфе». Одягали верхні зимові штани під кожух. Старші люди оповідали, що за панщини хлопець «до штанів» («хлопчаки до восьми літ бігали в сорочках») не ходив на панщину: «штани насадив, – іди на панщину». То бувало парубки до 20 літ не насаджували штанів, аби не ходять на панщину. Але тоді «до штанів» він не міг і одружуватись. Восени,

взимку жінки й чоловіки «насаджували» свити («серніги»), кожухи. Шили сернігу, як на жінку, так і на чоловіка, за однаковим кроєм (чоловічі – коротшими) з сивого, чорного чи білого сукна, до «вусів», з вузьким стоячим коміром та розрізами для кишень. Комір, низ рукавів, верхню полу, розрізи для кишень й «вуса» обшивали кольоровими косниками. Ходили й у неоздоблених сернігах, «чистих». Білі використовували і як обрядовий одяг – у них у будь-яку пору року молодий і молода йшли до вінчання. Серніги жінки підперізували крайками, а чоловіки – поясами.

На початку ХХ ст. жінки, але вже переважно бабусі, голови завивали платами – давнім довгим полотняним головним убором у червоні перетички на кінцях. Трохи довше їх використовували у весільному обряді: коли знімали вінка з молодої, то їй голову завивали «платом», та коли до молодого везли, завивали «платом» й накладали вінка. У свекрухи з молодої «плата» з вінком знімали й накладали на свекруху, а молоду завивали хусткою. Зшитим з двох платів покривалом накривали молоду, коли вели в комору. В основному, в першій половині ХХ ст. жінки голови зав'язували хустками: домотканими полотняними, «чистими» з китицями чи суконними, перетканими з чотирьох сторін червоною балфою, або купованими фабричними («салісовими», «терновими»). У даному регіоні існувало кілька способів в'язання полотняних хусток: «на чумака» («штурмачкою», «чумачкою»), «на чуби» («по-міщанські»), «з хвостом», «на кладку», «на роги», «під бороду» (спереду зав'язаними кінцями в дівчат і ззаду – в жінок). Великі хустки завивали «за чубами», «з хвостом». З початку ХХ ст. хустки стали витісняти плати й з весільного обряду. На зводинах молоду почали завивати хусткою «на чуб». По деяких селах після вінчання вона цілий тиждень ходила з розплетеними косима, без хустки. Минав тиждень, у суботу пекли пироги й молодій підтинали волосся так, щоб вуха були закритими (потім волосся закладали за вуха) й накладали хустку – і вона «робилася молодичею». Тоді ж співали: *Розкидай, Боже, братову клуню / По одній деревині, / Як він розкидав мою косооку / По одній волосині.*

По весіллі молода запинала голову «й на чумака». Дівчата волосся заплітали в дві коси на прямий проділь й уплітали в них стрічки («підтяжки», «китайки», «жички», «путята»). Нареченій голову перев'язували «підтяжкою», ззаду зав'язували, коротко підрізали й накладали вінка («шматочки» підтяжок віддавали дітям). Весільного вінка робили «гарного», з паперових квітів, ззаду чіпляли багато довгих різнокольорових «підтяжок». У с. Клітицьк у вінок посередині додатково ще встромляли три пір'їни. А в с. Карасин весільного вінка виготовляли з шишечками з різнокольорових стрічок. Щодо жіночих прикрас, то в цій місцевості носили персні «з грошей», коралі, скляні пацьорки і обов'язково хрестики. Чоловіки в Полицях ходили в суконних шапках «на

роги» («рогатівки», «рогатки»). Шили їх з сивого, білого чи чорного сукна на чотири «роги», з днищем. Оздоблювали червоним косником та кутасом (косником прикрашали боки і денце). У с. Карасин старші чоловіки накладали на голови «кучми» – сиві круглі суконні шапки з денцем та закладкою на ширину долоні («з руку»). Молодші чоловіки ходили також в магерках, пошитих на зразок кучми, але трохи вищими. Заможніші селяни мали, окрім суконних, шапки з хутра ягнят («барашкові, «баранки»). Чоловічі шапки також використовували у весільному обряді – як молоду везли після вінчання до молодого, то їй на голову накладали шапку. На холодну вітряну погоду до серніги чоловікам шили ще суконні башлики. Жіночими поясами були вузькі крайки з китицями, в поздовжні різнокольорові паски. Підперезувались справа на вузол. Чоловіки заперезувались широкими червоними плетеними поясами, «папругою» чи фабричними поясами з кутасами. Поясами чоловіки заперезувались «на бік» або посередині з підтиканими трохи до боків кінцями.

Взувались в постолі, плетені з липового чи в'язового лика, лози. Плели їх дорослі й діти, переважно, коли пасли худобу – «пастух ніколи не ходив без роботи». Виплітали з носочками, п'ятою, вухами (на 4–5–6 вух), на праву та ліву ногу. Два задніх вуха називались «бабками». У правому постолі кінчик лика залишали спереду справа, а на лівому – зліва. Люди приказували: «Де кінчик, там мізинчик». Щоб постолі були міцнішими, підошви могли підплести дубовим, лозовим чи липовим ликом. До постолів брали волоки з валу або кінського волосу з хвоста. Білими конопляними волоками ноги обмотували частіше жінки, а чоловіки – з кінського волосу. Нові постолі перед першим взуванням розмочували, «щоб вушка не терли – будуть м'якішими». Перед взуванням, спочатку в постолі через «бабку» втягували волоку, рівняли, підтягували. Потім кінці «заборсували» в треті вушка й робили петлі. Накладали їх одна на одну посередині постоліка й саджали в нього ногу. Жінки ноги обмотували рідко навхрест до колін, а чоловіки – «зсередини на двір»: густо рядками до середини литки. Кінці два рази зав'язували та ховали за волоки. До постолів брали онучі з полотна або сукна («сукнянки»). По селах, поблизу яких не росло достатньо потрібних для лика дерев, постолі плели з валу («валовці») – робили копил, як на чоботи, снували, переплітали й підплітали знизу ликом. Пізніше заможні селяни на шлюб почали купувати чоботи, черевики. Чоботи використовували і як атрибут весілля, ворожіння. На весіллі зять теці купував чоботи, а на Андрія та на Різдвяні свята дівчата кидали їх за огорожу на вулицю і дивилися, в який бік лежить носок. У селі плели

шкарпетки, на холодну пору – рукавиці. У загадці про рукавицю запитується: *Ходила по запічку, / Шукаю в лахміттячку, / Лахміттячко прогорну – / Та лише всадо.*

Дитячий одяг шили на зразок дорослого. Жіночі та чоловічі сорочки, коли їх не одягали, по довжині складали вдвоє, рукава прикладали до станка й акуратно згортали. Наприкінці частину подолка вивертали й фіксували ним сорочку, щоб вона не розмотувалась. Спідниці складали з подолка в складочки (на 4–5, хто як хотів), перегортали і зав'язували торочками. Чоловічі штани також складали вдвоє, згортали й перев'язували. Одяг, побутову тканину, полотно, все згорнене, зберігали в боднях, пізніше – в скринях.

Отже, з вищенаведеної стислої характеристики видно, що домашнє господарство вказаного регіону кінця XIX – початку XXст. відзначалося різними необхідними для життя людини видами занять із давніми способами виробництва, характерними для натурального господарства. Хоча, наприклад, ткацтво зазнало деяких змін: з'явилися досконаліші знаряддя праці, нова техніка ткання. Зазнало змін також ковальство. Однак подальшого розвитку домашнє виробництво на селі не мало, воно зупинилося на найвищому рівні простого виробництва, а в наступні роки почало занепадати. Сталися зміни і в традиційному вбранні. Одні компоненти одягу були замінені сучаснішими, з'явилися нові. Збагатився і змінився декор деталей одягу (переважно жіночого), який став мало не єдиним чітким і головним етнографічним визначальником даного регіону серед багатьох інших на Українському Поліссі.

### **Архівні джерела автора**

1. С. Городок, Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. Запис від Пугач Г. П.
2. С. Гута-Боровенська, Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. Запис від Балик М. М., 1934 р. нар.
3. С. Гута-Камянська, Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. Запис від Шовковського П. Я., 1898 р. нар.
4. С. Карасин, Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. Запис від Заболоцького Г. Д., 1925 р. нар.; Заболоцького С. Д., 1926 р. нар.; Сахарук К. Г., 1914 р. нар.; Суц О. В., 1911 р. нар.; Трохимчук М. Й., 1894 р. нар.; Трохимчук Т. Ф., 1924 р. нар.; Трохимчук В. 1912 р. нар.; Яринчук Г. У., 1912 р. нар.; Яринчук Г. Л., 1914 р. нар.; Трохимчук В. 1912 р. нар.
5. С. Карпилівка, Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. Запис від Дмитрук М. М., 1920 р. нар.
6. С. Пнівне, Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. Запис від Матюк В. П. та Матюк В. Ф., 1915 р. нар.
7. С. Полиці, Камінь-Каширського р-ну Волинської обл. Запис від Антонюк М. І., 1929 р. нар.; Балик К. К. 1900 р. нар.; Балик М. М., 1911 р. нар.; Балик П. М., 1908 р. нар.; Балик П. Ф. 1929 р. нар.; Боснюк А. О. 1906 р. нар.; Бусько К. Р. 1925 р. нар.;



Варчук В. Н., 1923 р. нар.; Варчук Г. Ф., 1938 р. нар.; Варчук К. Н., 1909 р. нар.; Варчук М. Д., 1904 р. нар.; Варчук У. Ф., 1901 р. нар.; Денисюк П. К., 1911 р. нар.; Жуковського Й. Й., 1910 р. нар.; Зрум Т. Я. та Зрум П. Г., 1910 р. нар.; Качан Л. П., 1908 р. нар.; Качан Г. І., 1927 р. нар.; Кирилюк М. Д., 1914 р. нар.; Кирилюк О. Г., 1914 р. нар.; Кирилюк П. М., 1914 р. нар.; Климук Я. Й., 1906 р. нар.; Ковальчук Г. В., 1912 р. нар.; Кузьмич М. Я. та Мельник П. Й., 1913 р. нар.; Моніц М. М., 1929 р. нар.; Пасічко Ю. Н. та Приймак М. І., 1905 р. нар.; Приймак М. Є. та Приймак М. Г., 1905 р. нар.; Приймак М. Д., 1914 р. нар.; Федчик А. Я., 1911 р. нар.; Федчик М. Я., 1910 р. нар.; Филипок Т. Н., 1906 р. нар.; Шевчик Г. Г., 1916 р. нар.; Шевчик Г. Л., 1905 р. нар.; Шевчик К. Г., 1908 р. нар.; Шевчик Л. М., 1915 р. нар. Шеремет А. М., 1916 р. нар.

**Зоя БОСИК**

### **КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА ЩОДО ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙНИХ РЕМЕСЕЛ**

Культура нині розглядається як один із потужних рушіїв соціального та економічного розвитку, що свідчить про її послідовну демократизацію, проникнення в усі сфери національного життя. Зокрема, традиційні ремесла є можливістю для багатьох інновацій, у тому числі економічних. Сьогодні ремесла розглядаються як елемент розвитку громадянського суспільства, сегмент регіонального розвитку та креативних інновацій. Культурі під силу вирішувати питання економічного зростання і проблеми зайнятості населення. Цим зумовлена актуальність теми дослідження культурної політики щодо збереження традиційних ремесел.

Серйозну загрозу традиціям місцевих ремесел, як і іншим галузям нематеріальної культурної спадщини становить глобалізація. Вироби ручної роботи різножанрових ремесел часто не можуть конкурувати з дешевими оптовими продуктами, що, в свою чергу, створює небезпеку втрати деяких традицій. У різних регіонах світу багато майстрів намагаються вирішити ці питання. Традиційні ремесла стикаються і з проблеми навколишнього середовища, що спричиняє обмеження використання деяких природних ресурсів та сировини.

Безперечно, європейський досвід формування культурної політики геополітичного простору становить для нас великий інтерес. Загальновідомо, що Україна завжди перебувала в площині європейської культури й інтеграція в європейську багатонаціональну, цивілізовану спільноту є закономірним явищем щодо охорони нематеріальної культурної спадщини.

Нематеріальна культурна спадщина є складовою культурної політики. Після ратифікації Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини держава зобов'язана її реалізовувати.

Традиційні ремесла є одним із галузевих напрямків нематеріальної культурної спадщини. Збереження традиційних ремесел реалізується шляхом проведення низки заходів спрямованих на забезпечення життєздатності, розвитку, популяризації, підвищення ролі, зміцнення потенціалу та формальних і неформальних способів передачі знань, вмінь, навичок [1]. Традиційні ремесла є найбільш «відчутними» серед нематеріальної культурної спадщини, оскільки їх продукт є матеріальним. Однак, оскільки ремесла та промисли пов'язані зі знаннями та навичками, які передаються з покоління в покоління усною традицією, Конвенція торкається лише нематеріальних навичок та знань, а не конкретних зразків. Відповідно, метою Конвенції є збереження традиції та захист її передачі від покоління до покоління.

Життєздатність традиційних ремесел забезпечують носії-практики, майстри. Ціннісним методом практичної діяльності є пряма участь молоді у неформальних процесах передачі знань, вмінь ремесла.

Суб'єктами культурної політики є держава, державні установи, громадські об'єднання тощо. Обласні центри народної творчості, управління культури, музеї, бібліотеки та інші установи сфери культури повинні виконувати функцію комунікаційних платформ інформованості населення про нематеріальну культурну спадщину, зацікавити носіїв для здійснення практичної діяльності в галузі нематеріальної культурної спадщини та залучати до організації виставок, майстер-класів, лекцій, семінарів тощо. Наприклад, протягом 2017 року вищезгаданою платформою був Український центр культурних досліджень, у якому проводились творчі лабораторії для різновікової аудиторії майстрами-носіями живих традицій петриківського розпису Тетяною



Гарьковою та її ученицями: Анною Зозулею, Анастасією Капиною, Лолітою Кісельовою, Анною Мешковою, Дар'єю Добровольською, Вікторією Соколовою; крелевецького переборного ткацтва – Валентиною Гецевич, Людмилою Мінтус; решетилівського ткацтва – Олександром Бабенком, родиною Пілюгіних;



богуславського ткацтва – Анною Ткач; виконання вишивки «білим по білому» – Надією Вакуленко, Ніною Іпатій та іншими.

Стимулюючим інструментом культурної політики щодо збереження традиційних ремесел, починаючи з 2011 року, є щорічне надання 80-ти стипендій Президента України для молодих майстрів народного мистецтва.

Нагадаємо, претендентами на здобуття стипендій можуть бути молоді майстри віком до 35 років. Вони призначаються на конкурсній основі шляхом відбору за певними критеріями. Кожен претендент на здобуття зазначеної стипендії повинен: володіти художніми техніками народного мистецтва; використовувати у творчості українську орнаментику, традиційні техніки та технології народної образотворчості, художньо-мистецьких прийомів, що спираються на досвід багатьох поколінь майстрів традиційного народного мистецтва; використовувати у творчості традиційний народний інструментарій, природні матеріали вітчизняної сировини; брати участь у всеукраїнських виставках народного мистецтва, симпозіумах, етномистецьких святах тощо, а також участь у заходах з відродження, розвитку та популяризації традиційного народного мистецтва. Такий відбір стимулює молодь до опанування знаннями та вміннями, а також їх поширення серед громадськості. Тож підтримка обдарованої молоді на державному рівні сприяє збереженню та розвитку традиційного різножанрового (вишивка, ткацтво, декоративний розпис, різьблення по дереву, лялькарство, писанкарство, гончарство, соломоплетіння, бісероплетіння, мосяжництво, ковальство тощо) народного мистецтва.

Під культурною політикою розуміємо заходи, які стосуються культури на місцевому, регіональному або міжнародному рівнях, зосереджені на культурі як такій, або призначені для здійснення безпосереднього впливу на окремих осіб, групи або суспільства, в тому числі на створення, виробництво, поширення та розподіл культурної діяльності, культурних товарів та послуг, а також доступ до них [2]. Зростання інтересу туристів до збережених традиційних ремесел у регіонах України, робить перспективним розвиток галузі культурної спадщини та економічної стабільності.

Отже, культурна політика покликана задовольняти культурні потреби широких мас населення, сприяти культурному прогресу, зокрема, збереженню та розвитку традиційних ремесел.

### Список використаних джерел

1. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини / [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/995\\_d69/page2](http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/995_d69/page2).
2. Культурна політика та особливості її формування в Україні [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/posibnuku/315/12.pdf>.

**Олена БЯКОВА**

### ІННОВАЦІЯ: ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ

Суспільство не може існувати не змінюючись, й інновації є вагомими складовими суспільного розвитку. Поняття «інновація» застосовується в різних галузях: культурі, освіті, науці, економіці, праві, інших сферах діяльності людини. Проте у визначення поняття «інновація» вчені вкладають різний сенс, обстоюючи власний підхід до його змістового наповнення.

Так, з точки зору Азгальдова Г., Іванова В., Костіна А. та Санто Б. [16, 12] поняття «інновація» є процесом або результатом процесу. На думку Санто Б. [16, 12], інновація постає елементом суспільного, технічного та економічного процесу, який, завдяки практичному використанню ідей і винаходів, призводить до створення кращих за своїми властивостями виробів і технологій [16, 12]. Інновацію як процес також досліджує Іванов В., але як результат творчого процесу у вигляді створених (або впроваджених) нових споживчих вартостей, застосування яких вимагає від осіб або організацій, що їх використовують, зміни звичних стереотипів діяльності та застосування нових навичок [5]. Такої ж думки дотримуються Азгальдов Г. та Костін А., які розглядають інновацію у контексті інтелектуальної власності, обґрунтовуючи її як процес, у якому:

- використовуються (частково або повністю) охоронноспроможні результати інтелектуальної діяльності;
- забезпечується випуск патентоспроможної продукції;
- забезпечується випуск товарів і/або послуг, що, за своєю якістю, відповідають світовому рівню [2, 162–164].

Ще одна група вчених досліджує термін «інновація» як певне нововведення, новацію, впровадження чогось нового. Так, вчені Арсірій О., Глава М.,

Коптельцева Л., Малахов Є., Погорецька В., Сперанський В., Трофимов Б., Філатова Т., Чугунов А. розглядають інновацію як таку, що була не лише перетворена в результаті інноваційного процесу, але й почала масово впроваджуватись у виробництво [8, 13].

На думку Мілославського І., інновацією є лише те нововведення, яке серйозно покращує ефективність діючої системи [10]. Цієї ж думки дотримуються Денисенко М. й Риженко Я., які у своїй праці висловлюють думку про те, що інновація є результатом впровадження новацій не лише з метою змін в об'єкті діяльності, але й задля отримання економічного, соціального або іншого виду ефекту [4, 10–16]. На думку Колевої П., інновація повинна об'єднувати дослідницьку та прикладну діяльність з метою економічного розвитку [9, 23].

Поняття «інновація» у системі господарювання розглядав Покропивний С., який запропонував таке визначення: інновація – впровадження в господарську практику результатів інноваційних процесів [13, 24–31].

У розгляді цього поняття вагомим є *економічний підхід*, що базується на отриманні певної вигоди, цього погляду дотримуються також такі науковці як Богомолова І., Гриненко С., Єдалова О., Новіков В., Тарасов М., Гринєв В. («інновація – засіб подолання економічних криз») [6; 12, 41; 17, 43; 3, 5].

У колективній праці «Керівництво Осло. Рекомендації по збору та аналізу даних з інновацій» вказується, що інновація – це впровадження нового або значно вдосконаленого продукту (товару чи послуги), процесу, нового маркетингового методу або нового організаційного методу у діловій практиці, організація робочого місця або зовнішніх зв'язків [15, 32]. У нашому дослідженні ми не могли не звернутися до Закону України «Про інноваційну діяльність», в якому пропонується таке визначення даного поняття: «інновація – новостворені (застосовані) і (або) вдосконалені конкурентоздатні технології, продукція або послуги, а також організаційно-технічні рішення виробничого, адміністративного, комерційного або іншого характеру, що істотно поліпшують структуру та якість виробництва і (або) соціальної сфери» [1].

Як бачимо, численна кількість визначень поняття «інновація» характеризуються узагальненістю та розпорошеністю. Так, Райська М. робить висновок, що інновація є будь-якої ідею, продуктом, послугою чи процесом, (в тому числі технологією, методом, принципом), які мають властивість новизни, що відрізняє їх від попередніх аналогів [14, 12]. Думку про інновацію як кінцевий результат діяльності, спрямованої на створення й використання нововведень, втілених у

вигляді вдосконалених чи нових товарів (виробів чи послуг), технологій їх виробництва, методів управління на всіх стадіях виробництва і збуту товарів, які сприяють розвитку й підвищенню економічної ефективності виробництва та споживання, доводить Ілляшенко С. [7, 1, 15].

Окремо слід наголосити на визначенні поняття «інновація», запропонованому авторами «Новітнього філософського словника», автор якого пропонує тлумачення інновації як явища культури, якого не було на попередніх стадіях її розвитку, але яке з'явилося на сучасному етапі й отримало в ній визнання («соціалізувалося»); закріпилося (зафіксовано) в знаковій формі і / або в діяльності за допомогою зміни способів, механізмів, результатів, змістів самої цієї діяльності [11, 505].

Аналіз наведених визначень поняття «інновація» дозволяє констатувати, що на сучасному етапі поширені три основні точки зору, згідно яких інновація представлена як:

- кінцевий результат (новий продукт, виріб, процеси, технології, методи, послуги і т. ін.);

- процес чи результат процесу, спрямований на розробку нових видів виробів, технологій, методів, послуг, організаційно-технічних і соціально-економічних управлінських рішень виробничого, економічного, адміністративного та іншого характеру у різних сферах життєдіяльності людини;

- процес упровадження у виробництво нових виробів, елементів, технологій, підходів, методів, якісно відмінних від попереднього аналога і які характеризуються вищим науково-технічним потенціалом та новими споживчими якостями;

- ідея, продукт, послуга чи процес, метод, принцип, які мають властивість новизни, що відрізняє їх від попередніх аналогів, з метою їх практичного використання для задоволення визначених запитів споживачів.

Як бачимо, аналіз поняття «інновація» вимагає подальшого поглибленого вивчення, а характеристика його змістового наповнення та специфічних ознак – конкретизації й обґрунтування.

### ***Список використаних джерел***

1. Закон України «Про інноваційну діяльність» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/40-15>.

2. Азгальдов Г.Г. Интеллектуальная собственность, инновации и квалиметрия / Г.Г Азгальдов, А.В. Костин // Экономические стратеги. — 2008. — №2. — С. 162–164.

3. Гринев В. Инновационный менеджмент: учебное пособие / В. Ф. Гринев. — [2-е вид.]. — Київ : МАУП, 2000. — 148 с.
4. Денисенко М. Стратегічна місія інноваційної діяльності та шляхи її активізації в Україні / М. П. Денисенко, Я. В. Риженко // Проблеми науки. — 2007. — № 6. — С. 10–16.
5. Иванов В. Сущность, классификация инноваций и их специфика в аграрном секторе [Электронный ресурс] / В. А. Иванов // Вестник Научно-исследовательского центра корпоративного права, управления и венчурного инвестирования Сыктывкарского государственного университета. — 2007. — №1. — Режим доступа: <http://koet.syktu.ru/vestnik/2007/2007-1/3.htm>.
6. Инновационный и проектный менеджмент. Учебное пособие [Электронный ресурс] / Богомолова И.С., Гриненко С.В., Едалова Е.С. [и др.]. — Ростов-на-Дону : ЮФУ, 2014. — 181 с. — Режим доступа: <http://bizlog.ru/lib/b11/1.htm>.
7. Ілляшенко С. Товарна інноваційна політика: підручник / С. М. Ілляшенко, Ю.С. Шипуліна. — Суми : Університетська книга, 2007. — 281 с. — С. 15.
8. Інформаційні технології в управлінні соціально-економічними об'єктами: монографія / О.О. Арсірій, М.Г. Глава, Л.В. Коптельцева [та ін.]. — Одеса : ОНПУ, 2016. — 214 с. — С. 13.
9. Колева П. Инновационные проекты как фактор стратегического развития организаций в культурном секторе / П. Колева. — София: Оргон, 2013. — 174 с.
10. Милославский И. Новизна с последствиями [Электронный ресурс] / И.М. Милославский // Известия. — 2009. — Режим доступа: <https://iz.ru/news/349367>.
11. Новейший философский словарь / [под ред. А.А. Грицанов]; [3-е изд., исправл.]. — Мн. : Книжный Дом. 2003. — 1450 с.
12. Новиков В.С. Инновации в туризме / В. С. Новиков. — М. : ИЦ «Академия», — 2007. — 358 с.
13. Покропивний С. Інноваційний менеджмент у ринковій системі господарювання / С.Ф. Покропивний // Економіка України. — 1995. — №2. — С.24–31.
14. Райская М. Теория инноваций и инновационных процессов: учеб. пособие / М.В. Райская. — Казань : КНИТУ, 2013. — 273 с.
15. Руководство Осло. Рекомендации по сбору и анализу данных по инновациям [Электронный ресурс] – [3-е изд.]. — М., 2010. — 107 с. — Режим доступа: [https://mgimo.ru/upload/docs\\_6/ruk.oslo.pdf](https://mgimo.ru/upload/docs_6/ruk.oslo.pdf).
16. Санто Б. Инновация как средство экономического развития / Б. Санто. — М. : Прогресс, 1990. — 295 с.
17. Тарасов М. Коммерческое право: курс лекций [Электронный ресурс] / М.Е. Тарасов / Электронное учебное пособие, 2012 г. — 317 с. — Режим доступа: <https://books.google.com.ua>.

**Лідія ДУБИКІВСЬКА-КАЛЬНЕНКО**

## **ЕТНОГРАФІЧНІ ТИПИ УКРАЇНЦІВ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ГОНЧАРА.**

**Нотатки з персональних виставок у НЦНК**

**«Музей Івана Гончара» у 2016–2017 рр.**

Упродовж останніх майже двох років у залах НЦНК «Музей Івана Гончара» відбулись три великі персональні виставки фундатора хатнього Музею українських старожитностей, Заслуженого діяча культури і мистецтв УРСР, лауреата

Національної премії ім. Т.Г. Шевченка, Народного художника України – Івана Макаровича Гончара. Виставки мали великий суспільний резонанс і засвідчили неабиякий інтерес українського соціуму як до постаті видатного майстра, так і до предмету і суті створених ним артефактів, особливо – так званого етнографічно-декоративного живопису.

Виставку «Іван Гончар: творчість» було приурочено до 105-ї річниці Митця. Виставка експонувалася з кінця січня до кінця березня 2016 р. На ній представлено сумаре творчого доробку майстра 1950-х – 1980-х рр. ХХ ст. Саме в цих хронологічних межах формувався хатній Музей українських старожитностей І. М. Гончара, і саме в цей час він найбільш активно працював як художник, скульптор і вчений-етнограф.

Краєвиди, створені в численних подорожах Україною, відбивають еволюцію живописного стилю Гончара-художника: від реалістичних із легким вкрапленням імпресіоністичних тенденцій – до виразно символічних. Врівноваженість, спокій, замилювання красою в 1950-х – 1960-х рр. змінюється передчуттям тривоги, очікуванням невідворотності втрат, особливо в 1970-х.

І нарешті, в 1980-х художник створює серію робіт декоративно-площинного характеру, які й стали результатом тривалих творчих шукань й засвідчили трансформацію митця від реалізму до етнографізму народних типажів – і в живописі, і в скульптурі.

Живописні роботи представлені за темами: історичні краєвиди, сільський ландшафт і архітектура, пам'ятні місця, фортеці і замки; портрети родичів І.М. Гончара – батька, матері, племінників – у народному вбранні; звичаї та обряди українців; народні типажі, українське народне вбрання.

Скульптурні роботи – портрети видатних діячів української історії і культури, козацьких ватажків, народних героїв, видатних письменників і музикантів минулого і сучасників митця, народні типажі, дрібна пластика в стилі народної іграшки – засвідчують надзвичайну професійну майстерність, тонкий психологізм і глибину історико-філософських осмислень створених Гончаром пластичних образів.

Іван Гончар почав їздити Україною з чітко окресленими цілями і завданнями весною 1957 р. Мета його поїздок – визначення і фіксація та збереження зразків і проявів української культури в конкретному місці і конкретному часі. Одночасно, в процесі формування етнографічної збірки хатнього музею, Іван Гончар, колекціонер і збирач, реалізувався як художник. Прикметно, що, як зазначає сам митець у спогадах «Як це почалося» [2], взимку він працював переважно в скульптурній



майстерні, і дуже часто його скульптурні образи були нав'язані літніми подорожами Україною.

Влітку, щороку, упродовж близько чотирьох десятиліть, від ранньої весни і до пізньої осені він вирушав у мандри Україною, в яких спорадичний збір предметів народного мистецтва все більше набував рис етнографічних експедицій. Але подорожував з етюдником, інколи з мольбертом, блокнотом для начерків, тобто його методологія мала чітку структуру і носила системний характер: зустрічі з людьми, збір експонатів, і при цьому – живопис і рисунок, як відпочинок, як подарунок собі, як віддушину і як обов'язок. Так творився хатній музей українських старожитностей, в якому Україна і її культура була представлена зразками народного мистецтва за видами та художньою творчістю самого фундатора Музею.

Таким чином, засобами поєднання народного і професійного мистецтва в просторі хати, оздобленої в українському стилі, – творився цілісний образ України, і творчість самого Івана Гончара органічно вписувалася у цей образ.

У статусі хатнього Музей Івана Гончара проіснував до жовтня 1993 р. Відразу після отримання статусу державного Музей розпочинає активну роботу, в першу чергу, із систематизації та обліку музейної збірки. Так, було створено меморіальний відділ, до якого ввійшли меморіальний архів та творча спадщина митця.

Творча спадщина Івана Гончара – 1810 од. зб., з них:

- 443 од. зб. живопису,
- 700 од. зб. графіки,
- 220 од. скульптури (основний і допоміжний фонди).

Що спонукало Гончара до самоствердження в живописі? Безумовно, спраглість за красою і потреба площини. Замальовки з натури, виконані художником упродовж 1950-х років, надзвичайно настроєві, наповнені енергією молодості, якій все під силу, відчуттям щастя тут і тепер, необмеженістю творчих можливостей, всеперемагаючим оптимізмом – від сонця і природи. Цілком логічно, для митця, який пройшов через війну, і в якого, як і всього його покоління, жага до краси була визначальним стимулом для творчості в повоєнні роки. Для більшості робіт цього періоду характерна врівноваженість, спокій, певна застиглість, переведена в час. «У краєвидах передчувається присутність щасливих людей (людина – народ), таких же гармонійних і врівноважених. Якими ж благородними й обдарованими мусять бути люди, що живуть серед таких прекрасних краєвидів» [3].

Отже, розглянемо в контексті цього дослідження роботи з виставки «Творчість» – етнотипи в народному вбранні.

«Портрет мами». Картон, олія. 1951 р. Портрет літньої жінки із спокійним мудрим обличчям і натрудженими руками. Образ матері – замисленої, але не згорьованої, захищеної-закутаної хустками-оберегами – на сіро-ліловому тлі – як погляд у минуле життя з усім пережитим.

Просвітлене обличчя з глибокими сумними очима і скорботним підборіддям, підтримуваним правою рукою, – така жінка не буде нікому ні на що жалітись: вона все тримає в собі, – і цілий світ теж тримається на ній.

«Портрет батька». Папір, полотно, олія (1930–1950-і рр.). Погрудне зображення літнього чоловіка з коротким сивим волоссям, сивою бородою і пишними вусами. Високе зморшкувате чоло. Великі розумні очі. Обличчя засмагле. Очевидно, Іван Макарович писав батька в теплу пору року. Полотняна сорочка доповнює образ селянина-мудреця, що чимось нагадує іспанця Ель Греко. Дуже впевнений у собі, погляд твердий і рішучий; в усьому його образі відчувається відповідальність за все, що є в житті: сім'я, дім, земля, країна. Вилицювате обличчя із трішки опущеними кутиками очей дуже добре насправді. І складається таке враження, що він ось-ось заговорить і скаже по-батьківськи, дуже виважено й розсудливо, що все буде добре.

Дуже любив І.М. Гончар писати портрети своїх племінниць у народному вбранні своєї ж збірки. Найкращі з них – портрети Галини Григорівни Гончар («Дівчина в гаю»). Картон, олія. 1962–1964 рр. та «Дівчина у вінку». Полотно на картоні, олія).

Молода дівчина у вінку (стрічки розвіває вітер) іде серед квітучого різнотрав'я. Її



постать, витончена й тендітна – яскравіє, як квіточка, серед червоних польових маків. За спиною в неї шумить гай (контури його – зеленаво-фіолетові – підпирають небосхил із ніжно-рожевими проблисками над верхівками дерев). Дівчина йде по стежці, назустріч своїй весні, своїй Долі – і віриться, що буде вона (Доля) квітучою і щасливою.

Надзвичайно зворушливий романтичний образ, гармонійно вписаний в глибину композиційного простору в першому портреті Галини Гончар, – знаходить своє продовження в другому, написаному в ті ж роки. Але тут постать дівчини в народному вбранні композиційно введена на передній план. Розвернута в профіль із поворотом голови ліворуч, вона йде по стежці. Село зовсім поруч, повернули голови до сонця дебели і не дуже соняхи, цвітуть маки – пурпурові польові і блідо-рожево-лілові –

городні. Вінок, виписаний найбільш ретельно, вінчає її голову як вінець, багато стрічок, вишита сорочка, вишнева керсетка і яскрава плахта. А хода така тремтлива, неспішна, і ліва рука на грудях, – як передчуття, як очікування, – а що далі?

А тло – могутнє крилате дерево на другому плані – як символ захисту всього: і соняхів, і квітів, і цілого літа, і цієї Дівчини-краси.

І в першому, і в другому портретах Галини Гончар – дівчина-українка виділяється у царстві квітів яскравим колоритом народного вбрання, приковує погляд, зачаровує. При безумовній портретній схожості – вражає типовий образ українки, органічний у природному середовищі.

Портрет Тамари Климентіївни Гончар (картон, олія, 1960 р.) написаний в інтер'єрі хатнього Музею Івана Гончара, на тлі полтавського тканого килима.

Дівчина в яскравому вінку зі стрічками, в білій свиті, підперезаній червоним поясом, з білою квітчастою хусткою на лівому плечі сидить, склавши руки на колінах, у глибокій задумі. Голова її у віночку трішки нахилена, а погляд, спрямований десь зовні – насправді – всередину себе.

Дві вертикальні смуги – фрагмент рушника і орнаментований край килима – підкреслюють монументалізм образу, виструнчують сидячу

постать дівчини.

Безумовно,

вона – «багачка», впевнена в собі красуня, вона зовсім не журиться: вона щось обдумує, зважує. Пригадуються слова з народної пісні: «А що в тебе на мислі?»

Здавалось би, все гранично зрозуміло в роботах Івана Гончара, але якщо кожен його образ є посиланням до народного мистецтва, викликає асоціації з народнопісенною творчістю, спонукає до запитань – то чи не є це тою одвічною таїною мистецтва, яка хвилює і надихає до творчого його продовження і осмислення – знову і знову?



Виставка до дня народження Івана Гончара експонувалася від 27 січня 2017 року і мала назву «Іван Гончар. Краєвид» і тривала до кінця березня. Зауважимо: оскільки у цій статті ми говоримо про типи у творчості художника, то розгорнутий огляд представлених в експозиції робіт вилучено. Будемо сподіватися на вихід друком каталогу цієї виставки (*передмова Л. П. Дубиківської-Кальненко*).

Третя виставка «Іван Гончар. Живопис: типи, обряди і вбрання українців» тривала з 16 червня до середини вересня 2017 року. Цією виставкою НЦНК «Музей Івана Гончара» продовжив започаткований 2016 року виставковий проект «Іван Гончар. Творчість». Мета проекту: представити широкому загалу – і поціновувачам мистецтва, і пересічним відвідувачам Музею – творчу спадщину фундатора у всій повноті його талантів як художника.

Представлені в експозиції близько 30 робіт об'єднані темою відтворення правдивого образу українського народу в історико-етнографічному контексті, а саме:

- типи і вбрання українців кінця 19-го – початку 20-го ст.;
- звичаї і обряди українського народу.

Ці роботи створені переважно впродовж 1960-х – 1970-х рр., тобто тоді, коли збірку хатнього Музею було в основному сформовано за колекціями. Вони стали її органічною складовою, доповнюючи цілісний образ української культури, важливим сегментом, художньою інтерпретацією та узагальненням регіональних особливостей типів і обрядів українців за етнографічними ознаками та поділом.

Художні принципи, застосовані у цих роботах, можна означити як такі, що вибудовувалися на засадах глибинно-народного мистецтва з його фігуративністю, декоративністю і яскравим колоритом, площинністю і лаконізмом. Декоративно-етнографічний живопис Івана Гончара є свідченням його творчого пошуку і зростання – від реалізму й наївного імпресіонізму в краєвидах до фігуративно-пластичного символізму народних типажів. Сам І. Гончар писав про це так: «За останнє десятиріччя я, натхненний творчістю свого народу, зробив, мабуть, більше, ніж за все своє попереднє творче життя. Я по суті виріс наново як митець, і в скульптурі, і в живопису, створивши сотні картин, скульптур, малюнків, які вважаю своїм найціннішим мистецьким здобутком» [1].

Кожна з робіт вражає як емоційною наповненістю, так і чіткістю, й, по суті, науковою точністю в деталях зображуваного. Художньо-образна значимість живописних полотен досягається вмілим сюжетно-композиційним рішенням. Так, всі роботи мають обмежений, неглибокий простір без перспективи, а постаті виписані крупним планом на тлі відповідно підібраного другого плану, що додає ефекту

фотографії – застиглої для миті вічності. Фактично, це інформаційно насичені живописні тексти, в яких присутній власне авторський текст-підпис до картини, – часто це уривки з народних пісень («Ось іде, ось іде серденько моє...», «Ой у полі вітер віє, а жита половіють»). Об'єднані ці роботи не тільки тематикою, а й технікою виконання: це темперний живопис на твердій основі – картоні або полотні на картоні.

Щодо тематики й сюжетів, то вони розкривають праоснови, на яких тримаються українська земля й весь рід великий український, – це Любов, Краса і Труд: кохання дівоче-парубоче, родина, материнство, господарювання, – і все це відповідно до етнографічних особливостей, антропологічних типів, вбрання (крій та вишиття) й головних уборів різних етнографічних зон. Оскільки роботи створено на основі експедиційних записів і замальовок, немає жодних сумнівів у їх автентичній достовірності. «Весільна пара з Житомирщини», «Молодий і молода з Південного Поділля», «Весільна пара з Любимівки на Київському Поліссі», «Весілля на Черкащині в с. Білозір'ї», «Гопак Весілля», – симфонія весільного дійства, в якому домінуючою є народна традиція: і запрошення молодими у народному вбранні гостей на весілля, і зустріч молодих батьками, і вихор танцю в мерехтінні барвистих атласних стрічок.

Образ дівчини – замріяно-тужливої («Льонарка»), гордовито-прекрасної («Подолянка»), трішки заклопотаної («В городі»), зачудованої («В ріднім краї») – ніби іпостасі самої України.

«Побачення», «Подруги», «Господар», «Перед святом» – сцени з українського традиційного побуту, написані з любов'ю до людей і докільля, в якому вони живуть, – як заклик повернутися до втраченого.

Всі експоновані роботи відображають обряди весняно-літнього циклу.

Величний Гімн українству з його красою, тонким ліризмом, залюбленістю в рідну землю – безцінний спадок Майстра на всі часи.



### **Список використаних джерел**

1. Гончар І.М. Зберігаймо джерела нашої культури / І.М. Гончар // Народна творчість та етнографія. — 1980. — № 3.

2. Гончар І.М. Як це почалося. Спогади. Рукопис. Меморіальний архів НЦНК «Музей Івана Гончара», Київ, КН-12856.
3. Павленко Н.М. Замітки. Архів видатних особистостей, НЦНК «МІГ» (Київ).

**Живописні роботи, які згадано у статті**

**Ювілейна виставка до 105-ї річниці І.М. Гончара, січень – березень 2016 р.:**

- Гончар І.М. Портрет батька. 1930-і-1950-і рр. МІГ КН-9553
- Гончар І.М. Портрет мами. 1951 р. МІГ КН-10924
- Гончар І.М. Портрет Тамари Гончар. 1960 р. МІГ КН-10923
- Гончар І.М. Дівчина в гаю. 1962-1964 рр. КН-3033
- Гончар І.М. Дівчина у вінку. 1962-1964 рр. МІГ КН-10925

**Персональна виставка «Іван Гончар. Живопис: типи, обряди і вбрання українців», червень – вересень 2017 р.:**

- Гончар І.М. В городі. Дівчина з м. Баришівки. 1974 р. МІГ КН-10468
- Гончар І.М. В ріднім краї. 1973 р. МІГ КН-10467
- Гончар І.М. Весілля на Черкащині в с. Білозір'ї. 1974-1975 рр. МІГ КН-10664
- Гончар І.М. Весільна пара з Житомирщини. “Молодий” і “молода”. 1979 р. МІГ КН-10681
- Гончар І.М. Весільна пара з Любимівки на Київському Поліссі. 1975 р. МІГ КН-10463
- Гончар І.М. Гопак. Весілля. 1970-і рр. МІГ КН-10763
- Гончар І.М. Господар. С. Плісецьке. 1973 р. МІГ КН-10772
- Гончар І.М. Льонарка. 1974-1975 рр. МІГ КН-10684
- Гончар І.М. Молодий і молода з південного Поділля. 1977 р. МІГ КН-10678
- Гончар І.М. “Ой у полі вітер віє, а жита половіють”. 1973 р. МІГ КН-10771
- Гончар І.М. “Ось іде, ось іде серденько моє”. Дівчина з с. Пирогів. 1972-1973 рр. МІГ КН-10767
- Гончар І.М. Перед святом. 1975 р. МІГ КН-10470
- Гончар І.М. Побачення. 1972. МІГ КН-10465
- Гончар І.М. Подолянка. Галицьке Поділля. 1975 р. МІГ КН-10680
- Гончар І.М. Подруги. С. Плішивець. 1974 р. МІГ КН-10815

**Перелік ілюстрацій:**

- Іван Гончар. Весна Дівчина з Лебедина, що на Сумщині. 1975 р. МІГ КН-10666
- Іван Гончар. Парубок і дівчина в місцевому вбранні Східної Житомирщини. 1975 р. МІГ КН-10682
- Іван Гончар. Перед святом. 1975 р. МІГ КН-10470
- Іван Гончар. Портрет Тамари Гончар. 1960 р. МІГ КН-10923
- Іван Гончар. Подільська родина. 1982 р. МІГ КН-10677

**Ніна ЗОЗУЛЯ**

**ТКАЦТВО ПОДІЛЛЯ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ФОНДОВОЇ КОЛЕКЦІЇ  
НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УКРАЇНИ)**

Домашнє виготовлення тканини існувало на Поділлі, як і по всій Україні, з найдавніших часів. Виникнувши як одна з найважливіших потреб людини – забезпечувати себе одягом та необхідними предметами побутового вжитку із

волокна – ручне ткацтво посіло одне із головних місць у господарській діяльності населення.

На землях Побужжя та Подністров'я виробництво тканини із конопель, льону та вовни своїм корінням сягає сивої давнини. Залишки місцевих тканин на території Поділля знайдено в археологічних пам'ятках часів Трипільської культури [1, 484]. Протягом наступних віків воно продовжувало розвиватися. З розвитком цивілізації збагачувався асортимент виробів та їх художня вартість, хоч техніка обробки волокна і самого ткацтва залишалися майже незмінними. Знаряддя ткача у ХІХ столітті залишалося таким же архаїчним, як і за часів Київської Русі.

Натуральне господарство, залишки якого зберігалися значною мірою у селах та містечках ще й на початку ХХ століття, являлося важливою соціально-економічною передумовою для широкого побутування домашнього ткацтва. У кожному господарстві були знаряддя обробки конопель, льону та вовни. Чи не в усіх господарствах був і ткацький верстат. Бо якщо більш складні вироби могла ткати не кожна жінка, то полотно ткали практично всі. Прядінням та ткацтвом люди займалися пізньої осені, зимою та ранньої весни, тобто в період, вільний від хліборобських робіт. У ряді сіл, наприклад, у Северинівці Літинського повіту, Марківці, Рахнівці, Холодівці Гайсинського повіту, Крутих Балтського повіту ткацтво виділилося з промислу в постійне ремесло, яке досягло тут високого технічного і мистецького рівня [6, 126].

Прядіння та ткацтво на Поділлі входило в число обов'язкових кріпацьких повинностей. Жінки та дівчата пряли зимою в «людській» у поміщика зі щоденною нормою – 5 «пасом» пряжі. В Северинівці, Марківці кожна кріпачка повинна була наткати поміщику 50 «мір» тонкого полотна «шістнадцятки» і «двадцятки» (1 «міра» = 17,5 вершка, 1 вершок = 1,10 аршина, 1 аршин = 71,12 см, 50 «мір» = 20 м.). В Северинівці, дівчина, яка не наткала поміщикові 150 «мір» полотна, не отримувала дозволу на одруження [6, 127].

Після реформи 1861 р. ці повинності відпали і обсяг домашнього ткання зменшився. З розвитком текстильної промисловості і появою на ринку дешевих фабричних тканин, ручне домашнє ткацтво продовжувало скорочуватись. Але і в ХХ столітті та навіть у 60–70-х роках цього століття у подільських селах ще працювали майстри-ткачі, які ткали так звані «доріжки» з кольорової валовини та бавовняної тканини.

До теперішнього часу в подільських селах зберігаються високохудожні, різноманітні за орнаментикою, колоритом, традиційні вироби народного ткацтва ХІХ

та ХХ століть. Великі колекції зразків ткацтва, зібрані працівниками відділу «Поділля» під час експедицій майже за 50 років, увійшли до збірки Національного музею народної архітектури та побуту України.

Потрібно відзначити, що в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. ткацтво являло усталений комплекс прийомів роботи та знарядь праці, який склався протягом поколінь [1, 485]. Цей процес був досить складний.

В автора цих рядків виникла ідея відтворити процес ткацтва в малюнках. Цю роботу виконав самодіяльний художник Коваль Іван Дмитрович із села Кирнасівка Тульчинського району на Вінниччині.

Він народився в 1946 році. З трьох років був прикутий до ліжка тяжкою недугою. Але мав талант, сильну волю та маму Ксенію Семенівну, яка була помічником у його творчості та нелегкому житті.

Майстер малював, в основному, аквареллю, прозорість і легкість якої найбільше відповідала його творчості. Для музею намалював 90 робіт, з них 39 – по ткацтву. Ця серія робіт, виконана в 1981–1987 рр., ілюструє повний процес виготовлення виробів від сівби конопель до качання полотна у «звої». Художнику поштою відправлялися запитальники. Він малював відповідні картини і супроводжував їх анотаціями (описом певного процесу). Пересилав до музею поштою.

Основною сировиною для виготовлення тканин в історико-етнографічних межах Поділля переважно було прядиво з конопель [1, 485].

Коноплі дають цінне волокно в кількості 6–25% до сухих стебел і значні врожаї насіння з високим процентом олії (в середньому 30–35%). Цінною особливістю волокна конопель є стійкість проти гниття при тривалому перебуванні у воді. Конопляна олія використовується для харчування, виготовлення оліфи, фарб тощо, а конопляна макуха – цінний корм для худоби [2, 322].

Стебло конопель пряме. Луб'яні волокна розміщені у ньому в двох зонах – зовнішній і внутрішній. Залежно від умов вирощування значно змінюється як зовнішній вигляд конопель, так і кількість та якість волокна. Найвищий вихід його і найкращу якість дають рослини з високим тонким нерозгалуженим стеблом. Такі рослини розвиваються на високородючих ґрунтах при загущених посівах. Коноплі – дводомна рослина. Чоловічі рослини мають назву – плоскінь, а жіночі – матірка. Кількість чоловічих та жіночих рослин у посівах майже однакова. Чоловічі рослини відзначаються вищим виходом волокна (в процентах до ваги стебла). Запилюються коноплі вітром [2, 333–334].



При двосторонньому використанні конопель спочатку вибирають плоскінь, а днів через 35–40 матірку. Кращим періодом збирання плоскінь є закінчення цвітіння, а матірки – досягання насіння в середній частині суцвіття. Рослини зв'язують у невеликі снопики («горстки») завтовшки 10–12 см і відправляють для мочіння. Кращі результати дає замочування свіжозібраних рослин разом з листям, при цьому набагато прискорюється процес мочіння і підвищується якість волокна.

Для збирання матірки і насінних посівів приступають у період досягання 70–75% насіння в середній частині суцвіття. Зібрані рослини зв'язують у снопи («горстки») діаметром 12–13 см і розставляють у «бабки» для сушіння; через 3–5 днів приступають до обмолоту. Після обмолоту соломку сортують і негайно мочать, а насіння досушують до стандартної вологості (11–12%). Тривалість періоду мочіння соломки залежить від температури: у літній час воно закінчується за 7–8 днів (плоскінь – швидше, матірка – довше). Ознакою закінчення мочіння є легке відокремлення луб'яних пучків від стебел (костриці) [2, 341].

Розглянемо основні етапи ткацтва, представлені в 23 картинах І.Д.Коваля.

Коноплі часто сіяли на одному й тому ж місці, особливо тоді, коли не було поля. Земля, де висівали коноплі, називалася «підмет». Як правило, коноплі висівали у квітні, коли температура ґрунту на глибині 5–6 см досягає 8–10°C.



Рис. Коваль І.Д. Мама конопельки сіє. 1987 р.

Вони достигали влітку. Спершу вибирали «плоскінь» (у липні, серпні), а у вересні, коли достигало насіння, «матірку».



Рис. Коваль І.Д. Плоскінь вибирають. 1981 р.

Вибрані коноплі в'язалися у «горстки», які склалися приблизно з 2-х «жмень». 60 горсток становили «копу».



Рис. Коваль І.Д. В'яже горстку. 1984 р.

Вибрану і зв'язану у горстки матірку сушили декілька днів під хатою, бо стріха захищала від негоди.



Рис. Коваль І.Д. Сушать матірку. 1984 р.

Висохлі коноплі молотили ціпами на подвір'ї.



Рис. Коваль І.Д. Молотять «матірку». 1984 р.

Коноплі обов'язково вимочували в річках, ставках. Щоб «горстки» не розпливалися по воді, їх «заготовували», тобто зверху прикидали землею чи мулом.



Рис. Коваль І.Д. Замочують коноплі. 1984 р.

Вимочені коноплі витягували з води, висушували на березі у стіжках.



Рис. Коваль І.Д. Просушують коноплі. 1982 р.

Так підходив черговий процес роботи. Дочекавшись хорошої сонячної днини, жінка приладнувала «бательницю» біля тину (вона часто мала лише одну пару ніг), ділила «горстку» на дві частини і била коноплі.



Рис. Коваль І.Д. Тіпає коноплі на бательні. 1984 р.

Після чого коноплі тіпали на терниці, відокремлюючи тверді частини від волокон. Тверді частинки називалися «терміть» (костриця); а отримане пасмо волокон – «ручайкою».



Рис. Коваль І.Д. Тіпає коноплі на терниці. 1983 р.

Ручайки «дергали» (тобто чесали) на великій залізній щітці, яку прив'язували до ослона чи лави. Це робилося для того, щоб цупке та ликувате волокно ставало м'яким, бо на гострих голках продиралися широкі пелюстки на безліч дрібних. При чесанні коротке волокно затримувалося на щітці.



Рис. Коваль І.Д. Дергають прядиво. 1985 р.

Довге волокно, яке залишалося в руці, вичісувалося вже щетинною щіткою і в'язалося в спеціальні пучки – «кукли».



Рис. Коваль І.Д. Вичісує кукли. 1983 р.

На Поділлі прядли пряжу з куделі (кужіль) – часто це просто загострена палиця. «Куклу» розділяли на купки і накручували прядиво на куделю, притискаючи його рукою, а потім закріплювали мотузкою. Таким чином, кужіль був готовий до прядіння.



Рис. Коваль І.Д. Навивають куклу на кужіль. 1986 р.

Прядли двома способами – прядкою і веретеном.



Рис. Коваль І.Д. Пряде кужіль прядкою. 1983 р.



Рис. Коваль І.Д. Пряде кужіль веретеном. 1984 р.

Пряжа (напрядена на веретено чи котушку з прядки) змотувалася на мотовило. Закріпивши початок нитки на верхньому розгалуженні, її вели зверху вниз і знизу через праву і ліві сторони нижнього бруска поперемінно. «Міток» на мотовилі мав чотири сторони. При рахунку – до уваги бралась одна.



Рис. Коваль І.Д. Мотає пряжу на мотовило. 1984 р.



Готові «мітки» пропарювалися в печі, бо вони дуже жорсткі. Їх складали у великі горшки, пересипали попелом (в основному з ясена, верби чи граба), заливали водою, накривали і ставили в гарячу піч.



Рис. Коваль І.Д. Пересипають мітки попелом, для пропарювання в печі. 1984 р.  
Після цього пропарені мітки «золили», щоб відбілити. Їх складали в «зільніцю»



– знову пересипаючи попелом. «Зільніця» – видовбана висока діжка на 3-х ніжках без дна з навхрест закріпленими паличками замість дна. «Зільніцю» ставили в цебер і поливали мітки дуже гарячою водою, зверху зав'язували рядном. Щоб вода не холола, в «зільніцю» опускали час від часу розпечений кусок заліза чи камінь.

Рис. Коваль І.Д. Мати зольить мітки. 1984 р.

Після того, як мітки позолили, їх складали в мішок і санками везли полоскати до ополонки. Чисті мітки розвішували вимерзати на морозі.

Черговий етап роботи полягав в тому, що міток накладали на «віяжки» і мотали на клубок.



Рис. Коваль І.Д. Мотає міток на віяжках. 1984 р.

Всі ці роботи були дуже кропіткі. Жінки, щоб веселіше працювалось, часто сходились до однієї хати, тобто збирались на «годенки». Разом і працювалось веселіше, і сільські новини обговорювались. Так готувалась необхідна кількість прядива. Основу снували на простій снувалці, яка складалася з двох вертикальних рам.

Рис. Коваль І.Д. Снує основу на снувалці. 1984 р.

У другій половині зими, як правило, після Різдва, до хати заносили ткацький верстат. Ставили його в найбільш освітленому місці, часто на покуті. Ткаля, за допомогою двох помічників, навивала сплетену в косу основу на передній навій. Один – крутив його корбою, яка надягалася на виступ, замість зубчастого колеса, другий –



тримав і повільно попускав основу, тримаючи певний натяг. Ткаля ж, взявши в руки «ритки», спрямовувала рівномірно основу по навою.



Рис. Коваль І.Д. Навиває основу на верстат. 1984 р.

На верхні коліщатка на ткацькому станку накладалося «начиння». Нитки основи «присучувалися» до ниток начиння і через щілини в «берді» шнурами прикріплювалися до заднього навою. А саме «бердо» кріпилося в «ляді», якою «збивали» полотно. Ремізки начиння шнурами з'єднувалися з підніжками і можна було вже ткати. Ткаля, переступаючи ногами з підніжки на підніжку (у певному порядку), змінювала переплетіння ниток основи, а човником, з намотаною пряжею на цівку, перетикала уток. За допомогою двох підніжок ткалося просте полотно, в якому нитки рівномірно перехрещувалися. Для найскладніших узорів – використовувалося до дванадцяти підніжок.



Рис. Коваль І.Д. Ткаля за верстатом. 1985 р.

Готове полотно довжиною до 9–12 метрів, знімалося з верстата. Виготовлене конопляне полотно влітку білили на сонці. Шматки замочували разів 10 на день у

річці і розстеляли на березі по траві. Так працювали з полотном ще близько двох місяців.



Рис. Коваль І.Д. Вибілюють полотно. 1987 р.

Білі, чисті шматки намотували на качалку, качали «магільницею» і готові тугі «звої» складали у скриню.



Рис. Коваль І.Д. Качає полотно у «звої». 1984 р.

Крім полотна, так само виготовляли всі інші вироби: рушники, скатерки, рядна, запаски, килими тощо. Тільки для цього використовували різну сировину, інакше снували основу, бралось інше начиння та була різна кількість підніжок. Від усього цього залежала техніка ткання, а звідси й орнамент.

Роботи І.Ковалю вражають дивним поєднанням документальності з ліризмом. Він належить до тих народних митців, які зробили свій значний внесок у збереження багатовікового народного досвіду та національної культури.

### **Список використаних джерел**

1. Боряк О.О. Ткацтво / О.О.Боряк // Поділля. Історико-етнографічне дослідження. — К.: Вид-цтво НКЦ «Доля», 1994. — 504 с.
2. Бугай С.М. Рослинництво / С.М.Бугай. — К. : Вища школа, 1962. — 384 с.
3. Зозуля Н.О. Вироби народних митців Поділля / Н.О. Зозуля // Народна творчість та етнографія. — 2002. — №1–2. — С. 117–118.
4. Коваль І.Д. Листи до автора, 1982–1987 рр.
5. Никорак О. Українська народна тканина XIX–XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості. Частина I. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України) / О. Никорак. — Львів, 2004. — 584 с.
6. Свидзинский В.Е. Ткацкий промысел в Подольской губернии / В.Е. Свидзинский // Кустарные промыслы Подольской губернии. — К. : Типо-Литография С.В.Кульженко, 1916. — С. 119–181.
7. Фото: Астаулова К.В., Дубина Р.В., Савич В.О.

**Василь ЛОСЮК**

### **ГУЦУЛЬСЬКЕ ЛІЖНИКАРСТВО: ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНИЙ СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ**

Гуцульщина – один із наймальовничіших і найколеритніших етнографічних регіонів України. Тут збереглася багатогранна культурна спадщина – своєрідний побут, народні звичаї, фольклор та самобутнє народне мистецтво. Специфіка укладу життя гуцулів зумовлювала заняття тваринницького характеру, в якому важливе місце посідало вівчарство. Вівця годувала і одягала горян, а шкіра та вовна – це сировина для кушнірства, виробів із шкіри та ткацтва. Застосування овечої вовни для виготовлення різних видів тканин для одягового, господарського та інтер'єрного призначення привело до того, що ткацтво серед народних художніх промислів гуцулів займало чільне місце. З цією метою використовували також сировину рослинного походження, але для більшості гуцульських сіл, переробка вовни стояла на вищому рівні, ніж конопель та льону.

Етнографічні дослідження Гуцульщини, розпочаті в ХУІІ–ХХУІІІ ст., неодноразово вказували на те, що виготовлення ліжників поряд із іншими видами ткацтва є одним із видів домашнього промислу. Це можна побачити в дослідженнях Бальтазара Гаке, Павла Шафарика, Івана Вагилевича, Степана Витвицького, Володимира Шухевича, Якова Головацького, Станіслава Віценза, Михала

Ломацького та інших дослідників. Один із них, польський етнограф В. Поль ще в 1869 р. писав: «...Про багатство гуцула свідчить також кількість ліжників, порозвішуваних на жердці перед ліжком. Ліжниками, що висіли, можна оббити кілька хат» [4, 48]. Відомо, що ліжники були відомі не тільки у Карпатах, але й на Поліссі, Поділлі і навіть Наддніпрянщині і Слобожанщині, а також у країнах Карпатського регіону і на Балканах [1, 376].

Згодом регіон виготовлення ліжників звужувався і на початок ХХ ст. його виготовляли здебільшого на Гуцульщині. Традиційне ліжникарство стало об'єктом досліджень і вітчизняних дослідників, і науковців, зокрема публікації М. Сахро, О. Никорак, Є. Шевченко, П. Лосюк, К. Сусак, О. Веретко та ряд інших. Сьогодні найбільшим центром виготовлення ліжників є село Яворів Косівського району на Прикарпатті. Також фрагментарно воно представлено в селі Квасах на Закарпатті та в гуцульських селах повіту Марамуреш (Румунія).

Ліжник – товстий вовняний, здебільшого візерунково-тканий виріб з об'ємною поверхнею та довгим пухнастим двостороннім ворсом. Ліжники мають обрядове, інтер'єрне і ужиткове призначення. В давнину його ще називали джиргою, коцом, веренею і використовували виключно як ужиткова річ – на ньому спали, ним накривались і застеляли [5, 287]. Назва «ліжник» асоціюється із словами «лежати», «ліжко». Правдоподібніше, вона походить від слова «лежати», тому що на Гуцульщині в той час не побутували ліжка в такій формі, як в інтер'єрах міського житла. Нині ліжник успішно використовується в інтер'єрі сучасного житла, а також інтер'єрів готелів, ресторанів, офісів тощо. Збільшився асортимент готових виробів з ліжnikової тканини – це виготовлення гобеленів, накидок, пальто, безрукавок, пасків тощо.

Найкращий ліжник можна виготовити лише з вовни овець карпатської породи. Гуцульські вівці – одні з найдавніших у світі та реліктова порода Європи, що має назву цакель (буквально – круторогий). Їхньою дивовижною особливістю є дуже добра пристосованість до надмірної вологості й перепаду температур завдяки особливостям будови руна (вовнового покриву), яке складається з трьох видів волокон, розташованих ніби в три яруси (поверхи). Перший з них – тонкий і короткий пух, який максимально зберігає тепло тіла; другий – перехідний волос, котрий утворює ніби «піддашся» і перешкоджає проникненню вологи до пуху і шкіри – має більшу довжину та діаметр за пух; і, нарешті, третій – ость – найдовші і найгрубші волокна, котрі сплітаються в косиці, і по яких, наче по черепиці, стікає волога дощів та снігу. Завдяки такій структурі руно карпатських овець феноменально надається для виготовлення ліжників: пух і перехідний волос у цьому виробі утворює ніби внутрішню структуру, а

остьові волокна – зовнішній об'єм і відчуття «товщини», хоча вона утворюється не так масою волокон, як повітрям між ними за рахунок пружності останніх.

Процес виготовлення ліжника складний і довготривалий, тому не дивно, що це ремесло має родинний характер. Донедавна, а це біля 30–40 років тому, всі технологічні процеси виконувались вручну і тільки згодом появились технології, які механізують окремі технологічні процеси, зокрема розчісування вовни і виготовлення основи і тим самим полегшують нелегку працю майстрів. Кожна дівчина з дитинства переймала секрети ліжникарського ремесла, які передавались з покоління в покоління.

Багатовікову історію виготовлення ліжників можна умовно розділити на чотири періоди: I – виготовлення «простих» ліжників, які призначались виключно для ужитку; II – поява «коверцових» ліжників і виготовлення їх на продаж, як товар; III – серійне виробництво ліжників на спеціалізованих художніх підприємствах; IV – ренесанс гуцульського ліжника і перевтілення з ужиткового призначення у витвір мистецтва.

Найдавніші ліжники – це однотонні, чи поперечно-смугасті «в паси» вузькі як верети, які зшивали з двох половинок. На таких ліжниках спали і ним же накривались, тому вони мали подвійну довжину до 4–5 м. Це були ліжники природних кольорів: білі, сірі, чорні, декоровані поперечними смугами однакової ширини, поодинці чи групами чердуючи природні кольори [3, 53].

У 20–30-х роках минулого століття появились так звані «коверцові» ліжники орнаментовані модулями ламаних ліній – ромбічних і зигзагуватих, які збереглися до нашого часу [2, 164]. Їх поява пов'язана з Параскою Шкрібляк-Король, яка народжена в гуцульському Яворові і вперше «засвітилася» зіркою поважної величини десь у 20-х роках ХХ століття, коли виткала свій перший барвистий ліжник. Справжній фурор її роботи викликали на виставці-ярмарці художніх виробів у Познані (1930 р.), після чого визнання і попит на них різко зріс. Вона не зупиняється на досягнутому і організовує власне підприємство, запроваджує прогресивний на той час техніко-технологічний процес – впроваджують нові ткацькі верстати, «граблі» для розчісування вовни та удосконалюють технологію фарбування і найважливіше – відкривають школу ліжникарства, де молоді гуцулки навчались ліжникарському ремеслу. Започаткована школа Параски Шкрібляк-Король зродила джерело творчої майстерності ліжникарства, яка до наших днів і слугує фундаментом його розвитку та формування нових творчих особистостей.

Більшість ліжникарок в радянські часи працювали на спеціалізованих художніх підприємствах з виготовлення продукції народних художніх промислів. В

гуцульському регіоні успішно функціонували Виробничо-художнє об'єднання «Гуцульщина», Косівський художньо-виробничий комбінат, ліжникарські цехи в більшості колгоспів і радгоспів в гірській місцевості. На цих підприємствах працювали тисячі працівників, зокрема і надомників, яких забезпечували сировиною і був гарантований збут готової продукції, причому вони мали відповідний соціальний захист. Продукцію цих підприємств, зокрема і ліжники, поставляли не тільки по всьому Радянському Союзу, а й експортували за кордон. З розпадом цих підприємств в 90-х роках минулого століття майстри залишились віч-на-віч зі своїми проблемами, а саме придбання сировини, виготовлення продукції і збутом готових виробів, а найголовніше лишились будь-якого соціального захисту. А основним ринком збуту став відомий Косівський базар. Але водночас, такий стан змушував майстрів створювати нові композиції, урізноманітнювати традиційні візерунки і створювати нові види продукції.

Саме в той час у Яворові започаткував свою діяльність міжнародний екомистецький проект «Екологічний ракурс» (1996 р.), а згодом мистецькі пленери (1997–2017 рр.), які проводились Львівською академією мистецтв. Організатор цих заходів, доцент кафедри художнього текстилю Зеновія Шульга, яка запросила до Яворова професійних художників. Співпраця народних майстрів і художників-професіоналів – це один із перспективних напрямків сучасного розвитку народних художніх промислів і результатом такої співпраці відбувся справжній ренесанс гуцульського ліжника. Це справжнє барвисте диво і Яворів по праву називають столицею ліжникарства.

Впродовж останніх років проводиться традиційний щорічний вернісаж гуцульських ліжників «Барвограй» в селі Яворів, що на Прикарпатті, а також фестиваль «Барви Квасів» в с. Кваси, що на Закарпатті, де майстрині-ліжникарки представляють свої вироби, які вражають довершеністю візерунків та композицій, розмаїттям барв та досконалим технічним виконанням. Гуцульський ліжник за багатолітню історію перетворився з винятково ужиткового призначення до мистецького виробу, а згодом і витвору мистецтва. В даний час ліжник успішно використовується в інтер'єрі сучасного житла, готелів, ресторанів, офісів, тощо. Збільшився асортимент готових виробів з ліжникової тканини – це виготовлення гобеленів, накидок, пальто, безрукавок, пасків та ін. Через тернистий шлях преслідувань і заборон гуцульський ліжник ще в радянські часи вирвався на «оперативний простір» – спочатку в Україні, згодом в Союзі, а незабаром – і на міжнародній арені. Різноманітність узорів ліжників вражає – це сотні, а може і тисячі



витворів мистецтва майстринь-ліжникарок, кожна з яких має притаманний тільки їй власний почерк.

Значний внесок у розвиток ліжникарства зробили відомі ліжникарки, зокрема Г.В. Шкрібляк, В.І. Корпанюк, П.О. Корпанюк, П.І. Шкрібляк-Хімяк, В.І. Шкрібляк, В.Ф. Орловська, П.П. Бучук, Г.М. Копильчук з с. Яворова, К.К. Бобяк, О.С. Сіреджук, Г.Г. Вінтоняк з с. Космача, В.Д. Тулайдан з с. Лазещина [1,377]. Яворівські майстрині В.І. Калинич, А.Ю. Корпанюк мають почесне звання «Заслужений майстер народної творчості України».

### **Список використаних джерел**

1. Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження / [за ред. Ю.Г. Гошка]. — Київ : Наукова думка, 1987.
2. Никорак О.І. Традиційне українське ліжникарство / О.І. Никорак // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. — Т.LLXXX. — Львів, 1995. — С. 164–175.
3. Сахро М.П. Гуцульське ліжникарство / М.П. Сахро // Народна творчість та етнографія. — 1976. — №3. — С. 53–60.
4. Сусак К. Майстриня ліжникарства Параска Шкрібляк-Король/ Катерина Сусак // Образотворче мистецтво. — 2003. — №4. — С. 48–49.
5. Шухевич В. Гуцульщина / Проф. Володимир Шухевич // Гуцульщина. Репринтне видання. Верховина. — 1997. — 352 с.

**Ірина НЕСЕН**

### **НАТУРАЛЬНІ БАРВНИКИ В ТРАДИЦІЙНИХ І СУЧАСНИХ ПРАКТИКАХ УКРАЇНСЬКОГО КИЛИМАРСТВА**

Формулюючи проблематику й актуальність пропонованої статті, нагадаємо, що розвиток будь-якої галузі декоративно-прикладного мистецтва потребує відповідної сировинної бази. Для українського килимарства це були вовна (для піткання), льон і коноплі (як сировина для основи). Оскільки вовну обробляли в домашніх умовах, її тривалий час фарбували вручну за допомогою натуральних, а пізніше штучних (насамперед анілінових) барвників. Тому матеріали і технології їх обробки завжди були і залишаються однією з важливих складових вітчизняного художнього текстильного виробництва. Окреме місце тут займають барвники, на застосуванні яких завжди ґрунтувалася колористична палітра художніх тканин.

Українське народне килимарство і ткацтво упродовж століть розвивалися на ручному виробництві, зокрема, на фарбуванні сировини натуральними речовинами. Внаслідок виготовлення і застосування фарбувальних сумішей, майстри отримували м'які глибокі або приглушені відтінки кольорів, насамперед, теплої гами. Рослинні

барвники домашнього виготовлення широко застосовувалися і в поміщицьких килимарнях, що працювали у різних місцевостях України на межі XIX–XX ст.

Наприкінці XIX ст., по мірі розвитку хімічної промисловості на теренах колишньої російської імперії, у практику створення народних тканин увійшли і швидко поширилися штучні, насамперед, анілінові барвники. Вони спростили і пришвидшили процес фарбування сировини, і водночас помітно погіршили кольорові співвідношення між елементами традиційних народних композицій, знизили їх художню вартість.

Натомість, рецепти домашнього фарбування поступово зникали з ужитку, а відтак забувалися давні вивірені століттями способи, які між майстрами, зазвичай, поширювалися усно і зберігалися в історичній пам'яті. Ці знання першими ішли у небуття. Тому вже на початку XX ст. фіксування таких рецептів стало доволі проблемним. Цей руйнівний процес було призупинено у 1920-і рр. зусиллями учнівсько-педагогічних колективів багатьох мистецьких шкіл, що виникли в Україні після революції 1917 р. Однак, закриття цих закладів у 1930-і рр. призвело до майже повної втрати накопичених матеріалів і наступної руйнації практики виготовлення художніх тканин із прядива пофарбованого натуральними барвниками. Водночас перебуваючи у підпорядкованому від хімічних барвників положенні, рецепти натуральних барвників не зникли цілковито, а продовжували існувати локально, в окремих місцевостях у середовищі майстринь-ткаль.

З огляду на вищесказане пропонується стаття присвячена вкрай забутому на сьогодні питанню – застосуванню натуральних барвників у практиці виготовлення килимів і народних тканин в Україні XIX–XX ст. Водночас вона може бути цікавою для митців-експериментаторів, що працюють у галузі створення сучасних художніх тканин і має на меті класифікувати традиційні рецепти і привернути увагу до проблем можливого відновлення практики роботи з натуральними барвниками.

Історіографія обраного питання є вкрай обмеженою і фрагментарною. Вона складається, насамперед, із поодиноких друкованих видань й окремих етнографічних польових матеріалів, зібраних дослідниками у різні періоди XIX і XX ст. і переданих до різних архівів.

З-поміж спеціальних друкованих статей XIX ст. назвемо матеріали, що класифіковані й узагальнені дослідником Миколою Арандаренком і нариси, здійснені іншим полтавським краєзнавцем Віктором Василенко [1, 6]. Огляд технологій виготовлення барвників та фарбування прядива знаходимо й в узагальнюючій етнологічній праці російського вченого Дмитра Зеленіна [2, 300–304]. Окремі згадки

містяться у різних виданнях з історії українського художнього ткацтва, що побачили світ у різні періоди ХХ ст.

Лише в останнє десятиліття до проблеми цілісного дослідження історії і практики застосування натуральних барвників в Україні звернулися окремі вітчизняні фахівці. Внаслідок їхньої праці з'явився перший навчальний посібник, присвячений даній темі [5]. У ньому зроблено опис 160 фарбувальних рослин, відомих в Україні у різні періоди. Окремий нарис тут присвячено історії фарбування натуральними барвниками, а також способи їх отримання і практики фарбування. Детально висвітлено процеси і способи фарбування різних текстильних матеріалів.

Ознайомлення зі згаданими матеріалами дозволяє стверджувати, що дослідники минулого пропонували декілька класифікацій натуральних барвників більш або менш узагальнених. Так, М. Арандаренко ділив натуральні барвники на три групи – рослинні, тваринні і мінеральні за походженням [1, 15]. Натомість Дмитро Зеленін здійснив інакшу класифікацію – за історичним принципом, виділивши три періоди застосування технік натурального фарбування. У нього, зокрема, читаємо: «В історії фарбування домотканих матерій у східних слов'ян слід розрізняти три періоди. У перший, найдавніший період знали тільки фарбування за допомогою рослин, які росли в даній місцевості. Другий період починається з появи в продажу індиго (так звана кубовая фарба) і з виникнення професії фарбувальників. Третій період починається з появи і поширення набивних тканин і фарб для ручного набивання» [2, 301]. На наш погляд зазначимо, що наведені класифікації є взаємодоповнюючими.

Отже, метою статті є аналіз наявної сировинної бази і традицій обробки фарбуючих речовин, які існували в Україні на межі ХІХ–ХХ ст., пошуки шляхів відновлення старовинних рецептів і застосування у сучасних мистецьких практиках. Стаття ґрунтується на архівних джерелах і польових записах автора.

Аналіз барвників, що застосовувалися в народному ткацтві і килимарстві другої половини ХІХ – першої чверті ХХ ст. свідчить, що продукування і застосування деяких натуральних фарбуючих речовин в Україні мало багатотікову практику. Але складність дослідження цієї галузі пов'язана, зокрема, з недостатньо опрацьованою історичною термінологією. На сьогодні чітко з'ясованими є лише окремі назви. Йдеться, насамперед, про варіативні назви рослин або комах. Наприклад, «червець» і «кашеніль» як носій червоної фарби (карміну) або «крутик», «індиго», «вайда», з якого виготовляли барвники синьої гамми. При цьому найбільш різноманітною, на наш погляд, є номенклатура барвників саме гамами синього кольору. Так, дослідники

минулих століть зазначали, що термін «кубові барвники» має на увазі саме синій колір. При цьому назва «куб» походить від дерев'яної посудини, у якій відбувався процес фарбування у різних груп східних слов'ян [2, 302]. А за способом фарбування виділяли «холодний» і «гарячий» куби. І нарешті знаходимо запис про те, що в українській літературі XVIII ст. «індіго» називалося «калією» [9, 121].

На межі XIX–XX ст. натуральні барвники використовували переважно селянки у процесі виготовлення домашніх тканин і різних типів одягу, а також поміщики у своїх килимарнях. Тут, до речі, також працювали сільські жінки. У такий спосіб ніби виникав симбіоз професійних і народних знань. Переважне застосування місцевих рослин без сумніву впливало на формування колористичних особливостей регіональних текстильних виробів. Напари, виготовлені з сухих рослин дозволяли варіювати інтенсивність забарвлення прядива, що було особливо важливим у виготовленні килимів.

Описуючи технології обробки рослин для наступного виготовлення з них фарбуючих речовин, Д. Зеленін виділив, насамперед, навари (напари), кваси і спиртові екстракти. Окремо можна виділити і рецепти, пов'язані з дублінням кори, зокрема, таких дерев, як дуб і вільха. У такий спосіб фарбували шкіри або вовну у різні відтінки коричневого кольору. Більшість рослин, що мали фарбувальні властивості, збирали зазвичай у середині літа.

Крім виготовлення різних кольорових барвників на межі XIX–XX ст. застосовувалися також деякі технології, завдяки яким виробляли ахроматичні кольори, що застосовувалися у народному текстилі. Для білого відповідно проводилося вибілювання. Останнє застосовувалося також і як допоміжний цикл у процесі фарбування прядива. У минулому вибілюванням займалися сезонно – переважно взимку. Зафіксована дослідниками технологія вибілювання засвідчує, що прядиво поетапно, прали, золили, білили, сушили, знежирювали і фарбували. Сирові лляні і конопляні нитки, розмотані у мотки (мітки), спочатку намочували у жовтій глині і залишали на добу. По тому прали у проточній воді, збивали або виминали, а наостанок вимерзали. На морозі прядиво вибілювалось тиждень. Далі його золили гречаним попелом. Прали і знову виморожували впродовж тижня, нарешті сушили. Для хімічного вибілювання використовували хлористий калій, окиси галунів. Закріплювали жовтою за кольором речовиною, так званою «циндрою» (тобто «жужіль», «ошурки», «залізна тирса», «іржа»). Аналогічну властивість мала також рідина з-під ковальського точила або болотяної руди [7, арк. 9]. Чорна фарба

виготовлялася з березової кори, у яку додавали листя дикої яблуні-кислиці або дубової кори [7, арк. 13, 14].

Традиційно кольорова палітра для декоративних композицій у різних текстильних виробках була не аж надто великою. У ній важлива роль відводилась кольорам теплої гами. Холодна ж слугувала допоміжною. Найважливішими були відтінки червоного кольору. Оскільки «червець» (барвник тваринного походження) був дорогим і продавався на ярмарках, червоні барвники різних відтінків і насиченості отримували з деяких місцевих рослин. Основною серед них була «марена». Локально в окремих місцевостях носієм червоного кольору була півонія. Однак, барвник із неї отримувався вкрай непросто, а відтак був пов'язаний із різними віруваннями і ритуальними діями. Так, квіти півонії для фарбування дозволялося брати лише по заході сонця. Зіткнувшись свого часу із цими поглядами дослідниця Людмила Шевченко припускала, що така традиція пов'язана з намаганнями уникнути зменшення соку, яке спостерігається у рослині під впливом сонячного проміння [7, арк. 7]. До того ж найбільш концентрованим у півонії був сік із першої квітки. Її повільно висушували у вогкому місці (наприклад на льоху – І.Н.), щоб рослина не втратила вологу.

У «марені» червоний колір отримували з коріння, яке копали у травні-червні. Висушену сировину товкли на порошок, пересипали ним прядиво, наливали холодної води і довівши до кипіння, варили на повільному вогні. По завершенні охолоджували і промивали у галуні.

Носієм жовтої фарби був «дрік», який у народі називали «жовтило». Його квіти збирали у другій половині літа – липні, серпні. Широко відомим був також рецепт отримання жовтого кольору з кори і листя дикої яблуні. Останній зокрема застосовувався гуцулами. Блідо-жовтий фарбник добували також із верхівок очеретовихмітел («куниць»). Зібрані частини очерету вимочували у молоці, висушували, викачували, кип'ятили, охолоджували. Різні відтінки жовтого давали також так звані «купавки» (наукова назва рослини «горицвіт весняний») та череда (в народі «вовчки»).

Найбільшою проблемою було отримання в домашніх умовах із рослинної сировини стійких барвників холодної гами. Йдеться, насамперед, про синій колір і його відтінки. Із рослин поширених на теренах України для цього традиційно використовували згадуваний уже «крутик», який у минулому, за якостями конкурував із індійським індиго.

Крім цього синій колір отримували хімічним методом защавлювання, розводячи зелений фарбник розбавленою кислотою. Синій колір отримували також із тваринної сировини, якою слугували сірі овечі руни, під час миття яких виділялась біла піна. Її збирали, сушили і додавали мінеральний азійський синій камінь – «лазур» [7, 14]. Крім синього в Україні подекули застосовували блакитний колір, що його виробляли на Волині з квітів темного бузку. Зелений колір часом готувався з бурякової гички.

Важливість віками накопичених у середовищі українців знань про отримання натуральних барвників розуміли митці, чия діяльність на початку ХХ ст. була пов'язана з розвитком художньої промисловості і становленням мистецької освіти. Тому способи підготовки і фарбування пряжі вивчалися й застосовувалися у багатьох художньо-промислових школах від моменту їх заснування. Така практика виникла у Глинянах, Кролевецькій, Дігтярській та деяких інших місцях. Для збирання матеріалів за цією темою у минулому розроблялися короткі програмні настанови. У них зазначалося, що треба з'ясувати, який матеріал має бути пофарбованим. Його підготовка до фарбування – застосування відбілювання, замочування або травлення. Яка рослина використовується як барвник, її місцева і наукова назва. У який час і в якому вигляді (яку частину) заготовляють рослину. Треба було засушити цілу рослину і ту її частиною, яка має фарбувальні властивості. Фіксували також, як готують фарбовий розчин. Як відбувається процес фарбування. Нарешті виконували зразки фарбування різних відтінків [8, 101]. У такий спосіб тогочасними викладачами й учнями були всебічно вивчені рослини, за допомогою яких нитки фарбували у різні кольори. На жаль, ці рецепти були цілковито втрачені у часи політичних репресій, а методики проведення такої роботи майже не використовувалися.

За дослідженнями Л. Шевченко, традиція фарбування рослинами на короткий час відродилась у 1930-і рр., коли художнє ткацтво перебувало у віданні Промкооперації. Тоді у Кролевецькій, Дігтярівській та інших ткацьких артілях практикувався збір рослинного матеріалу з метою створення барвників. Окрім цих закладів власне виготовлення фарбників та їх використання у виробничій практиці декоративних тканин і килимів понад десять років існувало у Київському ремісничому училищі [7, арк. 7].

Більшу або меншу кількість подібних рецептів знали і використовували у своїй творчості й окремі художники, що працювали у галузі декоративного ткацтва. Їх вони засвоїли від своїх родичів, які ткали на дому. Так, за оповідями найстарших викладачів Кролевецького вищого професійного училища, у першій половині ХХ ст. у

Кролевці селяни для фарбування тканин застосовували відвар дубових жолудів або вільхи. Отриманий із дуба колір наближався до коричневого, вільховий відвар – до бордового. Про це автору статті довелося почути у 2009 р. від викладача Кролевецького училища Раїси Калмикової: «Перші червоні нитки (вочевидь це була заплоч – І.Н.) я не знаю. Кажуть, що вдома люди використовували натуральні барвники, рослинні. Моя мама для цього найчастіше використовувала вільху. Вона давала темний червонясто-коричневий колір. Для цього з рослини використовували шишки і кору і навіть стругали самі трісочки. Після висихання нитки ставали червоними. Крушина дає червонуватий колір світліший ніж вільховий, ближчий до червоного, а не до коричневого. З крушини брали гілочки. Кора дуба давала коричневий колір. Чим закріплювали ті барвники не знаю. Можливо їх просто довго виварювали, а може і добавляли домашні кислоти типу оцту». Для отримання цієї ж гамми застосовували і цибулю. Червоний колір місцеві майстри отримували з червеця або коріння марени, яку тут називали «крапом». Сировину висушували і перепалювали на порошок. Після цього – запарювали. У Кролевці про основні рецепти отримання натуральних фарбників пам'ятали завдяки існуванню тут фабрики художнього ткацтва.

У другій половині ХХ ст. на фабриці вже застосовувалося так зване кубове фарбування. Профарбоване пряливо закріплювалося різноманітними іноземного виробництва кислотами. Воно було стійким, дорогим і усіма місцевими майстрами визнавалося якісним. Місцеве училище навіть окремо готувало фарбувальників для забезпечення цього складного процесу. Він був довгим і дорогим, потребував чималих енергозатрат. Через це вже у 1980-і рр. фабрика перейшла на штучні барвники невисокої якості. Декілька років тому фабрична красильня була знищена. Училище ж для навчального процесу завжди отримувало фарбовану сировину.

На багатьох виробництвах, що у радянський час продукували художні тканини або килими, працювали художниці, які були берегинями помітно втрачених знань про виготовлення різноманітних барвників у домашніх умовах. Серед них треба згадати нині покійну Надію Нестерівну Бабенко, яка весь свій талант художника віддала Решетилівській фабриці художніх виробів. Упродовж усього творчого шляху майстриня була наставником для десятків молодих митців. З-поміж багатьох порад вона часто розповідала їм, як фарбувати нитки кропивою, цибулею, як робити відтінки (так звану «тінь»). Оскільки кольорознавство в Україні на той час занепало, ці практичні поради стали у великій пригоді багатьом молодим решетилівським майстрам. На жаль, сьогодні її учні мало що пам'ятають про ті рецепти. Одна з

сучасних решетилівських килимарниць Валентина Колінько трохи згадала про це під час особистої бесіди: «Надія Бабенко мені багато розказувала, що можна справжніми фарбниками – кропивою і цибулею, то я пробувала. Вона мені розказувала дуже багато всього, але я зараз не пам'ятаю. Пам'ятаю, що вона казала: «Пам'ятай, що якщо полоскатимеш в холодній воді, то в тебе буде колір більш тусклий. А якщо ти будеш в тепленькій воді, в тебе буде більш яскравий». Н. Бабенко була одним із тих митців, які стояли біля джерел становлення нових підходів у творенні колориту українських килимів другої половини ХХ ст. Користуючись нескладними прийомами – художниця брала до рук жмут ниток і відбирала ті, які гармоніювали між собою, відкидаючи не потрібні, на її думку, кольори – і маючи добре розвинене мистецьке відчуття, вона значно збагатила попередньо існуючий досвід килимової колористики.

Уже у часи державної незалежності непересічний проект по підготовці нових майстринь-ткаль, які, зокрема, оволодівали і процесом фарбування прядива натуральними барвниками, здійснив художник і мистецтвознавець кримсько-татарського походження МамутЧурлу. Завдяки його зусиллям у виготовленні традиційних «кілімів» бажаючі молоді жінки отримали можливість стати майстринями-ткалями через систему різноманітних майстер-класів і вивчення численних зразків традиційних кримсько-татарських узорних тканин.

Можливо дехто, посилаючись на сучасні підходи, що існують у часи так званої глобалізації, вирішить, що підняте нами питання є анахронізмом. Однак, усі науково-практичні обговорення питання, як вивести українське килимарство за закордон, що відбулися упродовж останнього десятиліття у формі круглих столів і нарад, упиралися, насамперед, у головну проблему його неконкурентноспроможності – застосування виключно хімічних барвників на противагу сучасним килимам зі східних країн.

З огляду на усе сказане вище, особливо важливою, на нашу думку, є багаторічна практика навчання різноманітним технологіям фарбування тканин натуральними, власного виготовлення, барвниками студентів спеціалізацій «Художній текстиль» і «Моделювання костюму та вишивка», що проводиться у Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ім. М. Бойчука (далі КДІДПД ім. М. Бойчука – І.Н.) доцентом кафедри «Художнього текстилю і моделювання костюму», кандидатом технічних наук, старшим науковим співробітником Оленою Миколаївною Гречко. Маючи значний науковий доробок, ґрунтовні знання і практичний досвід вона передає їх багатьом поколінням



випускників інституту, водночас прищеплюючи повагу до цієї рідкісної галузі в історії вітчизняного текстилю.

Сьогодні, коли виробництво різного типу художніх тканин перебуває у кризовому становищі через руйнування радянської системи Художпрому, переважна більшість виробництв якої давно припинили свою діяльність, гостро стоїть проблема фахового працевлаштування для випускників КДІДПД ім. М. Бойчука – молодих митців, що мають прагнення творчої реалізації у царині художнього текстилю. Вирішення цього непростого завдання, на думку сучасних фахівців, може бути багатовекторною. Водночас уже давно відчутною тут є необхідність державної підтримки.

У контексті вирішення проблеми шляхів розвитку сучасного художнього текстилю України, виходу його на міжнародну арену, повернення до натуральних барвників є вкрай важливим аспектом, що частково вирішує питання їх конкурентної спроможності, відкриває нові можливості творчих пошуків у галузі колориту. Водночас питання повернення у практику роботи митців-текстильників натуральних фарбників має важливе наукове значення, оскільки воно зачіпає ще одну вкрай болючу проблему – фахової реставрації різних груп історичних тканин, одягу тощо.

### **Список використаних джерел**

1. Арандаренко Н. Записки о Полтавской губернии / Н.И. Арандаренко. — Ч.3. Полтава: типография Губернского Правления, 1852.
2. Зеленин Д. К. Русская этнография / [Под ред. К. В. Чистова] / Д.К. Зеленин. — М. : Институт русской цивилизации, 2013. — 672 с.
3. Семак Б.Б. Ассортимент і властивості рослинних барвників / Б.Б. Семак // Вісник львівської комерційної академії. — Львів, 1997. — Т.1. — С. 291–297.
4. Семак Б.Б. Застосування натуральних барвників у текстильному виробництві / Б.Б. Семак // Легка промисловість. — 1997. — №1. — С. 18.
5. Семак З.М. Фарбування текстильних матеріалів рослинними барвниками: навч. посібник / З.М. Семак, Б.Б. Семак. — Львів : Світ, 2005. — 386 с.
6. Василенко В.И. Старинные способы домашнего крашения в Полтавской губернии пряжи растительными красками: (Рецепты собр. В.И. Василенком) / В. И. Василенко. — Полтава: Изд. Полт. Губ. земства, 1917. — Ч.ІІ. — 29 с.
7. Шевченко Л.П. Народні пооби фарбування тканин / Л.П. Шевченко // Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва (далі ЦДАМЛМ – І.Н.). — Ф. 439. — Оп.1. — Спр. 5.
8. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ і середини ХХ ст. [Текст]: Структурування, методологія, художні позиції / Р. Шмагало; Львівська національна академія мистецтв. Факультет історії та теорії мистецтв. — Л. : Українські Технології, 2005. — 528 с. : іл.
9. Щавинский В.А. Очерки по истории техники живописи и технологии красок в Древней Руси / В.А. Щавинский. — М.-Л. : ОГИЗ, 1935. — 160 с.

**ПРО ІСТОРІЮ ПЕРЕАТРИБУЦІЇ ВЕСІЛЬНОЇ СВІТЛИНИ З С. КОРНИЧ  
КОЛОМИЙСЬКОГО РАЙОНУ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ,  
З ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦЬКОГО АЛЬБОМУ  
ІВАНА ГОНЧАРА «УКРАЇНА ТА УКРАЇНЦІ» (ТОМ «ГАЛИЧИНА»)**

У 1970-х роках Іван Макарович Гончар започатковує авторський мистецький проект – етнографічний альбом «Україна та українці», побудований на документальних матеріалах – фото і авторських замальовках предметів народного мистецтва, орнаментів тощо [1].

Найпліднішими в його укладанні стали саме глухі роки переслідувань та заборон, замовчування і забуття митця як скульптора і художника. Саме тоді у копіткій праці постав багатотомний альбом-збірник, на кінець 1980-х – 16-титомний. («Цих томів мусило бути з 50, а може, й 100, – ділиться Іван Макарович. – Такою бачиться вичерпна історія нашого народу. Я ж вирішив взяти менше, але найхарактерніше. З усіх історико-етнографічних регіонів України» – з прижиттєвого інтерв'ю [8]). В іншому тексті І.М. Гончар так пояснює власну ідею: ««Історико-етнографічні мистецькі збірники «Україна та українці» <...> ...Побачивши на стінах хат старовинні фотокартки, я дійшов до думки, що разом з предметами народного мистецтва треба збирати і старі фотокартки, на яких зафіксовано образ нашого народу та його культури, причому документальний образ з живих людей, які з плином часу, та й з невігластва молодого покоління, безслідно зникають. Особливу цінність такі фото мають для нашої Української трагічної історії революційних часів, коли наші верховоди по-варварськи руйнував(ли) нашу матеріальну і духовну культури» [4].

Як зазначає Лідія Дубиківська, «фотографії видатних особистостей згаданих регіонів та народних типажів посідають чільне місце на аркушах альбому» [5; 33].

У 2004 році було відкрито першу чергу постійної експозиції Музею Івана Гончара, у якій було використано копії етнографічних світлин з альбому «Україна й Українці», зокрема й світлина, про яку йтиметься. Однак не тільки постійне експонування, а й активна видавнича робота Музею призвели до уточнення атрибуції світлини. Вже на початку 2000-х років Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара» розпочав підготовку до видання томів історико-етнографічного альбому «Україна й Українці». Спочатку це була книга подарункових листівок «Україна й Українці. Типажі, краєвиди, побут», 2005 [9], потім видання тому «Україна й Українці. Вибрані аркуші», 2006 [12], надалі – тому «Україна й Українці. Галичина.

Буковина», 2007 [11], далі друге видання книги листівок «Україна й Українці. Типажі, краєвиди, побут», 2009 [10]. В усіх названих виданнях репродуковано світлину «Весільна пара – «князь» і «княгиня». 1920-і роки. Село Космач на Івано-Франківщині», яка міститься на аркуші альбому і привертає увагу розкішним вінком нареченої-княгині. У книзі листівок поданий, а у виданні альбомів відтворений факсимільно той підпис, який дав аркушу й світлині укладач альбому Іван Макарович Гончар: «С. Космач. Весільна пара – «князь і княгиня», гуцул і гуцулка в традиційному весільному гуцульському вбранні с. Космача 20-ті роки. ХХ ст.» [3]. Але ця атрибуція є помилковою за етнорегіоном і місцем фото: це не Гуцульщина, а Покуття, і не Космач, а Корнич Коломийського району Івано-Франківської області.

У жовтні 2009 року до Музею листовно звернулася п. Антонюк Оксана Василівна з м. Коломиї [1], яка звертала увагу науковців та ПФ «Оранта» на те, що світлину, подана у книзі листівок під № 9, а у виданні тому історико-етнографічного альбому «Галичина», «Буковина» на стор. 141, атрибутовано невірно. Насправді це весільна пара з с. Корнич на Івано-Франківщині. Молодий – Гнатишин Михайло Васильович, 1910 року народження, молода – Павлюк Софія Михайлівна, 1913 року народження, які одружилися 11 листопада 1933 року. До листа п. Оксани Антонюк, правнучки по батьковій лінії Михайла та Софії Гнатишин, було додано копії свідоцтва про одруження, двох фотокарток подружжя у літньому віці, копію посвідки учасника війни Гнатишин Софії Михайлівни. На 2009 рік Михайла та Софії Гнатишиних вже не було серед живих.

Правнучка, звертаючись до співробітників Музею і видавництва, просила «внести відповідні корективи у дані видавничі проекти з метою виправлення помилкових підписів зображень даної весільної пари» [1, арк.1]. На жаль, у тих накладах книг і листівок, які вже було видано, це зробити неможливо. Однак ми обіцяли, що у будемо вносити відповідні корективи у наступні видання. У ті ж роки подружню пару з с. Корнич впізнала п. Леся Турянська, яка неодноразово зверталася до п. Петра Гончара з повідомленням, що це світлина з с. Корнич, а не Космач, тобто, належить до етнорегіону Покуття, а не до Гуцульщини.

У виданні «Invitation to a Wedding». Запрошення на весілля» (Український музей, Нью-Йорк, 2010), весільну світлину подано на першій сторінці обкладинки, але вже з вірною атрибуцією [2].

25 травня 2013 року співробітники відділу архівів НЦНК «Музей Івана Гончара» спільно з інформаційним відділом підготували і розмістили на сайті Музею публікацію «Загублений родовід, або як на архівних фото Музею Івана Гончара люди впізнають

родичів» [7], у якій, зокрема, було наведено музейний предмет – аркуш з історико-етнографічного альбому «Україна й Українці», лист п. Оксани Антонюк та надіслані нею родинні документи. Публікація існує на сайті НЦНК «Музей Івана Гончара» і відкрита для звернень.

Влітку 2016 року майстернею «Треті півні» весільний вінок молодої Софії Павлюк було відтворено за музейною світлиною [6], що викликало неабиякий розголос і зацікавлення цією світлиною і особами, які на ній зображені.

На жаль, розповсюдження світлин у соцмережах, особливо у Фейсбуці – це некерований процес, на який неможливо впливати, бо відтворюється невірна інформація з більш ранніх видань. Тому цю світлину у різних джерелах можна зустріти з різними атрибутами, іноді помилковими, аж до приписування її до с. Городок Львівської області. Так в обігу опинилися дві сталих атрибуції цієї світлини – «Космач, 1920-і рр.» та «Корнич, 11 листопада 1933 р.», з яких вірною є остання.



Ілюстрація:

Весільне фото, с. Корнич Коломийського р-ну Івано-Франківської області (Покуття). Молодий – Михайло Гнатишин, молода – Софія Павлюк (Гнатишин), 11 листопада 1933 року.

### **Список використаних джерел**

1. Антонюк О.В. Лист до УЦНК «Музей Івана Гончара», ПФ «Оранта», вх. № 234 від 20.10.2009, на 3 арк.

2. Волинець Л., Пасічник І. Запрошення на весілля. Українські весільні текстилі і традиції. Invitation to a Wedding. Ukrainian Wedding Textiles and Traditions (Український Музей в Нью-Йорку). — К. : Родовід, 2010. — 233 с.
3. Гончар І. Історико-етнографічний мистецький альбом «Україна та Українці», Т. 15. «Галичина: Львівщина, Івано-Франківщина, Тернопільщина». НЦНК МІГ, КН-12743/67.
4. Гончар І. Історико-етнографічні мистецькі збірники «Україна та українці» (передмова). Рукопис, лютий 1992 р. НЦНК МІГ, КН-13209.
5. Дубиківська Л. Стежками етнографічних подорожей Івана Гончара // Україна й українці: історико-етнографічний мистецький альбом Івана Гончара (Галичина, Буковина). — К. : УЦНК «Музей Івана Гончара», ПФ «Оранта», 2007. — С. 23–36.
6. За старими світлинами відтворили неймовірний вінок, який носили на Коломиї майже 100 років тому [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://dzerkalo.media/za-starimi-svitlinami-vidtvorili-neymovirniy-vinok-yakiy-nosili-nakolomiyshhini-mayzhe-100-rokiv-tomu>.
7. Качур К. Загублений родовід, або Як на архівних фото Музею Гончара люди знаходять родичів / К. Качур [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://honchar.org.ua/p/zahubleniy-rodovid-abo-yak-na-arhivnyh-foto-muzeyu-honchara-lyudy-vpiznayut-rodychiv/>
8. Коцюк В. Тиражем... в один примірник. З хати-музею Івана Гончара / Віталій Коцюк // Україна. — 1989. — №10. — березень. — С. 24. НЦНК МІГ, КН-11721.
9. Україна й Українці. Типажі, краєвиди, побут. Набір з 30 подарунково-поштових листівок із фондів УЦНК «Музей Івана Гончара». — К. : УЦНК «Музей Івана Гончара», ПФ «Оранта», 2005.
10. Україна й Українці. Типажі, краєвиди, побут. Набір з 30 подарунково-поштових листівок із фондів УЦНК «Музей Івана Гончара». — [вид. 2-е]. — К. : УЦНК «Музей Івана Гончара», ПФ «Оранта», 2009.
11. Україна й Українці: історико-етнографічний мистецький альбом Івана Гончара (Галичина, Буковина). — К. : УЦНК «Музей Івана Гончара», ПФ «Оранта», 2007.
12. Україна й Українці: історико-етнографічний мистецький альбом Івана Гончара (Вибрані аркуші). — К. : УЦНК «Музей Івана Гончара», ПФ «Оранта», 2006.

**Ігор ПОШИВАЙЛО**

### **ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В НАДЗВИЧАЙНИХ УМОВАХ: СВІТОВІ ПРАКТИКИ І УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ**

Наш світ стає меншим і глобальнішим, утім залишається нестабільним. Найяскравішими чинники такої нестабільності є політичними тероризм, релігійний фанатизм і етнічна нетерпимість.

Відповідно до Звіту про світовий розвиток за 2011 рік близько 1,5 мільярда людей живуть в країнах, зачеплених конфліктами. Особливу занепокоєність викликає циклічний характер цих конфліктів, які все частіше відзначаються зумисним пошкодженням культурної спадщини. Комплексні надзвичайні ситуації відзначаються

великими втратами людського життя та майна, у тому числі пошкодженням культурної спадщини, переміщенням населення, загрозами безпеці, політичними і громадянськими заворушеннями, і перешкодами в наданні гуманітарної допомоги.

Тож як можна захистити культурну спадщину під час розгортання кризи? Коли настає слушна мить для втручання та як діяти? І хто може допомогти в цьому? Відповідаючи на ці виклики, культурна політика багатьох країн світу спрямовується на дедалі більші потреби спільнот щодо забезпечення ефективного та своєчасного реагування на кризову ситуацію і драматичного руйнування культурного надбання. Серед її пріоритетів – визначення сфери спільного планування між культурними й гуманітарними секторами з тим, щоб потерпілі громади могли брати участь у процесі відновлення, вироблення економічно ефективних стратегій зниження ризику та готовності до надзвичайних ситуацій у сфері культурної спадщини, розроблення методик і навчальних курсів, які проводять міжнародні організації, зокрема ЮНЕСКО та Міжнародний центр вивчення питань збереження і відновлення культурних цінностей (ІККРОМ).

Як стверджував Данієль Шігі, колишній директор Смітсонівського центру фольклору та культурної спадщини, безпрецедентне, світове прискоренням соціальних змін випереджає перевірені часом цінності та практики, руйнуючи їхню важливість [12, 8]. Відтак, культивування багатокультурної поваги і взаєморозуміння між народами і різними спільнотами, а також підвищення ролі і потенціалу місцевих лідерів в готовності до надзвичайних ситуацій і реагування у сфері культури, може бути актуальним вирішенням цих найбільших проблем і загроз XXI століття.

Особлива роль у цих процесах належить музеям та іншим культурним організаціям, які сьогодні постають не лише класичними інститутами збереження і презентації, але важливими засобами комунікації, центрами громадського залучення та зберігачами пам'яті та ідентичності нації. Вони мають силу докорінно змінювати наші знання і розуміння самих себе та світу навколо нас, передаючи інформацію та імпліцитно поширюючи «меседжі про владу та цінності домінуючої культури» [4, 206]. Як відзначив Ганс-Мартін Хінце, президент ІКОМ, під час своєї лекції в Києві 2013 року, «важливо, щоб музеї перетворювалися на місця примирення – з минулим і між конфліктуючими сторонами, але без спроб гармонізації історії» [3]. Сьогодні музеї допомагають нам реконструювати наше минуле та замислюватися про фундаментальні соціальні цінності, слугуючи платформою для примирення суспільства і розуміння теперішнього.

Згідно поглядам австралійської музеєзнавиці Каролін Тернер, «музеї в нашому сучасному глобалізованому світі є щось набагато більше, ніж сховища історії «націй» або окремі національні наративи. Вони відображають культуру в найширшому розумінні та різноманітні проблеми громад, а також транснаціональні ідеї» [13, 1]. У 1980-х роках французький музеєзнавець і новатор Жорж Рів'єр ввів поняття екомuzeю як інституту, інтегрованого в місцеві громади. Така установа може бути надзвичайно авторитетним багатокультурним форумом для обговорення спірних питань, набуття взаєморозуміння і навіть консолідації та реабілітації громад від постконфліктних травм. З іншого боку, громади можуть допомагати музеям виконувати їхні місії. Як вважає етнолог Міхай Хоппал, директор Європейського інституту фольклору в Будапешті, «місцеві традиції випрацювали цінні знання, досвід і технології захисту навколишнього середовища, соціальні навички для вирішення конфліктів і народні засоби реабілітації, що становлять світову скарбницю людства» [9, 30]. Тренінги Міжнародного центру вивчення питань збереження та відновлення культурних цінностей (ІККРОМ) яскраво засвідчують, що культурна спадщина як стратегія та інструментарій відіграє чільну роль у відновленні від збройного конфлікту.

Україна, мирна держава з часів Другої світової війни, не є виключенням із драматичного світового контексту. Країна стикається з численними викликами і загрозами, включаючи не лише анексовану територію, локалізований військовий конфлікт і ризик його поширення або заморожування, але і скорочення фінансування і відсутність системної культурної політики запровадження міжнародних стратегій для захисту національної культурної спадщини.

Події зими 2013–2014 років в Україні довели цю потребу, як ніколи раніше. Вони зокрема виявили соціальну відповідальність, спрагу до громадського залучення, патріотизму і культурного активізму.

Згідно оцінок Євромайдану Полом Гоблом, фахівцем з етнічних і релігійних питань в Євразії, в Україні народилася нова нація, якій притаманні спільна політична віра в демократію і свободу. Він вважає, що «сама назва українського досвіду національного становлення, – Майдан або «площа»... нагадує «громадський простір» або «Агору», де збиралися афіняни у класичні часи і розробили принципи народовладдя, поширивши демократію по всьому Заході і здебільшого по всьому світі» [6]. Примітно, що 1961 року радянський лідер Микита Хрущов заявив, що «російські ракети знищать Акрополь в Афінах, якщо це буде необхідно для досягнення російських цілей» [15]. І українці, своєю мужністю і рішучістю, довели, що

грецький прем'єр мав рацію, коли відповів Кремлівському диктатору, що Москва може, з її зброєю, знищити Акрополь, але ніколи не знищить ідеї демократії і свободи людини, що народилися там [6].

У січні 2014 року низка культурних установ, включно Національний художній музей, Музей історії міста Києва, Парламентська бібліотека, архіви Національної академії наук та кілька пам'ятників, розташованих в самому центрі столиці України, виявилися в епіцентрі вуличних боїв між силовиками і демонстрантами. Культурна спадщина, так як і люди, стала заручником ескалації жорсткого протистояння.

Близько чотирьохсот метрів, п'ять хвилин ходьби – така фізична відстань між двома сусідніми музеями, які в надзвичайних умовах виявили набагато більшу різницю в своєму лідерському потенціалі, стратегіях реагування на екстремальні ситуації та отриманих збитків.

За іронією долі в 1950-х роках перед художнім музеєм було встановлено на п'єдесталі радянський танк. Шість десятиліть по тому металева катапульта, створена для запуску палаючих коктейлів молотова в розташування силовиків і яка поставила під загрозу будівлю музею та його колекції, зайняла те почесне місце, на відзнаку перемоги і креативності протестуючих.

На початку грудня 2013 року військові створили лінію – кордон для блокування доступу громадян до урядового кварталу, яка пролягала через територію музею. Оцінивши ризики та загрози, керівництво музею активно комунікувало нейтральний статус закладу, заявляючи, що їх співробітники не представляють жодну сторону протистояння, і їхня мета – захист культурних цінностей, за які вони несуть відповідальність. 16 січня Верховна рада ухвалила антинародні закони, які підсилили протистояння. Між сторонами знову посипалися хмари пляшок із запальною сумішшю, камені, гумові кулі, сльозогінний газ та гранати. Силовики повністю перекрили вулицю і розбили табір на території музею, розпалюючи багаття прямо на сходинах цієї неокласичної будівлі XIX століття, намагаючись зігрітися на морозі, повністю порушують міжнародні договори, в тому числі Гаазьку конвенцію. За кілька днів музейні співробітники демонтувати експонати на першому поверсі, де розташовувалися найцінніші твори мистецтва і евакуювали їх у безпечне сховище. Декілька величезних картин залишилися на стінах, їх ретельно загорнули. Було вжито низку додаткових заходів безпеки, зокрема заблоковано вікна дерев'яними панелями і встановлено додаткові вогнегасники в галереях, що виходили на сторону протистояння.



Аналізуючи ту ситуацію, Юлія Ваганова, заступник генерального директора музею, наголосила, що прийняття керівництвом музею правильних рішень у перші хвилини має вирішальне значення для подальшого розгортання подій і захисту музейних працівників і колекцій. Це було особливо актуальним у надзвичайній ситуації, коли поведінка співробітників музею навряд чи могла контролюватися адміністрацією музею, коли активні молоді музейники не можуть бути включені в рятувальні команди музею, оскільки, нагадуючи протестуючих, вони не могли проходити через три лінії кордону силовиків до музею [1].

Так, керівництво музею зорганізувало групи швидкого реагування, встановило 24-годинне чергування і регулярний обхід будівлі по периметру. Останнє, зокрема, спричинило позитивний ефект, оскільки військові таким чином ближче познайомилися зі співробітниками і не ставилися до них вороже. Співробітники музею провадили велику комунікаційну роботу не лише шляхом офіційних звернень та постів у соціальних мережах, а й намагалися всіляко приєднати беркутівців до культурної спадщини, що перебувала під загрозою. У цій драматичній ситуації вони намагалися зберегти добре почуття гумору, поширюючи зображення демонстрантів у сутичках із силовиками у хмарах вогню і диму перед самим фасадом музею із підписом «Коли українці хочуть до музею, їх не спинити» [1].

Під час загострення ситуації, адміністрація музею звернулася до урядовців та лідерів опозиції із закликом усвідомлювати відповідальність у збереженні культурної спадщини держави і утримуватися від навмисних або випадкових дій, які можуть зашкодити музею та прилеглій території. Відразу ж Український національний комітет ІКОМ виступив із відкритим листом, закликаючи сторони протистояння до запобігання нанесення шкоди культурній спадщини України. Показово, що орган управління музею – Міністерство культури – зовсім не реагувало на заклики музею щодо захисту колекцій і персоналу, тож керівництву музею довелося брати відповідальність на себе.

Добре усвідомлюючи, що без встановлення контакту із силовиками, що розміщувалися довкола, музею навряд чи вдасться досягти мети в захисті своїх колекцій, було влаштовано на самому початку подій екскурсію для військових з метою привернення їхньої уваги до культурної спадщини держави.

Керівництво музею також випробовувало свої комунікаційні навички, які виявилися ключовими в конфліктній ситуації, коли навколо були вороже налаштовані люди. Здатність почути цих людей і промовчати, коли це необхідно, пошук спільних інтересів, і, нарешті, встановлення елементарного людського контакту відіграє

визначальну роль у захисті культурних цінностей. У нашому випадку співробітники музею говорили з військовими про буденні речі: звідки вони, про їхні родини, хобі тощо. І вони терпляче вислуховували солдатів і офіцерів, які виливали із себе тотальну пропаганду в перші десять хвилин, і, зрештою, починали чути і говорити. То було свого роду психотерапевтичними сеансами.

Слід зазначити, що попередні навчальні заняття, які проводило для музейників Міністерство з надзвичайних ситуацій, значно допомогло керівництву музею у прийнятті рішень, особливо коли Міністерство культури не реагувало зовсім. Отже, вони здійснили прості, але дієві речі: убезпечили колекцію, будівлю і персонал, підготували важливу документацію для евакуації колекцій, контролювали входи і виходи з музейного приміщення, утримували охорону і чергування МЧСників у будівлі, організували 24-годинне чергування в музеї.

На щастя, все обійшлося, музей вистояв і був відкритий для відвідування в середині березня, за кілька тижнів після втечі Януковича і перемоги протестувальників. Яскравий плакат «Ми відкрилися! Національний художній музей» замаюрів на барикаді на Європейській площі. А через місяць там було навіть відкрито блокбастерну виставку цінностей і смаків попереднього режиму – «Кодекс Межигір'я».

Ситуація з Музеєм історії міста Києва не мала такий щасливий кінець. Цей, колись один із найпотужніших музеїв столиці, зазнав загроз десять років тому, коли держава виселила його з Кловського палацу у приміщення колишнього музею Леніна, перейменованого в «Український дім» після здобуття Україною незалежності. Так, колекція у чверть мільйона одиниць збереження виявилася у непристосованих приміщеннях. У 2012 році музей відкрив головну експозицію у новій невеликій будівлі на бульварі Шевченка, але більша частина його збірки залишилися у фондосховищі на 4-му і 5-му поверхах Українського дому. Надзвичайна ситуація склалася, коли влада дозволила силовикам увійти до цієї будівлі у розпал протистояння. Наприкінці січня вони були витіснені з Українського дому протестувальниками. Поверхи, де був розташоване музейне фондосховище, охороняли активісти Самооборони Майдану. За три тижні силовики були готові атакувати будівлю через ескалацію протистоянь. Перед відступом, музейні працівники перевірили фондосховище і намагалися вести переговори з державною службою охорони щодо безпеки колекції. Але їм було наказано евакуювати всіх людей з будівлі. Тож, музейні працівники запломбували фондосховище і поставили його на сигналізацію. Близько опівночі з 18 на 19 лютого музей отримав сигнал тривоги, про це керівництво музею повідомило правоохоронні

органи, але ніхто не відреагував. Вранці співробітники музею прибули до фондосховища і з'ясували, музейні запасники – розграбовані. Вхідні двері та офісну техніку – розтрощено. Чимало музейних предметів, у тому числі ікони, стародруки, фарфор, мистецькі альбоми було вкрадено, а велику кількість експонатів пошкоджено і розкидано по підлозі. Того ж ранку Самооборона Майдану запропонувала музею вивезти найцінніші предмети колекції у безпечне місце. Евакуаційні заходи відбувалися спонтанно і з мінімальними ресурсами. Найдієвішими у цьому виявилися музейні колеги, активісти культури, волонтери та приватні добродійники, які допомогли стабілізувати ситуацію, упакувати найцінніші експонати повантажити їх і транспортувати до філій Музею історії міста Києва. Вочевидь, співробітникам музею бракувало у цій надзвичайній ситуації сильного лідерства, підготовки до реагування на кризові ситуації.

Катерина Романова, співробітниця цього музею, згодом дійшла висновку, що державні органи не готові взяти на себе відповідальність і не можуть реагувати на надзвичайні ситуації. Вона звинуватила офіційні структури у бездіяльності щодо захисту культурних цінностей, засвідчивши як Міністерство культури, Міністерство внутрішніх справ та Міністерство з надзвичайних ситуацій всіляко ігнорували свої обов'язки. Вона наголосила, що саме представники музейної спільноти і неурядових організацій, таких як Український центр розвитку музейної справи і Блакитний Щит, негайно відреагували на ситуацію [2].

Музей історії міста Києва виніс тяжкі уроки, зокрема важливість підготовки до екстреного реагування, не чекаючи на підтримку від влади. Як висновок, музеї повинні підвищувати свою готовність реагування на надзвичайні ситуації, розробляти відповідне планування і заохочувати залучення до цього спільнот, мати достатньо ресурсів і безпечні місця для евакуації та тимчасового зберігання колекцій, випрацювати доступні практичні інструкції для співробітників музею в разі надзвичайних ситуацій. Найбільшою проблемою для керівництва музею виявилось питання до якого моменту керівництво музею несе відповідальність за порятунок колекцій, особливо в умовах, коли офіційним пріоритетом є людське життя. Як вважає фахівець щодо порятунку культурно спадщини американка Корін Вегенер, «порятунок людей також означає порятунок їхньої спадщини. Не можливо розділяти ці речі» [13]. Його величність Принц Нідерландів Констянтин чітко висловився щодо цього, «мова йде не про те, що слід зберігати речі, а не людей, а про порятунок і того і того... Це має бути відображено у наданні надзвичайної допомоги: через тісну

співпрацю між організаціями гуманітарної допомоги і збереження культурної спадщини» [11].

Важливо відзначити, що український комітет Блакитного щита було засновано 22 лютого 2014 року як громадська відповідь на ситуацію в країні. Активісти цієї організації намагалися спрямувати сили на координацію між працівниками музеїв, бібліотек та архівів, членами громадських організацій, активістами Самооборони Майдану і волонтерами для запобігання вандалізму і мародерству, провокаціям і пошкодженням культурних цінностей в час масових протестів і насильства. Їм вдалося зупинити хаотичну хвилю пошкодження радянських пам'ятників у Києві, допомогли очистити приміщення фондосховища Музею історії міста Києва і евакуювати його найцінніші експонати та обладнання. У партнерстві з Самообороною Майдану вони забезпечили 24-годинний моніторинг та патрулювання культурних об'єктів у центрі столиці. Зокрема представниками Блакитного щита України було зніційовано роботу групи експертів щодо захисту культурних цінностей від розграбування і вандалізму в резиденції Межигір'я і транспортування творів мистецтва президента-втікача на тимчасове зберігання в Національний художній музей. Блакитний щит України також тримав зв'язок зі своїми закордонними колегами, надаючи їм інформацію про події і отримуючи важливі консультації та експертизи.

Тож не випадково у фаховому середовищі тривають дискусії на тему, чи мають музеї бути політично нейтральними і соціально активними у час кризи і конфліктів. Примітно, що Кевін Фьюстер, директор Національного морського музею в Лондоні, звертає увагу на важливість соціальних контекстів у музеях, які мають взяти на себе провідну роль з багатьох питань.

Події Революції гідності стали своєрідним тестом для музеїв України і новим досвідом та відправною точкою їхнього подальшого розвитку. Про це писали в закордонній пресі та інтернеті, цю проблематику ввели в музеєзнавчий дискурс [8]. Для прикладу, 2015 року тему України порушували не раз на Міжнародному музейному форумі Американського Альянсу Музеїв у Сіетлі. Зокрема, Дейвід Флемінг, директор Національних музеїв Ліверпуля, віце-президент Асоціації музеїв Великої Британії під час свого пленарного виступу «Музеї за соціальну справедливість» згадав і про виклики перед українськими музеями, про відважність багатьох із них, які займають чітку позицію і не вдають, що навколо нічого не відбувається, які не замикаються на своїх колекціях і внутрішніх проблемах, а намагаються бути соціально інклюзивними, виходити за межі традиційного мислення,

миттєво реагувати на кризові ситуації, формувати колекції новітньої міської історії [5, 16].

І справді, у світлі Євромайданівських подій нового і особливого значення набув концепт «музей з народом», який поставив перед культурно-освітніми закладами країни низку запитань: чи прагнуть, вміють, можуть вони бути зі своїми відвідувачами, громадами у часи соціальних потрясінь і політичної напруги [10].

Подібний виклик актуалізується тим фактом, що переважна більшість музеїв в Україні – державні, а отже залежні від влади ідеологічно, адміністративно та економічно. Як бути таким музеям тоді, коли виникає глибокий конфлікт між владою та суспільством? Чи мають вони спостерігати за історичними подіями, сповідуючи аполітичність і нейтралітет? Як фіксувати пам'ять та презентувати «гарячу історію» у музеях, коли суб'єкти сучасності історії перетворюються на об'єкти новітніх експозицій.

Своєрідним викликом традиційній практиці розгубленості й вичікуванню, а також внеском у громадський спротив під час Євромайдану постала співпраця музейників і активістів узимку 2013–2014 років, які збагнули, що розгортання громадських протестів набирає історичного масштабу та значення, а розуміння свободи як культурної та суспільної цінності набуває самобутніх виявів у новітній історії держави. Вони закликали подбати про збереження для нащадків унікальних свідчень і розпочали збиральницько-просвітницьку роботу, як на барикадах, так і в медіа-просторі. Так у січні 2014 року виникла ініціатива «Музей Майдану», яка восени 2014 року об'єдналася з ініціативою «Музей Свободи». Її головним завданням стало збереження пам'яті про події та людей Євромайдану, зокрема шляхом збирання свідчень, документів, усних історій та предметів, охорони меморіальних місць та об'єктів, створення меморіально-музейного комплексу.

Із січня 2014 року було зібрано понад дві тисячі артефактів, документів, світлин та усних свідчень, проведено низку виставкових проектів в Україні і за кордоном, здійснено консультації із світовими експертами-музейниками, взято участь у начальних поїздках з вивчення міжнародного досвіду і проаналізовано тенденції розвитку «музеїв пам'яті» та викликів, які стоять перед ними.

Гібридна війна в Україні постає чи не найбільшим викликом для української культурної спадщини, яка стикається не лише із внутрішніми, а й зовнішніми загрозами у XXI столітті.

З анексією Криму Росією в березні 2014 року Україна втратила всі культурні цінності на півострові, в тому числі Херсонес Таврійський та його хору в Севастополі,

які були внесені до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО в 2013 році. Ще один шедевр зі списку – Національний заповідник «Софія Київська» втратив свою філію – історико-архітектурний заповідник «Генуезька фортеця» в Судаку. Україна взяла на себе відповідальність перед світовою спільнотою за захист цих видатних об'єктів спадщини, але в таких умовах не спроможна на це. Багато експертів вважають, що Таврійський Херсонес, відомий як «Українська Помпея», повинен бути включений до Списку всесвітньої спадщини, що перебуває під загрозою. Якщо це станеться Україна отримає доступ до цієї пам'ятки у складі міжнародної моніторингової місії. У зв'язку з новою культурною політикою на анексованому півострові, культурна спадщина кримських татар також опинилася під загрозою. Прикладом цьому може бути історія художника і кераміста Рустема Скибіна, котрий керував творчою майстернею «Чатир-Даг» в Сімферополі і побудував свій дім у кримськотатарському стилі для популяризації ремесел і традицій свого народу. Ця студія свого часу набула великої популярності, там активно проводилися майстер-класи, виставки та художні проекти. З приєднанням Криму до Росії, він відчув, що митець не може творчо працювати в умовах тоталітарного режиму і його культура знову опинилася під великим тиском, аналогічним депортації 1944 року. І тому митець змушений був евакуювати свою сім'ю і колекцію до Києва та приєднатися до громадської ініціативи «Крим SOS» в якості волонтера для підтримки кримськотатарської громади і відродження рідної культури. Колекції, врятовані ним та іншими культурними активістами, демонструвалися на виставках «Zincir: ланки пам'яті» і «Hatira albomi» в Києві, що присвячені роковинам депортації кримськотатарського народу.

Охорона культурної спадщини також під загрозою через відсутність інвентарних даних про музейні колекції Криму у відповідних центральних відомствах, адже ніхто не може реально оцінити обсяги втрачених культурних цінностей і контролювати їхній стан.

Поміж першого реагування культурних громад в Україні на події в Криму були офіційні звернення до ЮНЕСКО, ІКОМ, ІКОМОС, ІКОМ Росії і адміністрацій кримських музеїв з вимогою дотримуватися Гаазької конвенції і вживати заходи зусилля щодо запобігання ризикам і збиткам культурній спадщині в разі військового конфлікту. Під час експертних консультацій та обговорень оцінювалися компетенції і вплив Блакитного щита та інших неурядових організацій з реагування на надзвичайні ситуації, і доцільність використання захисних знаків Блакитного щита.

Військовий конфлікт у Східній Україні з весни 2014 року став однією з основних загроз для закладів культури і спадщини. До окупації східних регіонів сепаратистами і

російськими терористами, представники Міністерства культури України відвідали тамтешні музеї і спонукали їхніх директорів закрити виставки, вжити заходів безпеки і ввести в дію план реагування на надзвичайні ситуації.

На відміну від Донецького художнього музею, Донецький краєзнавчий музей зігнував ті базові настанови і у серпні 2014 року майже тридцять його виставкових залів і приміщень були пошкоджені серією снарядів, відтак велику кількість колекцій було втрачено. Показово, що практично під артилерійським обстрілом місцеві жителі допомагали співробітникам музею зберегти цінні експонати. Місцева громада швидко самоорганізувалася і почала діяти. Зокрема, на Facebook вона створили групу під назвою «Допомога краєзнавчому музею». Після експертної оцінки, волонтерська команда музею розробила план порятунку. Пліч-о-пліч з працівниками музею вони дістали експонати з-під уламків стін та вітрин, забезпечили збереженість нерухомих об'єктів і стабілізували частину будівлі, що не була зруйнована.

Примітно, що робота із порятунку музейних скарбів була для самих волонтерів своєрідною психологічною терапією у складному середовищі. Вони змогли відволіктися від інформаційного потоку та вибухів, водночас підсвідомо долучаючись до спільної дії у збереженні своїх культурних надбань для дітей. Нарешті колекція була евакуйована в безпечне місце і з великою надією, що вона буде виставлена в новому музеї в майбутньому.

Такий залучальний підхід широко пропонується і практикується у багатьох постконфліктних середовищах. Згідно Фонду культурної спадщини Пакистану, «лише тоді, коли спадщина стає джерелом існування для незаможних, вона сприятиме почуттю гордості серед громад, які прагнуть захистити її, можливо, більш ефективно, ніж існуюча система» [7, 59]. Залучення спільнот у відновлення їхньої спадщини «також зміцнює місцеву згуртованість і має глибоко позитивний вплив на відновлення після травм» [11, 5].

На території Донбасу є велика кількість музеїв, археологічних об'єктів та пам'яток, які опинилися в епіцентрі військових дій. Один з них – Савур-Могила, меморіальний обеліск, присвячений подіям Другої світової війни, був значно пошкоджений в результаті численних обстрілів. Будівля Луганського краєзнавчого музею також була пошкоджена артилерійським вогнем. Точне число археологічних пам'яток і архітектурних пам'яток, музейних колекцій та спадщини втрачених, пошкоджених або які перебувають під загрозою, на даний час невідоме, адже Україна не має доступу до окупованих територій та інформації для оцінки можливих збитків.

У цій ситуації роль громад і місцевих керівників має особливе значення. На волонтерських засадах у Міністерстві культури була сформована робоча група музейних фахівців. Її основні функції: моніторинг ситуації в регіонах, що знаходяться під загрозою; комунікація з місцевими органами влади і директорами музеїв та місць культурної спадщини; розробка інструкцій і документів, рекомендацій і стратегій. Так, наприклад, ця група вивчила ситуацію, створила плани евакуації, принаймні для колекцій занесених до Червоного списку і узгодила їх із директорами музеїв.

Звісно, що волонтери цієї робочої групи із музейної безпеки не мають достатньо знань, досвіду та ресурсів для виконання своєї місії систематично і дієво. Відтак, великі надії покладаються на розвиток індивідуальних та інституційних можливостей, в об'єднанні зусиль з підготовки та реагування на надзвичайні ситуації на місцевому та національному рівнях, створення мережі експертів і волонтерів, а також отримання підтримки з боку наших зарубіжних партнерів.

Участь у міжнародних програмах представників України дала можливість виробити методологічні принципи та практичні рекомендації щодо збереження державної частини Музейного фонду України в надзвичайних ситуаціях, підвищити ефективність роботи створеного при Міністерстві культури в 2014 році волонтерського штабу музейної безпеки, почати створення національної мережі «рятувальників культури», а також провести серію тренінгів і семінарів, зокрема: «Безпека музейних колекцій і культурної спадщини у надзвичайних ситуаціях» (Запорізький обласний краєзнавчий музей, 2014), «Перша допомога музеям у надзвичайних ситуаціях: міжнародні практики і український досвід» (Музей Івана Гончара, Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, 2015), «Безпечний музей: управління ризиками і можливостями» (Державний природничий музей НАН України, 2016). Науково-дослідну тему «Безпека культурної спадщини в умовах надзвичайних ситуацій: культурна політика держави і міжнародні стратегії» було впроваджено в програму діяльності Українського центру культурних досліджень. У січні 2016 року Україна приєдналася до Міжнародного центру вивчення питань збереження та відновлення культурних цінностей і стала його 135-м членом. У липні того ж року створено національну систему ІККРОМ, яка складається з виконавчого комітету, координатора та базової інституції ІККРОМ в Україні.

2016 року стараннями Національного меморіального комплексу Героїв Небесної Сотні – Музею Революції Гідності та низки партнерів видано науковий збірник «Безпека культурної спадщини у надзвичайних ситуація: міжнародні стратегії для України» за підтримки Фонду Принца Клауса й посольства США у межах проекту



«Перша допомога культурній спадщині у надзвичайних умовах». Збірник містить матеріали, що стосуються теорії та практики збереження культурної спадщини в надзвичайних умовах як в Україні, так і за кордоном, подає основні складники стратегії швидкого реагування на надзвичайну ситуацію: аналіз контексту, управління ризиками, дії з порятунку об'єктів культурної спадщини.

На думку експертів і практиків у сфері культурної спадщини, для ефективного реагування на надзвичайні ситуації в Україні передусім необхідно:

- Розробити правову базу для забезпечення реальної, а не фіктивної безпеки колекцій культурної спадщини та персоналу;

- Виявити і усунути правові обмеження і зони відповідальності та компетенції центральних і місцевих органів влади і музеїв в управлінні і захисті колекцій;

- Переосмислити роль експертів культурної спадщини в періоди громадянських заворушень і збройних конфліктів, беручи до уваги, що міжнародне законодавство не може функціонувати де-факто в багатьох ситуаціях;

- Знайти баланс між дипломатією і реальністю, патріотизмом і професійною етикою, будучи відкритим для громадськості і понад політикою;

- Навчитися діалогу в часи геополітичних ігор і в ситуаціях, коли колеги мають різні погляди або підтримують протилежну сторону конфлікту;

- Ввести централізовані цифрові системи контролю інвентаризації культурних цінностей;

- Створити цифрове картографування культурних цінностей і переліки важливих культурних об'єктів для Міністерства оборони з метою уникнення їх пошкодження і забезпечення системного контролю за їхнім станом;

- вивчати міжнародний досвід у сфері захисту культурної спадщини та забезпечити систематичні консультації з іноземними партнерами та проведення навчальних курсів у сфері екстреного реагування;

- Створити мережу команд експертів з культурної спадщини для швидкого реагування у час комплексної кризи;

- Розвивати Блакитний Щит України шляхом залучення до його діяльності громад і професіоналів, координації з Асоціацією Національних Комітетів Блакитного Щита і національними комітетами;

- Розвивати діяльність створеної в Україні національної системи ІККРОМ;

- Ратифікувати Другий протокол до Гаазької конвенції.

Отже, підсумовуючи результати нашого національного поступу в цій царині, можемо стверджувати, особливо актуальним для України сьогодні є запровадження

комплексної системи збереження культурної спадщини на різних рівнях – планування безпекових заходів, швидкого реагування на кризові ситуації, стабілізації пошкоджених об'єктів, відшкодування завданих збитків, мапування об'єктів культурної спадщини, системний моніторинг культурних цінностей на тимчасово окупованих та анексованих територіях.

### **Список використаних джерел**

1. Ваганова Ю. Кейс: Національний художній музей України // Презентація на семінарі «Перша допомога музеям у час кризи» / Юлія Ваганова. — Музей Івана Гончара, Київ, 21 травня 2015.

2. Романова К. Кейс по Музею історії міста Києва // Презентація на семінарі «Перша допомога музеям у час кризи» / Катерина Романова. — Музей Івана Гончара, Київ, 21 травня 2015.

3. Хінц Ганс Мартін Історична правда. Музей – це інструмент примирення суспільства 20.03.2013 [Електронний ресурс] / Хінц Ганс Мартін. — Режим доступу: <http://www.istpravda.com.ua/articles/514a3df8d8f1f>.

4. Falk John H., and Dierking, Lynn D. Learning from Museums. Visitor Experiences and the Making of Meaning. Walnut Creek: AltaMira, 2000.

5. Fleming, David. 2014. Museums for Social Justice. 2014 American Alliance of Museums Annual Meeting & MuseumExpo.

6. Goble, Paul. 2015. The Birth of a Nation, The Interpreter. 26 February 2015. Retrieved from <http://www.interpretermag.com/the-birth-of-a-nation/>

7. Lari Yasmeeen. 2011. The Tomb of Jam Nizam al-Din. Documentation & Condition Survey, UNESCO, Heritage Foundation.

8. Norris, Linda. 2013. If I Ran a Museum in Kyiv, Right Now. 1 December 2013. Retrieved from <http://uncatalogedmuseum.blogspot.com/2013/12/if-i-ran-museum-in-kyiv-right-now.html>.

9. Poshyvailo Ihor. 2002. «Folklore Festivals in Ukraine – The Guardians of Traditional Intangible Heritage». In Papers for the International Conference on the UNESCO Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity, 16-21 July 2002, Szekszard, Hungary, 30–36.

10. Poshyvailo, Ihor. 2013. Museums in Ukraine: Learning to be with the people. Musing on Culture (blog). 16 December 2013. Retrieved from <http://musingonculture-en.blogspot.com/2013/12/guest-post-museums-in-ukraine-learning.html>.

11. Prince Constantijn. Cultural Emergency Response. Foreword to Cultural Emergency in Conflict and Disaster. Edited by Berma Klein Goldewijk and al. Prince Claus Fund, 2011.

12. Sheehy, Daniel. 2009. Tradition and Change. In Smithsonian Folklife Festival, edited by James Deutsch, 8–9.

13. Stiffman, Eden. 2015. Cultural Preservation in Disasters, War Zones Presents Big Challenges. 11 May 2015. Retrieved from <https://philanthropy.com/article/Cultural-Preservation-in/230055>

14. Turner, Caroline. 2001. Editorial: Tomorrow's Museums. Humanities Research 8 (1): 1–2.

15. West's Berlin Plan 'A Fairy Tale': Nikita. Chicago Tribune, 12 August 1961, p. 3. Retrieved from <http://archives.chicagotribune.com/1961/08/12/page/3/article/wests-berlin-plan-a-fairy-tale-nikita>

## ІСТОРІЯ КРОЛЕВЕЦЬКОГО ПЕРЕБОРНОГО ТКАЦТВА. ТИПОЛОГІЯ ТКАНИХ КРОЛЕВЕЦЬКИХ РУШНИКІВ

Ніде декоративне ткацтво не було так розвинене й поширене, як у Кролевці, ніде воно не перетворилося з хатнього унікального вміння на промислове.

При всьому розмаїтті кролевецького тканого рушника можна виділити ознаки, які роблять його відмінним і впізнаваним серед інших. Усі рушники ткалися на пари: виготовляли два однакових на одній основі, по довжині в ряд, через засік. Продавалися парою, ніколи не підшиті. Підшитий рушник – це вже вживаний [1, 231].

Виготовлявся рушник з натурального прядива – льону, конопель у XVIII–XIX столітті, бавовни (мануфактурного виготовлення) наприкінці XIX–XX століття.

У червоний колір нитку спочатку фарбували натуральними барвниками (червець, материнка або корінь морени фарбувальної), потім використовували хімічні анілінові барвники, які давали відтінок стиглої вишні.

Найстаріші кролевецькі вироби були лляні чи конопляні, інколи переткані червоною бавовняною ниткою; далі з кінця 30-х і на початку 40-х рр. XIX ст. з'являються рушники спочатку лише з бавовняним пітканням на лляній основі, бо і в

промисловості взагалі спершу з'являється уток місцевого російського прядіння і витискує з ринку англійський уток. З середини 50-х і в другій половині XIX ст., коли в Росії навчилися вже виготовляти й пряжу на основу (спочатку її не вміли для цього як слід проклеювати), маємо кролевецькі рушники вже цілком бавовняні [1, 225].

Льон місцевого прядіння в старі часи наприкінці XIX ст. був замінений фабричною лляною пряжею мокрого прядіння, здебільшого № 16/1 № 18/1 на основу. Щодо червоної заплочі на перебор, то червона бавовняна фарбована нитка і на вишивку, і на ткацький перебор у XVIII ст. була виключно імпортна – з Бухари, з турських країн, з Бессарабії. Тільки в першій чверті XIX ст. почалося фарбування бавовняних ниток якимись жирними олійкуватими фарбами у Підмосковних районах. Ця червона заплоча у «полутайках» – великих мотках – була темного, навіть буро-червоного кольору, клейка, зі специфічним неприємним запахом. Її треба було до початку



роботи вимити чи виварити з милом або з содою. Тоді вона вперше спускала фарбу і ставала того приємного, уже ніколи нелиняючого червоного або, краще сказати, світлого малиново-рожевого кольору, характерного для старих кралевецьких виробів. Фабричні нитки ДМС (типу муліне) та інших закордонних фірм у маленьких «куколках» почали поширюватися по селах тільки з кінця 90-х років XIX ст. і на початку XX ст. До цього вони зустрічалися в обмеженій кількості і досить дорогі, тільки по містах. Фарбована нелиняюча рабенеківська пряжа на перебор остаточно витіснила липкі «полутайки» лише в 90-х рр. XIX ст. Проте поруч із нею в практиці кралевецького ткацтва на дешевих виробках спостерігаємо й просту ліняючу нитку у великій кількості, що доставляли в Кралевець дрібні крамарі [1, 226].



Ткали кралевецькі рушники довжиною від 170 до 600 см, а завширшки від 35 до 60 см., залежно від призначення. Обрядові були довгі, більш ніж три метри, подарункові – коротші та з орнаментом лише по краях рушників.



Упродовж століть поруч з домашнім виробництвом рушників ішов послідовний процес їх виготовлення в цехових організаціях (XVIII–XIX століття), в артілях та на фабриках (XX століття). Процес активного збільшення виготовлення тканих кралевецьких рушників широкого вжитку привело до зниження їх художньої якості.

За побудовою основної композиції кралевецького тканого рушника можна виділити кілька типів:

*цілісний образ* – композиція рушника складається з елементів, які, доповнюючи один одного, утворюють єдність. Це може бути Квітка, Дерево роду, Свічник-трійця, двоглавий орел, зірка, хрест чи інший орнамент. Такий елемент обрамлявся по периметру зірками, квітами, «сухариками» або іншим орнаментом, що підкреслювало його цілісність;

*двоюрядний рушник* – два ряди основних орнаментальних композицій (базових);

*багатоярусний, смугастий рушник* – між смугами витканоорнаментальні композиції.

Домінування геометричного стилю (смуг, ромбів, трикутників, прямокутників) робить крелевецький рушник ритмічним. У тканих узорах крелевецьких рушників можна виділити певні орнаменти, які поєднують два і більше елементів. Поєднання косоного і прямого хреста – сніжинка, ромба та трикутника – дамочка, двох трикутників, з'єднаних вершинами, – «пісочні годинники» і таке інше.

Допоміжні орнаментальні засоби, що заповнюють вільний простір основного малюнка рушника, – це «пісочні годинники», прямокутники – «сухарики», ромбики, восьмипелюсткові квіти та інше.



Лляний рушник.  
(«Русский музей  
в Ленинграде.  
№ 3947-4», арк. 23)

Лляний рушник. 1841  
(«Работы Леонтия Ры  
Собственность Сеара

Особливе місце в структурі візерунка посідає базова орнаментальна смуга, яка відокремлює основний образ від краю рушника. Вона наявна не лише в ярусних рушниках, але й при цілісному образі. Орнаментальну стрічку можна назвати «орнамент в орнаменті».

Майстру найзручніше розміщувати окремі елементи орнаменту по всьому рушнику за рядковою композицією. Його весь час стримує інструмент, горизонтальний верстат, який не дає йому виступати з ряду чи класти орнамент окремо від поля.

Наведемо опис крелевецьких рушників 1837 і 1841 рр. за Є.Спаською. «Обидва побудовані за однаковим композиційним принципом: рясніші орнаменти кінців уміщено між декількома групами перетичок (*смугами*); на старішому – між чотирма трійками перетичок, на молодшому – між шести. Усе поле: і в одному, і в другому, – вкрито

рядами різних елементів узору на певному віддаленні один від одного, з чергуванням смуги дрібніших орнаментів з смугою більших, але не поділених перетичками. У додаток до цього молодшого з них обведено, як у рамку взято по обох довгих кінцях, в лучку-обводку, і крім того, ще в частині поля, ближчій до кінців, введено, трохи порушуючи суворо рядкову композицію, по одному великому центральному мотиву на кожному кінці, – орлу-шулику з датою під ним» [1, 232].

Для рясно затканих рушників характерна лучка по довжині виробу. Їх може бути навіть дві або три, які обрамляють великі мотиви центрального поля і кінці в рушниках.

Кролевецькі рушники здаються, на перший погляд, дуже одноманітними, але на них спостерігається безліч відмінностей у чергуванні і сполученні окремих мотивів, більших чи менших, що дає уяву про наявність великої кількості орнаментальних елементів.

Значно більші, важчі мотиви розміщалися ближче до кінців, які вони нібито притягали донизу, дрібніші розсипалися ближче до середини рушників. Дати, написи на нових рушниках найчастіше ткалися по самому краю, тоді як у старих тканих виробках дати завжди входили в центральні мотиви як декоративний елемент [1, 233].

Елементи орнаменту кролевецького ткацтва зводяться до невеликого числа основних типів: орнаменту геометричного, стилізовано-рослинного, тваринного, архітектурного і геральдичного.

По самих кінцях рушників часто бували «китиці» (різноманітно виткані, а іноді і справжні «мохри» (*торочки*)). «Перетички» (смуги), як уже згадувалося, були й різного розміру, різної кількості, різної техніки («на полотняні ноги», «на переборні ноги», «з захованою основою» тощо). «Лучка» (*обводка*) бувала найрізноманітніша – «грушева», «у шашечки», «у дамки» тощо; трійна, двійна, «вибірна» на два кінці, на три кінці тощо. «Зірки», «звезди» – великі, малі, округлі, «бокові», у «вісім кінців», «у шість кінців» та ін. «Полуріжка» (*шеvronи*) – велика, мала, кінцева та ін. «Листочки» – великі, малі, верхові, дубові, подвійні та ін. «Купочки», «купи», «великі купки». Нарешті квітки – реп'яшки, виноград, з безліччю відмінностей. Далі – птахи: півники, пташечки, качечки, голуби та ін. Потім – церкви, церковки, до «трьох», до «дев'яти голів» та ін. «Лампади, курушки, підсвічники». Нарешті «орли», «орлики», «шулики», «коронки» та ін. Нема чого й говорити за те, що всі ці елементи: і рослинні, і тваринні, і архітектурні, і згідно з можливостями техніки, дуже стилізовані і геометризовані [1, 235].

Найтипівіший мотив кралевецького ткацтва – «орлик». Є. Спаська висуває гіпотезу «що на виробах «ширвжитку» (в межах можливості тих часів), починаючи з середини XVII ст., він міг з'явитися вперше на українських речах як ознака вірного підданства й пошани до московського царя. Так, перших двоголових орлів бачимо на картинах численних і розповсюджених Лаврських Патериків. Припускаємо, що орел міг увійти в орнамент кралевецького ткацтва з ініціативи чи ідеологічної підтримки офіційної цехівщини, у якій, як правило, бували постійно заможніші ткачі. Можливо, що ця цехова верхівка на ті часи цілком свідомо поставилася до цього державно-геральдичного декоративного елемента в ткацькому орнаменті» [1, 238].

Розглянемо кольорове співвідношення кралевецького ткацтва. До 70-х років XIX ст. кралевецьке ткацтво знало тільки два кольори – білий і червоний. Червоний колір узору мав деяку різноманітність лише через гру фактури. У період 80-х років XIX ст. збільшується кількість кралевецьких декоративних рушників з білим орнаментом по червоному полю. З часом ця відмінність іде далі – з'являються синьо-білі, оливково-білі переборні рушники та скатертини з типовим кралевецьким узором. На риндінських «царських» рушниках використовується вся какафонія кольорових сполучень, усі відтінки всіх випадкових кольорів.

Жоден з осередків декоративного ткацтва не мав такого довгого шляху, на якому впроваджувалася в певні часи і нова техніка, і новий матеріал, і новий орнамент, що відображало смак і вимоги замовників і виконавців.

### ***Список використаних джерел***

1. Народнознавчі та мистецтвознавчі праці Євгенії Спаської / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. — Київ, 2015. — 600 с.

**Тамара РУСІНОВА**

### **АРХАЇКА ТРАДИЦІЙНОГО ЖИТЛОБУДІВНИЦТВА ПОЛІССЯ У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ НА БАЗІ ЕКСПОЗИЦІЇ «ПОЛІССЯ» НМНАПУ**

Полісся є краєм лісів, боліт і піщаних острівців. Визначний дослідник народного побуту Павло Чубинський писав про цей край: «Води хоч залийся, землі хоч зарийся, а хліба – катма». Найчастіше поліщуки закладали свої поселення біля річок і озер, серед лісової природи – чарівної і загадкової, що давала людям різноманітні дари – дерево для житла, знарядь праці, меблів, посуду, продукти харчування, ліки тощо.

Так на відстані одна від одної споруджувалися садиби, на кожній із яких крім хати різного планування, зводили різноманітні господарські будівлі – теплі (для худоби) і холодні (для збіжжя і городини). Хати при цьому будували зазвичай із соснового, рідше з вільхового дерева. Часом в одній будівлі використовувались різні породи дерев. Про це сказано у весільних піснях: «А в нашого свата з сосни, з верби хата, а сіни з берези, усі гості тверезі...».

Українські дослідники слушно вважають поліську хату слов'янською реліквією, самотнім явищем в народній архітектурі. Прості, а часом і суворі за своїм виглядом, будівлі поліщуків завжди були зразком особливої естетики – непоказної і таємничої. Образ поліського житла створювали м'які приглушені кольори соснових, а часом вільхових і осикових зрубів, зведених із масивних колод або плах; пластика конструкцій, особливо дрібних деталей, кольорові підводки тощо. Тут втілювався безмежний прояв народного таланту і смаку, досконале знання матеріалів, які століттями використовували як будівельні.

Внутрішнє обладнання поліського житла у своїй основі є загальноукраїнським. Тут, як і скрізь в Україні, кожна частина житла мала своє функціональне і водночас обрядове значення, особливості свого речового комплексу і естетичного оздоблення. Для поліського селянина його дімівка все життя була малою батьківщиною, про яку пам'ятаєш і куди прагнеш повернутися. Вона була його храмом і всесвітом, де проходило життя, сторінки його радощів і смутку. Народившись на Лівобережному (Чернігівському) Поліссі, видатний український письменник ХХ ст. Олександр Довженко писав про це так: «...наступні покоління повинні осягнути феномен української хати, цей важливий елемент нашої матеріальної і духовної культури» [6, 53]. Українську хату він сприймав крізь призму дитячих спогадів і батьківської дімівки.

Власна оселя ставила людину на певну сходинку громадського визнання, свідчила про працьовитість і художній смак господарів. Недаремно народне прислів'я каже: «Хата чужая, як свекруха лихая». Берегинею кожної поліської хати була її господиня: «Без господаря двір, без господині хата плаче». Отож у сільській хаті завжди було охайно, пахло лікарськими рослинами, запашними травами, зібраними в місцевих лісах.

Життя кожної поліської родини було наповнене не лише буденними турботами й дотриманням певних обрядів. Саме місце під будівництво освячувалось. При виборі ділянки, поліщуки остерігалися зводити хату у заборонених місцях – на місці згарища, загибелі людини, удару блискавки, де колись росло плодове дерево, де



проходила стежка, тощо [14, 63–64]. Існували й інші способи передбачення, коли по всіх кутах майбутньої хати на ніч насипали купки зерна. Якщо на ранок усе воно залишалося незайманим, місце також вважалося придатним для будівництва. На Коростенщині замість зерна інколи по кутах обраного місця клали вовну.

Не менш важливим вважалося і визначення місця для закладання колодязя. У цьому випадку найчастіше на ніч вовну прикривали посудиною. Якщо на ранок вовна була вологою, а на посуді виступила роса, отже, вода близько і місце годиться.

При будівництві зважали на час. Так, невдалим вважався: високосний рік, піст, фази місяця, понеділок як тяжкий день [16, 88]. За православною традицією будівництво починали і в свята.

Закладання хати починалося з в'язання вінців, першим із яких був покутній, орієнтований на схід або південь. Під такий вінець клали монету, як грошову жертву, яка заступила собою більш ранні форми, що ними були людська, тваринна, речова. Таким чином відбувся поступовий перехід від кровної жертви до безкровної. Таке жертвоприношення зафіксоване в усіх народів світу. З цим пов'язана була віра у добробут господарів. Також важливе символічне значення мав перший зв'язаний кут, як такий, що початково ділив обрану земельну ділянку на два простори – зовнішній і внутрішній [1, 72].

«Закладини» хати передбачали також фактичне визначення хатнього порогу. Обряд, пов'язаний із закладанням порогу такий: старший майстер зарубував у підвалину дві сокири. Через них до хати заходив господар із дружиною. Він тримав в руках могорич, вона – хлібну діжу. Біля місця, де мав бути покуть молилися, після чого майстрів пригощали [10, 362]. Пригощали майстрів при вставлянні вікон («вікнове»), зведенні сволока («сволокові»), зведенні даху («крокове», «квітка»).

З-поміж усіх виділених обрядів, пов'язаних зі зведенням житла, обряд зведення сволока був найурочистішим: витесаний брус перев'язували рушниками або хустками, які потім обов'язково дарували майстрам. Іноді сволок обгортали кожухом, щоб хата була теплою, або прив'язували до нього горщик із медом (звідси назва «солодкий брус»). М. Грабовський, який зробив багато описів обрядів, звичаїв та вірувань, відмічав, що різьблений сволок ставав справжньою декорацією житла, якої у такій розвиненій формі не знайти у сусідніх народів [2, 37].

Дерево для нього вибирали прискіпливо – дуб, сосну, липу: «100–150 років на пні стояло і з нього ніколи не спускали крові» (живиці) [8, 82]. У деяких місцевостях існував звичай переносити міцний сволок зі старої хати в нову. Виготовляючи сволок, на ньому нерідко вирізували дату спорудження хати, наносили ім'я майстра або

важливі дати в житті родини, знаки захисного змісту – хрести, солярні знаки (кружальця).

Зведена хата була головною в садибі і визначала порядок розташування решти господарських будівель. Усі разом вони формували двір, межею якого була огорожа, яка відокремлювала двір від вулиці, а за уявленням була оберегом. Головним в огорожі були ворота. На них прикріплювали череп коня (Чернігівщина), як задобрювання урожаю [5, 100].

Садиба була наповнена різними обрядами. У дворі, зокрема, колядники віншували господарів впродовж Різдвяних свят. Тут зустрічали молодих, що повертались від шлюбу; відспівували покійника.

У будівлі для худоби на Свят-вечір або на Багату Кутю господарі заносили хліб (млинець), вітаючи зі святами худобу; ворожили на майбутній врожай.



Фото. Хата із с. Мамекіне Новгород-Сіверського р-ну Чернігівської обл. Кінець XIX ст. НМНАПУ

В експозиції Полісся Національного музею архітектури та побуту України представлені пам'ятки народної архітектури таких районів: «Лівобережне Полісся», «Середньо-прип'ятське», «Волинське». До неї входять: хати, господарчі, виробничі та монументальні будівлі. У садибах представлені твори мистецтва, одяг, знаряддя праці, хатня тканина, начиння [12, 46].

Як слушно зауважували окремі дослідники народної архітектури, інтер'єр поліської хати впродовж тривалого історичного періоду лишався незмінним. У ньому кожна ділянка (покуть, піч, вікно, сволок, поріг, одвірок), мала певні побутові функції і обрядове значення. У хаті відбувалися всі родинні обрядодійства.



Фото. Покуть в інтер'єрі хати із с. БехиКоростецького р-ну Житомирської обл. XVIII–XIX ст. НМНАПУ

Найголовнішим у сільській хаті був *покуть* з орієнтацією на сонце. У традиційному селянському житлі *покуть* розташовувався по діагоналі від печі. Це місце з давніх-давен вважалось святим. Існувала давня поліська традиція, коли не було *покутньої* ікони. *Покуть* був заповнений лише дохристиянськими святинями, образи з'явилися пізніше і розміщувались над вікнами.

З часом у почесному кутку висіла ікона Ісуса Христа чи Матері Божої, прикрашеної вишитим рушником, який у народі називався божником. Зверху божник прикрашали засушеними, або паперовими квітами.

Образи Богоматері, Святого Миколая, Варвари, Параскеви, Пантелеймона, Георгія, Неопалима Купина розміщували на поличках-божничках на чільній і причілковій стінах від *покутя*. Найулюбленішим був образ Святого Миколая [13, 19].

Тут відбувались найважливіші обряди річного і родинного циклів. Так, на Святвечір на *покуть*, під іконами, ставили невеликий сніп збіжжя з нового врожаю («дідух») і сіно, на якому упродовж Різдвяних свят стояв горщик із кутею. Під іконою звисала лампадка, яку запалювали на всюношну – «щоб ангели прилітали до оселі». Тут же на *Покуті*, ставили посвячене на Маковія зілля, галузки верби (виганяли нею вперше по весні корів), страсну свічку (давали в руки помираючому), громничну свічку (запалювали під час грози) та святу воду (поїли хворих, кропили бджіл, посівне збіжжя, людей у дорогу) [18, 5–6].

У родильних обрядах на *покуть* клали новонароджену дитину, попередньо загорнувши в кожух, бажаючи забезпечити їй щасливе і багате життя.

У поліському весіллі з покутем пов'язаний важливий для здійснення шлюбу посад молодих і завивання молодої [9, 112].

У обрядах, що відбувались на покуті, невід'ємним є стіл, оскільки з ним пов'язаний розподіл головних обрядових страв. На ньому стояв коровай і весільне деревце (символ вроди, молодості, прощання з дівуванням), прикрашене квітами, барвінком, калиною, кольоровими стрічками, вставлене в коровай або в хлібину. Через стіл передавали різні предмети у передвесільному обряді («давати руки»), у весільному (стрибання молодого до молодої через стіл під час посаду або стрибання через стіл жінок-закосянок, які завивали молоду (демонстрація незайманості молодих) і повесільному циклах.

Важливе ритуальне значення належало покутю і столу і під час поховального обряду. Так, небіжчика спочатку клали на причілкову лаву (подекуди на Поліссі її навіть називають мерцовою), а потім у домовину, головою до покутя. Померле немовля (дитина до року – *Т.Р.*), як безгрішне створіння, дозволялося класти на стіл. На Поліссі побутував звичай виносити стіл із хлібом за ворота, коли дорогою несли небіжчика.



Рис. Курна піч в інтер'єрі хати Окружного двору с. Солов'ї Старовижівського р-ну Волинської обл. Середина XIX ст. НМНАПУ

Не менш важливе місце у повсякденному житті родини займала *піч*. Вона була символом родинного вогнища і зводили її біля порога житла зліва або з права біля сінешної стіни. Вогонь у печі вважався священним. На Поліссі до наших днів вважається гріхом для господині поратися біля вогню без хустки, сваритися тощо.

Щоб забезпечити щастя в новій хаті, сміття зі старого дому висипали під піч і деякий час зберігали [5, 54].

Назва «піч» загальнослов'янська. Василь Земляк (Василь Сидорович Вацик – *Т.Р.*) у романі «Зелені млини» писав: «...для справжнього українця піч однаково, що алтар для віруючого. То і тепло, і затишок, і спочинок, і лікарня, а якщо іще гарно змайстрована, тоді це і насолода для ока» [7, 38]. Дехто пов'язує етимологію слова з поняттям печера, де від сивої давнини розводили вогнища [5, 53]. За уявленнями поліщуків, домовик живе саме на печі або поблизу від неї. У хатах, розташованих в музейній експозиції «Полісся», ми можемо побачити курні і напівкурні печі, які різняться за матеріалами і конструкціями.

Піч, як родинне вогнище завжди було в центрі численних обрядів, народних вірувань і звичаїв. Так, під час святкування багатьох народних свят від печі до столу несли усі обрядові страви (кютю на покуть на Різдво). У ній також за звичаєм спалювали свячені на Вербну неділю вербові галузки, що рік знаходились у хаті.

У родинній обрядовості відведено важливе місце печі. Так, у ній «перепікали» слабке здоров'ям новонароджене дитя (коли в печі погас вогонь, новонароджене дитя клали на лопату для хліба і засували в піч), щоб воно не вмерло [3, 29]. Піч присутня в багатьох весільних обрядодійствах. Під час сватання, дівчина показувала згоду на одруження, колупаючи піч [9, 110]. Якщо дівчина не давала згоди на шлюб, вона ховалася на піч, поки в хаті були свати. На Чернігівщині під час випікання короваю попіл з печі вимітали віником, а не вигортали кочергою, бажаючи молодим заможного життя [5, 53]. Після «комори» (підтвердження чесності) молоду жінку годували на печі і давали їй головний убір, який знаходився на припічку. А у поховальних обрядах піч є провідником у потойбічний світ, для цього родичі померлого заглядають у піч перед винесенням покійника з хати.

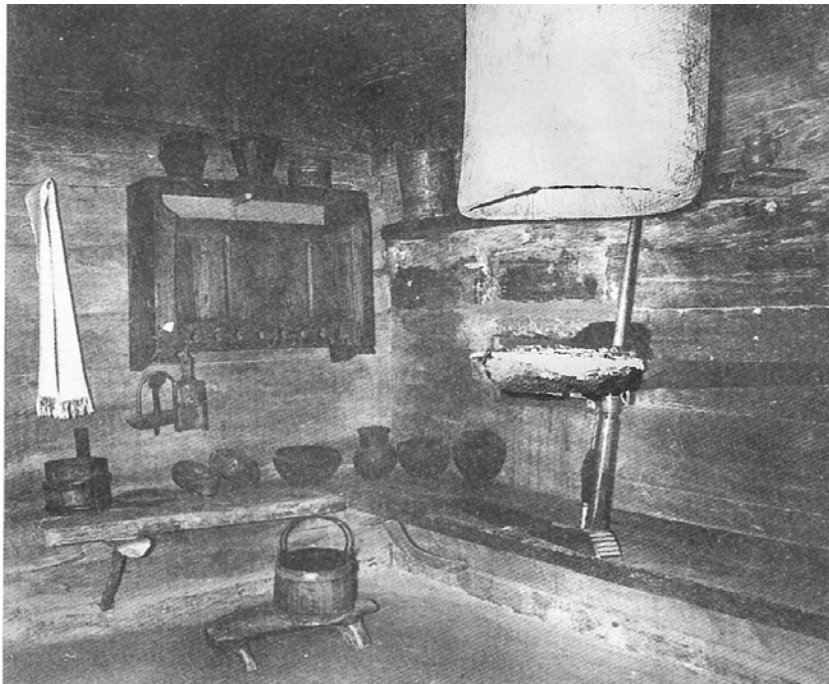


Рис. Посвіт і мисник в інтер'єрі хати Окружного двору с. Солов'ї Старовижівського р-ну Волинської обл. Середина XIX ст. НМНАПУ

Традиційний освітлювальний пристрій на Поліссі – *посвіт*. У минулому тут широко побутовував обряд «одруження посвята» або «одруження комина». Проводився він ранньою осінню, зазвичай на Семена. Тут святкували, їли, пили і співали, а випиваючи першу чарку, виливали на комин залишки крапель [5, 93]. Комину навіть присвячували окрему пісню. До цього дня господарям годилося посіяти озимину. Живий вогонь від запаленого посвіту мав зберігатися в оселі аж до Великодня.

У цей день годилося робити «засиджини». Їх влаштовували, переважно майстрові люди – кравці, шевці, бондарі, ковалі тощо. У хату вносили свій робочий інструмент і півгодини працювали – «засиджували місце», це для того, щоб не дрімалося під час роботи [17, 207].

Дещо менше обрядове значення мали вікна хати. Дослідники народної архітектури вважають, що вікно з'явилося пізніше ніж двері. Це засвідчують археологічні матеріали.

Традиційна поліська хата, як і українська, мала троє вікон: на чільній стіні – покутне, що було ближче до покутя і перепічне – те, що розташовувалось навпроти печі. Третє вікно, що вирубувалось на причілку, мало назву «застольне» і могло бути меншого розміру. По всій Україні широко побутовувало повір'я відповідно до якого, якщо пташка прилітає до пічного вікна – приносить новину, а коли до застольного – вістку про покійника.

У календарній обрядовості Західного Полісся існувала традиція напередодні Водохреща клеїти до вікон хрестики з соломи, а пізніше з паперу. У весільній

обрядовості вважалось, що до вікон прилітають янголи, щоб наділити молодих долею і щастям: «Ой, знати, що в Семена весілля, на всі штириоконечка, анголисидять. А на покуті сам Господь сидить, доленьку ділить» [9, 108].

«Захисником» у хаті був *сволок* – масивний брус на якому трималася стеля хати. Упродовж року тут зберігали лікарське зілля. На зелену неділю прикрашали клечаттям, м'ятою, лепехою. Вірили, що травневе зілля, оберігає хату від грому та блискавки. Сволок виконував ще одну функцію – на нього клали тільки-но спечений хліб і називали палянишником.

Перед Водохрещем на сволок наліплювали хрест із тіста, замішаного на святій воді. Часто, вирізьблений хрест, закопчували полум'ям свічки на страстний четвер, вважалось, що так він захищає від злих сил.

У родинній обрядовості сволок виступає як оберіг (зв'язує хату, як «пояс дедасем'ю» [15, 82]) і предмет, наділений лікувальною властивістю. Так, перед хрестинами куми по черзі піднімали до сволока дитину, у такий спосіб бажаючи їй здоров'я. На новонароджених слабких дітей бризкали свяченою водою, перелитою через сволок [9, 114]. У весіллі під ним ставили діжу з тістом на коровай чи ударяли нею об сволок. У деяких поліських місцевостях на весіллі під ним також садовили молодих. У народних уявленнях про померлих вважалось, що їх душі, перебуваючи у хаті сорок днів, ночували під сволоком. У окремих весільних піснях йдеться про те, що на сволоку комори традиційно вішались рушники: «А в коморі сволок, на нім рушників сорок, ідіте, візьміте і боярам пов'яжіте» [9, 114].

У хатах важливе обрядове значення мав і *пори́г*. В давнину він завжди був високим, оскільки весною в регіоні нерідко піднімався рівень ґрунтових вод. Хатній поріг виступає символом початку і закінчення дому, ніби замикає коло, а також є місцем, пов'язаним із померлими родичами (у давнину хоронили під порогом). Тому об поріг тричі ударяли труну, виносячи її з хати. На нього не можна було ставати або сидати – лише переступати. Вважалось, що через поріг не можна передавати речі, вітатись, щоб не посваритись. Щоб до хати не ввійшла погана людина, у нього забивали осикового кілка. Близьке до порогу значення мала і кінська підкова, прибита до порога чи над ним. Крім захисного вона мала і символічне значення – сприяла збільшенню коней у господарстві. У Різдвяні святки (до Нового року) сміття не виносилось з хати, а лише зміталось від порога, щоб у хату йшло добро.

У весільній обрядовості мати молодої у вивернутому наверх вовною кожусі і сваха від молодого з'єднували весільні свічки, поставивши на поріг праві ноги [9, 104]. Самі молоді на весіллі мали переступати його правою ногою. Входячи вперше до свекрушиної хати (з метою отримання влади над усіма родичами чоловіка), невістка ставила ногу на поріг і про себе промовляла: «Ваша хата – мій верх» [9, 106].

У хаті деякі обряди стосувались не лише найважливіших частин житла, а й меблів насамперед нерухомих. До них слід віднести масивні лави, закріплені на сінешній стіні мисник, а також скриню (бодню), яка у поліському житлі могла стояти як у хаті, так і в коморі.

Довгі лави стояли під чільною і причілковою стінами. На них сиділи, спали, готували їжу, майстрували, тримали кухонне начиння, а довгими зимовими вечорами – пряли. Лави згадуються у весільних піснях: «Ой, зігнулися лавки, як посіли приданки, а ще більше зігнуться, як горілки нап'ються». Коли подобалося весілля, його учасники танцювали не на землі, а на лавах, підстрибуючи і приспівуючи: «Ой, зломлю я лаву на зятьову славу».

Мисник, який на Поліссі називали «поліцями», згадується у весільних піснях у зв'язку з одяганням головного убору нареченій з дівочого на жіночий. Саме про неї з цього приводу співали: «Нарядили молодіцю, посаділі під поліцю».

Невід'ємним у весільному обряді була скриня, яку найчастіше купували дівчатам саме перед весіллям. Ще недавно музейним працівникам під час експедицій не раз доводилося бачити скрині, що у минулому належали дочці, матері, бабі. Давнішою за скриню була бодня, яка вироблялася бондарями. За скриню чи бодню родичі молодої на весіллі обов'язково вимагали викуп. Подекуди існував також обряд, коли молода на підтвердження своєї незайманості мала сісти на скриню і заспівати відповідну пісню, у якій згадується калина.

Таким чином, у традиціях поліської народної архітектури ми спостерігаємо творчий прояв народного таланту, художнього смаку і досвіду, який використовували століттями. Будівлі, що формують музейну експозицію «Полісся» за своїм історичним значенням є скарбами нашого народу. На противагу ставленню до власного житла наших сучасників традиційна хата споконвіків за своєю духовною сутністю була нерозривно пов'язана з різноманітними обрядами, які здійснювались від початку її будівництва і впродовж всього її існування.

В основних частинах внутрішнього житлового простору (покуть, піч, вікно, сволок, поріг) відбувалися найважливіші обрядові дії, пов'язані зі святами річного циклу або подіями у родині. Певну роль у згаданих обрядах відігравали і хатні меблі (стіл, лави, скриня). Перелічені обрядодійства у поліській хаті побутовали в усій Україні, а найдовше збереглися на Поліссі.

### ***Список використаних джерел***

1. Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А.К. Байбурин. — Л., 1983.
2. Болтарович З. Україна в описах польських дослідників XIX ст. / З. Болтарович. — К., 1976.



3. Боряк О. Україна: етнокультурна мозаїка / О. Боряк. — К., 2006.
4. Данилюк А.Г. Волинь: пам'ятки народної архітектури / А.Г. Данилюк. — Львів, 2000.
5. Данилюк А.Г. Українська хата / А.Г. Данилюк. — К., 1991.
6. Довженко О. Зачарована Десна / О. Довженко. — К., 1967.
7. Земляк В. Зелені млини / В. Земляк. — К., 1972.
8. Народний календар із Овруччини 50-х років ХІХ ст. в записі Михайла Пйотровського. — Михайло Возняк. Післямова Корнелія Кутельмаха // Записки наукового товариства імені Шевченка. — Т.СХХХ. — Праці Секції етнографії та фольклористики. — Львів, 1995. — С. 303–351.
9. Несен І.І. Весільний ритуал Центрального Полісся: традиційна структура та реліктові форми (середина ХІХ – поч. ХХст.) / І.І. Несен. — К., 2006.
10. Несен І.І. Етнографічними стежками Житомирщини (сторінка з історії створення експозиції Музею народної архітектури та побуту України) / І.І. Несен // Волинський музей: історія і сучасність. Науковий збірник. — Луцьк, 2009. І.І. Несен С. 361–365.
11. Несен І.І. Культурні символи давнини: кінь у весільному ритуалі (за матеріалами Центрального Полісся) / І.І. Несен // Соціум. — 2003. — Вип.3. — С. 263–271.
12. Орел Л. Земля обпалена Чорнобилем / Л. Орел. — К., 2009.
13. Орел Л. Своя хата – рідна мати / Л. Орел / Українська родина. — К., 2000.
14. Радович Р. Техніка та технологія традиційного житлово-господарського будівництва на Поліссі другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. / Р. Радович // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. Вип. 1. – Київське Полісся. 1994. — Львів, 1997. — С. 62–82.
15. Радович Р., Сілецький Р. Стеля та сволок у традиційному будівництві поліщуків (конструктивно-технологічний та обрядовий аспекти) / Р. Радович, Р. Сілецький // Народознавчі зошити, 1996. — № 2. — С. 78–94.
16. Сілецький Р. «Закладщина» хати на Поліссі: обрядово-звичаєвий аспект / Р. Сілецький // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. Вип. 1. – Київське Полісся. 1994. — Львів, 1997. — С. 83 – 97.
17. Скуратівський В. Дідух — К., 1995
18. Скуратівський В. Покуть — К., 1992.

**Роксоляна САДОВА**

### **ЯК РОЗВИНУТИ ВРОДЖЕНІ ЗАДАТКИ ТА ПРИРОДНІ ЗДІБНОСТІ ДО СПІЛКУВАННЯ ЗА ДОПОМОГОЮ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІГОР**

Здібності забезпечують швидке отримання знань, умінь та навичок людини, закріплення й ефективне застосування їх на практиці. Важливою характеристикою особистості є *здібності* – індивідуально-психологічні особливості людини, що виявляються в діяльності і є умовою її успішного виконання [5]. «Природною основою формування здібностей є *задатки* – вроджені анатомо-фізіологічні особливості нервової системи, мозку, органів чуттів і руху» [5]. «Задатки є необхідною, але не достатньою умовою розвитку здібностей. Наявність задатків ще не означає, що вони розвиваються в здібності. На даний час установлено, що психотип визначає тільки

потенційні можливості людини, а середовище і виховання – наскільки ці можливості будуть реалізовані» [5]. Тому *актуальною* задачею для розвитку задатків дитини є створення такого середовища і таке виховання, щоб вроджені задатки дитини могли б розвинути у здібності. Найкраще для цього підходить гра. Доктор педагогічних наук О.В. Запорожець назвав гру провідною діяльністю дитини [2].

Український фольклорист Олекса Воропай описав життя українського села, яке не обходилося без дитячих ігор [1]. Теодосій Самотулка також відзначав народні ігри, як частину традиції. Микола Грушевський, Василь Скуратівський та Софія Русова провідну роль у всебічному вихованні дітей українським народом також відводили грі. Вони відзначали, що в іграх підростаюче покоління готувалося до праці, полювання та війни. В грі засвоювались моральні цінності, норми поведінки, гра мала важливі соціальні функції [4].

В наш час, нажаль, гра стала вважатись несерйозним заняттям; застосовується вона переважно в час дозвілля. У сучасній школі дотепер існує погляд на дитину, як на слухняного виконавця. Щоб уникнути стихійності і шуму, які виникають під час гри, педагоги стараються уникати застосовувати ігри в своїй практиці. До того ж, зникли дитячі громади, в яких колись старші діти опікувались молодшими та передавали їм у спадок народні ігри, як досвід поколінь. Педагоги, які би були навіть не проти відродити ігрову практику для навчання і розваги учнів, не знають правил більшості народних ігор. А головне, не знають точно що саме ці ігри навчають і розвивають та як їх впроваджувати, щоб не нашкодити дітям.

Керівництво країною уже підійшло в своєму розумінні до думки про необхідність запровадження ігор у молодшій школі. У зв'язку з затвердженням Верховною Радою України закону «Про освіту», в усіх державних школах для всестороннього розвитку учнів перших класів під час занять та на перервах планується уже з 2018-го року проводити ігри [11]. Це робиться для того, щоб через 12 років випускник нової української школи міг себе реалізувати, знайти для себе природовідповідне місце, щоб всі грані його таланту було виявлено. Він також має бути *патріотом* та *мусить вміти працювати в команді* [12]. Всі ці запити суспільства може задовольнити застосування українських народних ігор в школі та позашкільні.

*Метою нашого дослідження* є створення методики прискореного розвитку вроджених задатків та природних здібностей дітей до спілкування та соціалізації за допомогою українських народних ігор. Це допоможе відродити, інтегрувати у сучасне життя принципи української народної педагогіки, де важливу роль відводилося грі.

У нашому дослідженні поряд з відомими термінами класифікації народних ігор, ми застосуємо і такі, які базуються на поступовому розвитку задатків до екстраверсії.

Ці вроджені задатки описані відомим психологом Карлом Густавом Юнгом та його послідовниками. Саме ці задатки та розвинуті на їх основі здібності є одними з базових в типології, описаній американськими психологами І. Маєрс та К. Бріггс, що широко застосовується в більшості країн світу [8].

Оскільки Україна взяла курс на інтеграцію у світову спільноту, то їй не завадять кращі прогресивні технології в галузі психології, які доопрацьовані нами задля використання їх в системі освіти та культури. Щоб краще зрозуміти суть проблеми, звернемо увагу на зміст слова «гра». Педагогічна енциклопедія трактує гру як: «один з видів діяльності людини; засіб фізичного, розумового і морального виховання» [2].

Високу оцінку грі дав В. О. Сухомлинський: «гра – це величезне світле вікно, крізь яке в духовний світ дитини вливається життєдайний потік уявлень, понять про навколишній світ. Гра – це іскра, яка засвічує вогник допитливості» [4].

Засновниця дошкільного виховання в Україні Софія Русова народним іграм надавала великого значення: «гра відіграє важливу роль у всебічному розвитку особистості, а народна гра, гра, яка замішана на народному дусі, гра, в якій враховано характерні риси народу, чи не найбільше сприяє цьому [4].

Розробкою теорії дитячих ігор, що мають велике значення для виховання та навчання дітей займалися також психологи Ж. Піаже, А.С. Виготський, Д. В. Ельконін та ін.

Ми ж в даному дослідженні хочемо перейти від теорії до практичних рекомендацій застосування українських народних ігор в педагогіці. Тому звернемо нашу увагу на розвиток конкретних природних задатків і порадимо як їх розвивати.

Відомо, що природні здібності виникають на основі вроджених, генетично обумовлених задатків. Отож, розглянемо такий вид здібностей, як *природна здібність до спілкування*.

Послідовники К. Г. Юнга І. Маєрс та К. Бріггс; Пол Тайгер і Барбара Беррон-Тайгер в своїй книзі «Роби те, для чого народжений» зазначають, що «Ми народжуємося, уже володіючи тим чи іншим типом особистості; цей тип залишається незмінним на протязі життя... Якщо вам не віриться, що тип особистості даний нам від народження, то гляньте на дітей, які виростили в одній сім'ї. Кожен з них – індивідуальність і, порою, різниця проявляється з самого народження... Всі типи особистості однаково цінні, кожному з них від народження притаманні сильні і слабкі сторони» [8].

Такі пари протилежних задатків, які Карл Юнг назвав функціями, його послідовники називають преференціями. У людини домінує лише одна з них, інша – слабка. Наприклад, кожна дитина або екстраверт, або інтроверт. Згідно опитуванню, населення США поділяється за цими преференціями порівну [8]. За нашими

спостереженнями у нас в класах також – половина школярів екстраверти, а інша половина – інтроверти.

Природна здібність до спілкування, це те саме, що екстраверсія за теорією К. Г. Юнга. Якщо вона домінуюча у дитини, то ця дитина: «підзаряджається енергією в товаристві інших; любить бути в центрі уваги; часто думає вголос; більше говорить ніж слухає; спілкується з задоволенням; схильна не до глибини а до широти сприйняття» [8]. Як бачимо, ці в певних обставинах схвалювальні суспільством чесноти, за інших умов можуть завадити дитині в навчанні і навіть у суспільному житті. Наприклад, дитина, яка «підзаряджається енергією в товаристві інших», під час канікул на самоті може впасти в депресію, але буде щасливою з компанією друзів. Одна дитина, що «любить бути в центрі уваги; часто думає вголос; більше говорить ніж слухає; спілкується з задоволенням», перша тягне руку на уроці, щоб відповісти, активно виступає у драмгуртку, стає класним лідером; а інша, не навчена як цим даром володіти, стає і ходить під час уроку, перебиває вчителя, голосно переговорюється з сусідами по парті, перебиває інших, коли варто послухати. Крім того, будучи протилежністю до тихого, скромного і вдумливого інтроверта, маленький екстраверт непосидючий, балакучий та не заглиблюється у деталі. Увага у ненавченого екстраверта – розконцентрована, він з трудом заглиблюється у вивчення предмету.

З цього бачимо, що природні задатки, навіть якщо вони домінуючі, при неналежному вихованні можуть не допомогти, а завадити дитині. А що вже казати про слабкі задатки? Для екстраверта – це властивості інтроверта: підзаряджатися енергією наодинці, уникати бувати у центрі уваги, мислити подумки, більше слухати ніж говорити, обмежувати коло спілкування, схильність не до широти а до глибини сприйняття.

Доречі, ненавчені інтроверти також мають труднощі як зі своєю домінуючою рисою характеру, так і зі слабкою. Так вони часто навіть на канікулах не виходять з дому, на уроці часто, навіть, якщо завдяки посидючості і вдумливості, вивчили домашнє завдання, не піднімають руки; з однолітками – надміру мовчазні, так що у тих виникає думка, що юні інтроверти щось не схвалюють, не доброзичливі до однокласників; в дошкільному віці довго не відпускають маму, уникають наодинці знаходитись в дитячому колективі. Якщо чимось з задоволенням займається така дитина, то їй тяжко переключити свою увагу на щось нове.

Роль вихователя, вчителя – не пустити ситуацію насамотік та вчасно створити умови для розвитку слабких задатків та корекції домінуючих здібностей. Адже якщо цього не зробити в дитячому віці, людина так назавжди може і залишитись несоціалізованою, такою, що не рахується з очікуваннями та потребами оточуючих.

Що в старшому віці братись за удосконалення характеру, то з більшими труднощами і затратами енергії це дається. К.-Г. Юнг з цього приводу зазначив, що людина не може бути у всіх відношеннях досконалою. Вона розвиває тільки певні якості і залишає недорозвинутими інші. А ті функції, які людина не розвиває щоденними вправами, залишаються в примітивному, інфантильному, часто в напівсвідомому, а часто в несвідомому стані; тим самим вони створюють характерну для кожного типу неповноцінність, яка входить в загальну структуру характеру [10].

Щоб дитина тепер і в майбутньому не відчувала себе неповноцінною, була більш пристосована до сучасного життя, легко вписувалась в колектив, вмiла б працювати в команді та легко соціалізувалась, слід навчити її грати у народні ігри. В іграх дитина з задоволенням соціалізується якнайкраще і якнайшвидше.

У книзі «Загальна психологія» *соціалізація* визначається, як «здійснюваний у діяльності та спілкуванні процес і результат засвоєння й активного відтворення індивідом соціального досвіду» [5].

Оскільки інститутами соціалізації є сім'я, дошкільні, позашкільні установи та школа, то обов'язком останніх є прикласти всіх зусиль, щоб виховати повноцінну особистість. Повноцінна особистість – повністю соціалізована, вона вмiє приймати установки тих чи інших спільнот та володіє здатністю брати на себе ролі та обов'язки в спільнотах та суспільстві в цілому. Щодо вміння брати на себе роль, Т. Шибутані дає визначення, що це вміння засвоювати шаблон поведінки, який очікується і вимагається від людини в даній ситуації. «Роль – це шаблон певних прав і обов'язків. Обов'язок – це те, що людина відчуває вимушеною робити, виходячи з тієї ролі, яку вона грає, інші люди очікують і вимагають, щоб вона діяла певним чином.

Програвання ролі полягає в тому, щоб виконувати обов'язки, які накладаються роллю, і здійснювати свої права по відношенню до інших. Освоєння ролей відбувається в групах, де люди вчаться один у одного, спостерігаючи рольову поведінку оточуючих» [7].

Брати на себе ролі та пов'язані з ними обов'язки діти з радістю навчаться у грі. Адже в іграх є ролі учасників і ведучих. В іграх діти приміряють на себе ролі батьків, працівників різних галузей виробництва, освіти, медицини та мистецтва а також виступають у ролі тварин і навіть фантастичних та казкових істот. У народній грі пропонуються навіть готові шаблони поведінки: всі мають дотримуватись правил і дисципліни; всі можуть побувати в ролі ведучого (лідера, керівника); коли ти програєш, то зразу можеш поміняти свою роллю з ведучим; не слід виявляти свої негативні емоції, бо життя – це гра. В даний момент в тебе невдача, а в наступний – ти керуєш усіма і тобі всі підкоряються, як значущій персоні. До всього слід ставитися легко, як у грі. Головне – цінувати дружбу і взаємодопомогу, бо без неї ні гра

неможлива, ні праця в колективі. Входячи у роль, дитина навчається дивитися на себе очима інших, розуміти правду оточуючих і діяти згідно їхніх очікувань

Отже, щоб соціалізувати дитину, слід розвивати важливі для життя в суспільстві задатки до спілкування вправами. А такими вправами для дитини і є ігри. В українській народній грі в атмосфері радості і втіхи, дитина навчається любити свою рідну мову, свою Батьківщину, виховується в дусі патріотизму.

*Як же застосовувати народні ігри, щоб принести користь і не наробити шкоди?*

На нашу думку це слід робити згідно педагогічних принципів: доступності, системності та послідовності [4].

У педагогіці народні ігри поділяють на забави, дидактичні, рухливі і обрядові [2].

Враховуючи, що в класі обов'язково крім екстравертів є також інтроверти, слід на початку знайомства з дітьми використовувати індивідуальні ігри-забави. Таку рекомендацію ми даємо, щоб надто активні ігри не знеохотили б до спілкування дітей-інтровертів, для яких і так вступ у школу і новий великий колектив є випробуванням.

Найкраще для початку підійдуть «пальчикові» ігри-забави з примовлянками [2], типу: «Кую чобіток», «Пальчикова сімейка» або «Сорока-ворона». Ці ігри, можливо, знайомі усім дітям з раннього дитинства і тому викликають довіру до вчителя і оточуючих та почуття безпеки. Що ж може бути більш надійним, ніж власна рука і пальчики?

Але дії тут весь клас виконує синхронно, всі в один голос повторять примовлянку. А хто не захоче – то буде лише спостерігати. Адже інтроверти полюбляють так робити у незнайомому колективі. Бо вчитель наголосить усім, що гра – діло добровільне. Ніхто нікого не засуджує і не критикує. Ті, хто хоче, бавляться в своє задоволення. Потім можна провести обговорення: «Чому нас навчила ця гра?»; запитати: «А скільки було діток у Сороки?», «Як діти допомагали мамі?», «А за що одному каші не дісталось?». Далі дати змогу дітям самим зробити висновок про необхідність дружби, взаємодопомоги, взаємопідтримки в спільноті.

У забаві, розрахованій на одну особу, перед дитиною встає завдання як дотримуватись правил, так і робити те, що роблять всі і очікує від тебе вчитель. Це вже початок соціалізації у класному колективі. Спочатку активно включаються у гру екстраверти, а за ними, спонукувані інстинктом наслідування собі подібним, також інтроверти. Як одні так і другі навчаються брати на себе роль і пов'язані з нею обов'язки. Все це відбувається у радісній, невимушеній атмосфері, близькій дітям. Таку забаву можна також зробити дидактичною і використати у комплексній

наскрізній програмі. Наприклад, на уроці мови діти вивчають примовлянку, обговорюють її зміст. Можна також розіграти ролі Сороки та її дітей. На уроці математики діти рахують пальці, які відіграють роль сороченят. Вирішують задачу: скільки сороченят працювало, якщо один був «лежнем»; «скільки дров нарубало перше сороченя для приготування каші, якщо за годину вигорає двоє дров, а каша готовилась півгодини?». На уроці фізкультури, діти можуть виконати комплекс вправ для ранкової гімнастики сороченят, а на уроці малювання – обвести свої пальчики на аркуші паперу і подомальовувати їм дзьоби та крильця.

Це приклад того, як можна доопрацювати шкільну програму, щоб застосувати ігрові технології під час усього навчального процесу з метою підвищення рівня успішності.

Є.П. Ільїн в своєму посібнику для педагогів наводить результати опитування першокласників, які відставали у навчанні. На питання: «Що вам подобається і що не подобається в школі?», ці відповідали: «Подобається продовжена група, там ми всі граємося». Під час уроків вони були задоволені лише тоді, коли в змісті викладання була новизна, зміна видів роботи, наочна сторона навчання та ігрові елементи уроку [3].

Для подальшої соціалізації першокласників та дітей, що відвідують гуртки у позашкільні, рекомендуємо вводити парні забави: «Тосі-тосі», «Відгадай» [1], «Злови пальчик» і т.п. Тут завдання невеликої складності має вже виконати двоє дітей – сусіди по парті. Тут вже має виникнути взаємодія та взаємодопомога; появляється поняття «МИ». Так зароджується симпатія, доброзичливість до інших та дружба.

Коли вихованці в новому колективі вже трішки освоюються, можна використовувати обрядові ігри зі знайомством історії їх виникнення, з їхніми піснями та примовлянками. Для початку підійдуть ті з них, де пари не міняються, але беруть участь у спільному хороводі. Це народна гра «Вулиця» та «Вербовая дощечка» [9]. В цих хороводах діти взаємодіють впарі разом з колективом інших учасників. Тут пара стає за парою і остання пара іде наперед під руками інших гравців. У цей період адаптації підійдуть також хороводні ключові ігри, де діти, взявшись за руки в одному ланцюжку, рухаються всі разом. Це такі ігри, як «Вію вінець», «Кривий танець» та «Шум» [1].

Як перехідна стадія до рухливих та більш масових ігор, пропонуємо такі обрядові ігри, де пари міняються. Це ті ж самі «Вулиця» та «Вербовая дощечка», але інший варіант. В цьому варіанті той, хто без пари, сам іде попід руками, обирає собі пару та прямує з нею під руками наперед колони.

Далі можна дітей познайомити з коловими хороводами «Подоляночка», «Сонечко», «Мак» [9], тощо, які Олекса Воропай характеризує, як такі, «в яких один гравець усередині утвореного товаришами кола рухами показує усе те, про що

співають інші гравці» [1]. Тут уже у кожного виникає шанс виділитися з маси гравців і стати в центрі уваги. Цього якраз підсвідомо і прагнуть всі екстраверти і роблять це з задоволенням, а ось інтроверти лише вчаться, наслідуючи їх приклад.

Відомо, що керівниками і начальниками стають не лише екстраверти. Хороших, сумлінних, знаючих спеціалістів, серед яких є багато інтровертів, також висувають на керівні посади. І тут їм у пригоді стають, розвинуті у дитинстві, задатки до спілкування, в тому числі, виховані у грі навички бути в центрі уваги.

Після знайомства з обрядовими іграми настає черга дидактичних. Тут уже ведучий не танцює в центрі кола, як на попередньому етапі соціалізації, а включає мову у процес спілкування з оточуючими. Як приклад, візьмемо гру «Фарби» [6]. Тут ведучий призначає дітям якою фарбою кому бути, (виявляючи свої знання кольорів та відтінків), а потім веде переговори з удаваним покупцем фарб. Як бачимо, на передній план у лідерстві тут виступає інтелект дитини та вміння спілкуватись з оточуючими. Дитина вчиться не комплексувати, а коли їй треба, донести якусь думку до інших. Це вміння, звісно, їй пригодиться у житті.

Рухливі ігри починаємо вводити на наступному етапі соціалізації. Керуючись принципом поступовості, для початку це можуть бути ігри з текстом, де на початку гри ідуть переговори між учасниками, а потім виникає змагання на швидкість, на те, хто раніше займе пусте місце. Це такі ігри, як «Мишко, продай місце!» [6] «Пень» [6], «Їду на Січ!». тут діти проявляють як вербальну, так і рухову активність, вчаться бути спритними, кмітливими та швидко орієнтуватись у ситуації, яка швидко змінюється. Всі ці риси потрібні дітям не тільки для адаптації в колективі, а і для виживання у екстремальних умовах.

На передостанній стадії завершення соціалізації в колективі пропонуємо ще більш активні, рухливі та емоційно забарвлені ігри. Це такі як «Гуси» [6], «Бездомний заєць», «Сірий кіт».

В цих іграх діти вчаться рятуватися бігом та нападати, при цьому в радісній атмосфері гри зберігати здоровий глузд та не впадати в паніку. Навіть нападаючи, дотримуватись правил, контролювати свої емоції та агресивні дії щодо оточуючих. Наприклад, не можна хапати, шарпати, завалювати на землю дітей, а правилами дозволяється лише торкнутись утікаючого. Після того, як торкнувся, відбувається зміна ролей: хижак стає жертвою і навпаки... А це урок та профілактика на майбутнє проти такого явища, як «дідівщина», де група сильніших тероризує слабших. Такі навички допоможуть дітям стати більш сміливими, спритними та дисциплінованими.

Наостанок можна познайомити дітей з такими рухливими іграми, які учать мужності та самовідданості, розвивають такі чесноти, як вміння пожертвувати собою



заради друзів, а в майбутньому і заради Батьківщини. Це такі ігри, як «Заморозки», «Ворон» та «Чарівник».

У грі «Заморозки» «місяць», торкнувшись учасника, «заморожує» його (той має завмерти на місці). Інший ведучий – «сонце», торкнувшись учасника, «розморожує» його, виручає з біди.

У грі «Ворон» [6] «квочка» своїми руками-«крилами» захищає своїх підопічних «курчат», що тримають її та один одного за пояс. «Ворон», намагається ухопити останнє в ланцюжку «курчатко». Усі решта також своїми рухами намагаються завадити нападнику.

А в грі «Чарівник» [6] всі по черзі намагаються дотиком визволити «замороженого» «Чарівником» товариша, забігши у зону, де їх також може заморозити Чарівник. Вони жертвують собою заради іншого. Це вже найвищий прояв альтруїзму і соціалізації, який виховує українська народна гра.

У наш час, коли діти по одинці бавляться в комп'ютерні ігри та надмірно захоплюються матеріальними благами, проявляючи часто егоїзм та немилосердя, таке тренування в грі мужності та самовідданості сприятиме зміцненню в майбутньому нашого суспільства та допоможе нашій країні вижити в умовах російської агресії.

Отже, в нашому дослідженні ми створили методикку прискореного розвитку вроджених задатків та природних здібностей дітей до спілкування за допомогою українських народних ігор. Ця методика може допомогти учителям перших класів та керівникам гуртків краще соціалізувати учнів та підняти їх успішність. Діти також познайомляться з народними традиціями та виховують у собі кращі якості громадянина нашої Держави: патріотизм, самовідданість, дисципліну, активність, доброзичливість до оточуючих, альтруїзм, та вміння працювати в команді.

### **Список використаних джерел**

1. Воропай О. Звичаї нашого народу / О. Воропай. — Мюнхен: Українське видавництво, 1958. — 309 с.
2. Гальченко Л.В. Рухливі і національні ігри / Л.В. Гальченко. — Запоріжжя: ЗНУ, 2013. — Ч.2. — 116 с.
3. Ильин Е.П. Мотивация и мотивы / Е.П. Ильин. — СПб. : Питер, 2011. — 512 с.
4. Народознавство в дошкільному закладі. — Тернопіль: Тернопільська обласна друкарня, 1993. — 144 с.
5. Павелків Р.В. Загальна психологія. Підручник / Р.В. Павелків. — К. : Кондор, 2009. — 576 с.
6. Пепа В. Горохова скриня / В. Пепа. — К. : Веселка, 1993. — 94 с.
7. Прозоровская К. А. Социология / К.А. Прозоровская. — СПб. : Нева, 2003. — 224 с.
8. Тайгер П. Делай то, для чего ты рождён / П. Тайгер. — М. : Астрель, 2005. — 683 с.

9. Титаренко С. Дитяча розвага / С. Титаренко. — К. : Музична Україна, 1993. — 98 с.
10. Юнг К.Г. Проблемы души нашегo времени. — М. : Прогресс, 1994. — 336 с.
11. Тищенко К. Ігри, пісні, робота в групах [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <https://life.pravda.com.ua/society/2017/09/1/226139/>
12. Гриневич Л. Найголовніше що зміниться в українській освіті після реформи. Лекція Лілії Гриневич [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://espreso.tv/article/2017/09/22/grynevych>.

**Оксана СКЛЯРЕНКО**

## **РОЗВИТОК ЛЯЛЬКОВОЇ ТРАДИЦІЇ ШЛЯХОМ НЕФОРМАЛЬНОЇ ОСВІТИ НА ПРИКЛАДІ ГІМНАЗІЇ ІМЕНІ О.М. БОЙЧЕНКА**

Традиція створення української народної ляльки – це багатовіковий досвід українського народу. Не так давно народна лялька включена до навчально-виховного процесу, адже культурна ідентичність та етнокультурні цінності у педагогічній практиці – це той резерв та інтелектуальне багатство, що забезпечують відтворення загальнолюдських цінностей.

Етнокультурні цінності є гарантом культурних та моральних традицій народів, а відтак процесу націєтворення. Щодо освітньо-виховного простору, то національне виховання спрямовується на залучення громадян до глибинних пластів національної культури і духовності, хоча «проблема ідентичності народу особливо загострюється тоді, коли така ідентичність переживає кризовий стан» [3, 522].

Ствердження самобутності українського народу відбувається шляхом ознайомлення з історичними, етнографічними та фольклорними пам'ятками. Саме тому питання культурно-історичної наступності поколінь набуває особливого значення у вихованні дітей та підлітків. Така наступність проявляється у збереженні народних традицій та звичаїв, у розвитку етнокультури та відродженні традиційних ремесел.

Засвоєння традицій, формування ціннісного ставлення до надбань свого народу, самоідентифікація особистості найбільш ефективно здійснюються в освітньо-виховному процесі під керівництвом педагогів та батьків. Разом з тим, зміст освіти має забезпечити інтеграцію індивідууму до національної та світової культури. На науково - методичному рівні актуальність даного питання пов'язана з необхідністю оновлення змісту, методичного супроводу та створення необхідних педагогічних умов для реалізації напряму формування нової школи.

В епоху «тісного культурного простору» звернення до національних традицій є надзвичайно актуальним, про це також писала С. Русова [2].

Зміна змісту та форми освіти формують такі напрями у сфері етнокультурного виховання підростаючого покоління, у тому числі актуалізують звернення до методики конструювання традиційної ляльки, що зумовлює побудову педагогічних теорій, суть яких за Б.Гершунським «... полягає не стільки в тому, щоб вводити до педагогічної науки невідомі їй раніше категорії і принципи (що, зрозуміло, саме по собі не виключено), скільки у виявленні нових системоутворюючих зв'язків між вже встановленими педагогічною наукою категоріями і принципами, їх поглибленим змістовим трактуванням, в обґрунтуванні умов їх найбільш ефективного використання» [1].

Традиційні іграшки можуть також вбирати в себе елементи інших традицій та бути представленими різними культурами, що може мати вплив на позитивну реалізацію етнопедагогічної спрямованості національного компонента дошкільної освіти.

Матеріалом для здійснення дослідження окресленої тематики стали виставки учнів гімназії 59 імені О. М. Бойченка міста Києва, за період 2016–2017 рр. Протягом двох років вдалося прослідкувати лялькову культуру конструювання іграшок, представлених на виставках, що демонстрували дари природи у холі гімназії. Зокрема, на виставці дитячих робіт із капусти у вересні 2016 року частина робіт була виготовлена у комбінований спосіб: капуста та пластилін, капуста та тканина, мотузка. Разом з тим, у представлених роботах прослідковувалася асоціація щодо сором'язливого народного уявлення про те, що «дітей знаходять у капусті». Тому були також варіанти, коли поруч із капустою клали ляльку-іграшку (із солоного тіста, пластиліну) або загортали іграшку у листя капусти (Рис. 1).



Рис. 1. Листя капусти, яке використано у якості «пелюшки» для ляльки

Серед дитячих виробів із кукурудзи, які були представлені у вересні 2017 р., вразило, перш за все, різноманіття ляльок та значна частка їх, серед інших експонатів, у кількісному плані. Оскільки кукурудза, історично, – новий матеріал для лялькотворення, то і форми ляльок є більш реалістичними.

Такі ляльки були доповнені одягом із клаптиків та стрічок. Також довелося побачити ляльки із висушеного листа кукурудзи: ангели (див. рис. 2). Можемо зробити висновок, що такі роботи мають частку сільської архаїки. Зроблені дещо поспіхом, вони якраз і демонструють традиції.

Один із зразків, який побачили на виставці дитячих робіт, демонстрував комбінований варіант (див. рис. 3): коли качан кукурудзи – «тіло» ляльки, до якого дитина прикріпила голову пластикової фабричної ляльки, а за допомогою дроту було виготовлено руки.



Рис. 2. Ангели



Рис.3. Кукурудзяна лялька

Щодо декоративного оформлення цього зразку: зернята кукурудзи у верхній частині іграшки було оздоблено у вигляді орнаменту різнокольоровими намистинами із пластику. Конструктивний дизайн такої ляльки вказує на давню традицію конструювання ляльки, а разом із тим демонструє оновлення самої традиції.

У жовтні 2017 р. відбулася виставка виробів із гарбузів. Серед представлених робіт, цікавими виявилися варіанти із одяганням гарбуза, фарбуванням та доповненням декоративним елементами, які надавали «фігурці» із гарбуза людських рис (див. рис. 3).

Один із експонатів, який привернув нашу увагу, було виготовлено у вигляді немовляти із пустишкою, очевидно під впливом гумових ляльок, яким можна давати пустишку, пляшечку із дитячею їжею.

Отже, через традиційну ляльку здійснюється зв'язок поколінь та зберігається соціально-культурний досвід: виховний, художній. Для багатьох поколінь народна лялька була одним із засобів виховання, зокрема сприяла естетичному та інтелектуальну розвиткові дітей.

### **Список використаних джерел**

1. Гершунский □ Б.С. Философия образования в XXI веке (В поисках практико-ориентированных образовательных концепции □) / Б.С. Гершунский □. — М. : Изд.-во «Совершенство», 1998. — 608 с. — С. 96.
2. Русова С. Про дитячі цяцьки / С. Русова. — Світло. — 1911. — №9. — 162 с.
3. Україна у системі міжнародної безпеки / Національний інститут проблем міжнародної безпеки. — К. : ПЦ «Фоліант» ВД «Стилос», 2009. — 572 с.

**Ростислав СНИГИРЬОВ**

### **РОСЛИННА СИМВОЛІКА В ОРНАМЕНТІ КИЛИМІВ**

На даний час прагнення до пошуків гармонії у взаєминах суспільства і природи, обумовлене наявністю «кризових явищ у культурі, викликаних техногенною цивілізацією» [3, 10], у зв'язку з чим розуміння орнаменту як «однієї з найбільш древніх і стабільних форм існування мистецтва» [1, 3], є своєчасним, в якості базового елемента в передачі культурної спадщини між численними поколіннями людей різних історичних епох, представляється плідним.

Орнамент – один з найдавніших видів мистецтва. Будучи важливим джерелом для висвітлення деяких питань етнічної історії, орнамент тісно пов'язаний з побутовим укладом соціального середовища його творців, відображає їхнє ставлення до навколишньої дійсності, морально-естетичні ідеали і художнє світосприйняття. Кожна епоха створювала свою систему орнаменту: тому він є надійною ознакою приналежності творів до цього часу і до конкретної країни. У народній творчості, висхідному до витоків своєї еволюції, формуються стійкі принципи і види орнаменту, багато в чому визначають національні художні традиції. Дослідники орнаменту висловлюють різні точки зору щодо його природи, ролі і значення в суспільстві.

Освоєння змісту орнаментів – це, з одного боку, процес сприйняття, оцінки та розуміння, а з іншого боку, імпровізація і моделювання символами, в особистісному значенні цього процесу. Народження функціональної ролі орнаменту, повідомлення відбувається в заклинанні, оберегу та інших «антропях». Артефакти динамічного ритмування об'єктів культури дозволяють ще раз відзначити, що об'єкти мистецтва одночасно і культові, і магічні.

Для розуміння унікальності, ідентичності культури, іконографічності традиційної орнаментики необхідно звернутися до витоків вірувань предків, становленню їх духовності [2; 6; 7; 8].

Звернення до питань символотворчості орнаменту в килимарстві представляється актуальним, бо активізується інтерес до проблем художнього

орнаменту як поліфункціонального феномена, який представляє собою специфічну мову знаків (символів).

Основним питанням дослідження є розгляд рослинного орнаменту в контексті символотворчості в килимарстві й розуміння орнаменту як специфічної мови мистецтва.

Майстер при створенні художнього образу килимів активно звертається до природної символіки, де рослинному орнаменту, що стилізує елементи рослинного світу (квіти, листя, ягоди тощо) та їх комбінації, належить особлива роль.

Рослинний орнамент у тканому чи вишитому килимі різноманітний за тематикою і прийомами виконання, тому має найбільші можливості для створення художнього образу, що дозволяє констатувати наявність, з одного боку, реалістичні орнаментальні мотиви, що виконані технічно об'ємно, з іншого боку, стилізовані орнаменти, що виконані у плоскій формі.

Символічність мови орнаменту, що входить до знакової структури килима, це можливість передати і зберегти інформацію про соціальну та національну приналежність. Велика кількість орнаментальних сюжетів, які застосовуються в сучасному дизайні килима, свідчить про його поліфункціональність. Орнамент килима виступає як важливий носій різноманітної інформації (естетичної, ідеологічної, моральної та ін.). Інформація про культуру, національні традиції і звичаї відбивається не тільки в системі теоретичного світогляду, а й проявляється в повсякденному житті народу. Національний орнамент у килимах виступає, як етнографічне джерело. Наприклад, художній орнамент килима є своєрідним літописом української етнокультури, де суворе дотримання принципів симетрії, ритмів і композиції відображає історію народу, його радості і печалі, сподівання і проблеми, роки випробувань і перемог.

Найбільш розповсюджений сюжет серед рослинного зображення є Світове Дерево, що вміщує в себе три стани буття, де крона символізує небо – світ вищий, стовбур, середина – світ земний, життя людини, коріння – світ підземний, світ предків. Тим самим орнамент являє собою специфічне вираження народного мистецтва. З одного боку, він історичний, динамічний (створюється в конкретну історичну епоху певними майстрами), з іншого боку – універсальний і стійкий (використовує систему типових образів і прийомів їх зображення). Так, образ Світового Дерева, витоки якого сягають епохи панування міфологічних уявлень, є сюжетом багатьох композицій декоративно-ужиткового мистецтва, повсюдно поширених на зорі людської культури. Рослинна символіка служить ефективним засобом передачі інформації про провідні цінності в системі ціннісних орієнтирів.

Найбільш яскраво поліфункціональність рослинного орнаменту простежується на прикладі килимів, де квітковий орнамент поряд з прикладними функціями (декоративними, естетичними) виконує семіотичну роль, створюючи символічне прочитання елемента або цілісної композиції, виступаючи в якості релігійного, морального символу. Історія орнаменту свідчить, що улюбленим компонентом килимів є квітковий орнамент, який виступав не стільки як декоративний прийом, скільки містив символічне значення: в Україні квітка в горщику в орнаментальній композиції була алегорією тлінності людського буття від народження (з насіння, цибулини) і до смерті через всі стадії розвитку – росток, пора цвітіння (зрілості), запилення і поява нового насіння (потомство), і в'янення; алегорією зміни пір року; алегорією Створення світу; символом прояву Бога в природі. Так, символічна функція орнаменту переплітається з аксіологічною і світоглядною, тим самим можна стверджувати, що рослинний орнамент – поліфункціональний феномен.

Відомо, що міфологічна система аграрно-магічних символів, що передають всі стадії розвитку рослини (насіння, паросток, квітка і запилення рослини), зустрічається в різних культурах: від Стародавнього Єгипту, Китаю, Індії та Греції аж до теперішнього часу.

Системи послань і значень орнаментів, як архетипічні знаки, адресовані міфологічній формі нашої свідомості, яке ми несемо в собі, всього того, що відбувалося з людством у філогенезі. «Інтеріоризований зміст культури», дозволяє здійснювати самоідентифікацію і метакомунікацію всередині культурно-історичного контексту, що належить всьому людству. Здатність до образного мислення як продукт переробки різних (зорових, слухових та ін.) відчуттів людською свідомістю, а породженням образного мислення є узагальнене, символічне уявлення про предмет через сам предмет або знак цього предмета, що його заміщає» [5].

Таким чином, в мистецтвах, що імітують природу, це узагальнення носить реалістичний характер, а в мистецтвах, інтерпретуючих природу, узагальнення носить символічний характер. Прикладом подібної інтерпретації є схематизація зображення і використання цього виду діяльності, як ритуалу в суспільно значущій практиці [9]. По суті, орнаментальний принцип є антропоморфним ритмічним принципом. Таким чином, у ньому здійснюються і сплітаються воедино – біологічне і соціально-психологічне відтворення природи людини, свідоме та несвідоме здійснення самовираження і ментальної актуалізації людини в соціумі через орнаментальну традицію, яка виникла разом з діяльністю людини. Як ідеальна конструкція предмету, символ в прихованій формі містить у собі перспективу для її розгортання в думці, переходу від узагальнено-сислової характеристики предмета до його кінцевих проявів. Символ є, таким чином, не просто знаком тих чи інших

предметів, але він містить в собі узагальнений принцип подальшого розгортання згорнутого в ньому смислового змісту [4].

Символічний світ килимів відзначений використанням природної символіки, де рослинним символам належить особлива роль, яка полягає в створенні динаміки життєвих процесів.

### **Список використаних джерел**

1. Бесчастнов Н.П. Художественный язык орнамента / Н.П. Бесчастнов. — М. : Владос, 2010. — 335 с.
2. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. — [Вид. 2-ге, стереотипне]. — К. : Либідь, 2005. — 664 с.; іл.
3. Лазутина Т. В. Символичность музыки / Т. В. Лазутина. — Екатеринбург: Издательство «Банк культурной информации», 2005. — 124 с.
4. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / Сост. А. А. Тахо-Годи; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. — М. : 1993.
5. Рыбаков Б.А. Макрокосм в микрокосме народного искусства / Б.А. Рыбаков // Декоративное искусство. — №3. — 1975. — С. 31–33.
6. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. — М. : Наука, 1981. — 608 с.
7. Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М.Р. Селівачов. — К. : Редакція вісника «Ант», 2005. — 400 с., іл.
8. 100 найвідоміших образів української міфології / Завадська В., Музиченко Я., Таланчук О., Шалак О. ; під редакцією Таланчук О. — К. : Орфей, 2002. — 448 с.
9. Тард Г. Социальная логика / Г. Тард. — СПб. : Социально-психологический центр, 1996. — 500 с.

**Лілія СНИГИРЬОВА**

### **ВИКОРИСТАННЯ СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧНИХ КИЛИМІВ У СУЧАСНОМУ ДИЗАЙНІ**

Килимове покриття – це не тільки акцентна складова декору, але і сполучна ланка між меблями, предметами інтер'єру і оздобленням приміщення. Килими задають настрій, підкреслюють стиль кімнати і, що важливо, можуть впливати на простір, збільшуючи або зменшуючи його. Нарешті, ворсистий підлоговий декор дарує неперевершене відчуття затишку і тепла в будинку. Не варто вважати це пережитком радянського минулого. Сучасні дизайнери пропонують безліч рішень, де килими виглядають стильно і актуально. Важливо, щоб фактура і колірна гама килима поєднувалася з оздобленням стіни і з інтер'єром в цілому.

Про килими згадували у своїх історичних працях старогрецькі, римські і арабські автори – Геродот, Ксенофонт, Аль-Мугаддасі. Знаменитому килиму, знайденому в Південному (Іранському) Азербайджані, майже 2500 років. Однак вперше поява килимів як оздоблення інтер'єрів Британська енциклопедія відносить



до IV ст. н.е. Це були знамениті перські килими, які прикрашали покої царів Ірану. До XVI століття іранські килими з'явилися в Європі завдяки дипломатичним відносинам між освіченим іранським монархом з азербайджанської династії Сефевідів Шахом Ісмаїлом і царючими особами Європи.

З літописних джерел ми дізнаємося про використання килимів на території України як річ, якою користувалися під час поховання князів. Найдавніші згадки про місцевих майстрів-килимарів відносять до другої половини XVI ст. «Українські народні килими бувають з геометричним, геометризовано-рослинним і рослинним орнаментом. Поряд з орнаментальними в Україні є орнаментально-тематичні килими (з окремими сюжетами) і сюжетно-тематичні (гобелени). До безворсових килимів ручного виготовлення відносяться сюжетно-тематичні гобелени. На них зображені релігійні сюжети, визначні історичні події, сцени розваг, полювання тощо» [13].

Першу гобеленову мануфактуру організував у XV ст. французький хімік-текстильник Жан Гобелен. Певний заступ мистецтву гобелена другої половини XX ст. виразив свого часу французький художник Жан Люрса: «Гобелени це вікна у зовнішній світ, котрі не зачиняються ніколи. І в тому, як і які знайти засоби, що дозволили б втілити мрію в реальність, полягає вся складність» [10, 4].

«Українські давні гобелени, на відміну від західноєвропейських, зокрема французьких, відрізняються підвищеною декоративністю, контрастнішим колірним зіставленням, а також узагальненням форм зображуваного, звуженням тональної гами і виразним зв'язком з традиціями народного ткацтва. Хоча виконували їх ручною технікою народного гладкого килима, стильно вони значною мірою імітують твори станкового живопису або кольорової графіки» [13].

Дослідження сюжетно-тематичних (гобеленів) килимів представлено у сучасному вітчизняному мистецтвознавстві такими працями: А. Жука [5, 6], О. Никорак [11, 12], Г. Когут [8], Я. Запаско [7], С. Євсюкової [3], Г. Стельмашук [14, 15], Л. Жоголь [4], Г. Кусько [9], Н. Гасанова [2], Є. Антонович, Р. Захарчук-Чугай, М. Станкевич [1].

У межах загальної спрямованості до виразності, змістовної наповненості, образної різноманітності паралельно розвиваються і взаємодіють «натур-стиль» та «дизайн-стиль», посилюється інтерес до стилістичного розмаїття у відтворенні історичного минулого, спостерігається новий підхід до традицій народного мистецтва [16, 141].

Різноманітні функції сюжетно-тематичних (гобеленів) килимів. Цей матеріал як предмет декору житлового приміщення існує вже близько п'яти тисяч років. За часів наших прабабусь гобелени практично не виконували декоративної ролі. Якщо гобелен вішали на стіну, то лише для того, щоб зберегти тепло в будинку. Гобеленові

штори, килими, ковдри та подушки, скатертини – і тут гобелен має дуже широке застосування. Подібні прийоми використовуються і в сучасних інтер'єрах, лише принципово змінилася точка зору на гобелен. Він все більше втрачає свою функціональність, перетворюючись в самостійний декоративний елемент інтер'єру. Останнім часом у вирішенні теми інтер'єру поряд з іншими композиційними засобами широко використовуються декоративні тканини і сюжетно-тематичний гобелен – невід'ємні елементи синтезу архітектури і декоративно-прикладного мистецтва.

Форма і колір текстильних виробів полегшують зорове сприйняття інтер'єру і встановлюють взаємодію між архітектурою і людиною. Майстри гобелена звертаються до нових видів виробів – до так званих об'ємних гобеленів. Це можуть бути об'ємні конструктивні композиції, наприклад, ткані скульптури. Гобелен в сучасному інтер'єрі може використовуватися як композиційна домінанта.

Кабінет, бібліотеку, вітальню прикрасять сюжетно-тематичні гобеленні картини, окантовані ліпниною або дерев'яними багетами. Дотримуючись середньовічної традиції, з кількох гобеленів можна скласти сюжетну лінію, розташувавши їх в логічній послідовності. Візуально гобеленові картини вигідніше виглядають на нейтральних фонах, що не відволікають уваги, або на тлі не облицьованої цегляної або кам'яної кладки, що створює автентичну атмосферу навколо цих декоративних предметів.

У сучасному інтер'єрі гобелен набуває нових функціональних і декоративних рис, а саме: гобелен монументально-декоративне панно на площині стіни, гобелен-перегородка, гобелен-стеля, гобелен об'ємна текстильна пластика. Нещодавно гобелени слугували здебільшого декоративними елементами в готелях, в банкетних залах, ресторанах. Останніми роками вони входять в інтер'єри громадських будівель і, як твори монументально-декоративного мистецтва, формують образний початок: гобелени в залах засідань, в залах урочистих прийомів тощо.

Таким чином, тектоніка сучасного інтер'єру укупі з вимогами споживчого попиту на сюжетно-тематичні килими змушує мистецтво художнього текстилю перетворювати свою монументальну роль в камерний початок. Подібна зміна художніх естетичних понять характерна не тільки для авторського текстилю, а й для багатьох інших мистецтв в цілому. І якщо цю тенденцію цілком може розчинити в собі мистецтво живопису (оскільки відрізняється від мистецтва гобелена надзвичайною різноманітністю жанрів і стилів), то для гобелена вона є згубною.

У нових умовах існування людини мистецтву гобелена, звичайно, треба змінюватися і йти на рівноцінні компроміси з мистецтвами архітектурного інтер'єру та дизайну. Вони можуть виражатися в різних формах синтезу цих видів мистецтв, коли наприклад, характерні часу елементи дизайну залучаються в образотворчу площину

гобелена. Або навпаки, гобелен перетворює свою структуру і образотворчі якості під будь-які естетичні норми дизайну та інтер'єру. Хто знає, може в майбутньому в технології ткацтва знайдуть застосування оптико-волоконні нитки, що світяться або міняють колір? Але технологічні нововведення не повинні заступати образотворчу природу гобелена. Він повинен також зберігати в собі культурну національну спадщину і характер авторського художнього стилю, щоб не перетворитися на стіні сучасного інтер'єру в абстрактну декоративну пляму.

### **Список використаних джерел**

1. Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво / Є. Антонович, Р. Захарчук-Чугай, М. Станкевич. — Львів: Світ, 1992. — 272 с.
2. Гассанова Н. Текстиль в дизайне інтер'єра / Н. Гассанова. — К. : Будівельник, 1987. — 88 с.
3. Євсюкова С. Фольклорно-етнографічні мотиви в сучасному українському гобелені / С. Євсюкова // Народна творчість та етнографія. — 1994. — № 56. — С. 26–30.
4. Жоголь Л. Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла. — К. : Будівельник, 1973. — 112 с.
5. Жук А. Сучасні українські художні тканини / А. Жук. — К. : Наук. думка, 1985. — 117 с.
6. Жук А. Українські народні килими / А. Жук. — К. : Наук. думка, 1966. — 148 с.
7. Запаско Я. Українське народне килимарство / Я. Запаско. — К. : Мистецтво, 1973. — 110 с.
8. Когут Г. Українські „панські” килими XVII–XVIII ст. : Історія та стилістика: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.06 / Львівська академія мистецтв. Львів, 2003. — 19 с.
9. Кусько Г. Біля витоків українського гобелена / Г. Кусько // Жовтень. — 1985. — №11. — С. 85–87.
10. Михайло Л. Гобелены, созданные в четыре руки / Л. Михайло // Независимая Молдова. 10.10.2001.
11. Никорак О. Сучасні художні тканини Українських Карпат / О. Никорак. — К. : Наук. думка, 1988. — 224 с.
12. Никорак О. Українська народна тканина XIX–XX ст. / О. Никорак. — Львів, 2004. — 583 с.
13. Полікарпов І.С., Пелик Л.В., Стефанюк Є.М. Килими та килимові вироби [Електронний ресурс] / І.С. Полікарпов, Л.В. Пелик, Є.М. Стефанюк. — К. : Центр навчальної літератури, 2006. — Режим доступу: <http://uchebniks.net/book/85-kilimi-ta-kilimovi-virobi-navchalnij-posibnik-bajdakova-li/8-asortiment-kilimiv-i-6-kilimovix-virobiv-ruchnogo-sposobu-virobnictva.html>.
14. Стельмащук Г. Виставка художнього текстилю і писанки / Г. Стельмащук // Вісник ЛАМ. 1997. — Вип.8. — С. 171–174.
15. Стельмащук Г. Національне в творах львівських митців сучасного художнього текстилю / Г. Стельмащук // Український килим: генеза, іконографія, стилістика: Тези і резюме доп. міжнародної наук.-практ. конф., м. Київ, 10–11 квіт. 1998 р. — К., 1998. — С. 64–66.

16. Студенець Н. Науково-теоретична діяльність випускників кафедри художнього текстилю. Художній текстиль. Львівська школа. Поллі / Н. Студенець. — Львів, 1996.

**Валентина ТЕЛЕУЦЯ**

## **ТКАЦТВО УКРАЇНСЬКОГО ПОДУНАВ'Я: СИМВОЛІКА КОЛЬОРІВ**

Колір є одним із засобів вивчення і впорядкування світу. Символіка кольору використовується в літургії, іконографії, геральдиці, алхімії, літературі й образотворчому мистецтві. Лінія і колір не завжди служать природними ознаками того або іншого предмету, але знаменують наявність якоїсь ідеї.

У класифікації, що розроблена психологами, виділяються дві групи кольорів: перша з них містить теплі, «стимулюючі» кольори, які пов'язані з процесами асиміляції, активізації і напруги (червоний, оранжевий, жовтий і білий), а друга група складається з холодних, «гальмуючих» кольорів, що співвідносяться з процесами дисиміляції, пасивізації і розслаблення (синій, індиго, фіолетовий і чорний); зелений колір може відноситися до обох груп, наділяючись статусом перехідного.

Зрозуміти значення кольору в системі традиційних ремесел нелегко з тієї ж причини, з якої важко збагнути в ній символіку числа. М. Новикокова цілком слушно зазначає, що і колір, і число – явища нібито не культурні, а природні (особливо колір). Вони немов не залежать від людського світобачення, від історичних епох і національних культур. Постає ілюзія, ніби ті самі кольори за всіх та у всіх народів «прочитуються» однаково. Проте це не так. Різні епохи й культури ділять спектральну шкалу по-різному і надають її ділянкам різної ваги. Одні кольори «не помічаються» або виглядають узагальнено, сумарно, нечітко; інші вирізняються й активно символізуються [2, 263].

У різних традиціях з окремими кольорами зв'язуються різні коннотації. Нижче наводяться лише деякі аспекти значення того або іншого кольору, що представлені у традиції ткацтва Подунав'я.

У традиційному ткацтві Подунав'я як і у обрядовій традиції, замовляннях, колір автономний. Карі очі і чорні очі, зелене яблуко і червоне яблуко це не два варіанти очей і два варіанти яблук, а зовсім різні за своїми символіко-магічними можливостями об'єкти. Причому символіко-магічних можливостей колір набуває лише в конкретних ситуаціях або в складі обрядодій чи практик. При цьому саме в найбільш «дійових» магічних ситуаціях і для найбільш «дійових» кольорів фізичне, спектральне значення взагалі починає зникати. Колір перестає бути кольором і стає символом некольорових відносин. Він уже не описує предмет (барвінок зелений,

стрічка голуба, хустка біла тощо), він приписує: допомагати або шкодити церемонії, обрядодії, ситуації, відганяти або прикликати (погану-добру долю, нещастя-щастя, злидні-достаток тощо), володіти більшою або меншою священною, сакральною силою.

Подібними функціями наділені не всі кольори (як і не всі числа), а лише ті що були освоєні людиною символіко-магічно раніше від інших. Для обрядового комплексу та традиційних ремесел Півдня України, зокрема Українського Подунав'я, такими максимально дійовими, прадавніми, високочастотними і високосимволічними кольорами є золотий, білий, червоний, зелений, чорний, синій.

*Золотий колір*, як показано дослідниками, має первісно фізичну, а згодом міфологізовану природу. В кольоровому спектрі на одному його кінці концентруються також кольори пурпуровий, ясно-червоний, оранжевий, жовтий. Ці кольори в різних історичних і національних культурах дістали семантику священності, святості, ієрархічного верховенства – первісно осмислюваних, очевидно, як абсолютна і гранична повнява й ряснота [2, 264–265]. Золотий – колір сакральності, чудесності, верховенства, недосяжності, святковості. Тому найчастіше поєднується з іншими атрибутами особливості, царственності, влади, особливої магічної сили. Золоті можуть бути ворота, вінці, місяць, сонце, молода пара, коровай і атрибути пов'язані з ним. Винятковість ситуації обрядодії чи практики ткацтва додає цінності всьому що з ним поєднується. Золотими стають посуд, речі, тобто дуже цінними, винятковими. У такому контексті золотий часто поєднується з білим і вказує на особливість обрядодії і особливу магічність.

Золотий колір ніколи не оцінюється негативно. Цей колір несе в собі «добру» семантику, він дійовий колір, всемогутній і здатний негатив змінити на позитив. Це колір очищення. Саме за такою семантикою золотий колір наближається до білого кольору.

*Білий колір* також дійовий, священний. Він символізує чистоту, цноту, мир, світло, мудрість, а, оскільки, не ховає в собі іншого кольору, невинність і правду. Білий колір частіше всього асоціюється з набожністю і релігійними обрядами. Саме з таким сакрально-священним значенням білий колір використовується і в декоративно-ужитковій практиці Подунав'я. Особливого значення білий колір набуває як складова весільного вбрання молодих, і особливо молодої. Двічі в обряді ми зустрічаємо білий колір в співвідношенні з образом молодої – перший раз як складова весільного головного убору, що символізує чистоту, непорочність, юність, цноту: «*Ой коси, коси, ви мої, / Довго служили ви мені. / Більше служить не будете, / Під білий вельон підете //*». І зовсім іншої семантики набуває білий колір в співвідношенні з платком (хусткою) – символізує заміжжя, жіночість, материнство:

*«Під білий вельон, під білу хустку, / Більш не підеш ти за дружку //».* (Традиційно одружені жінки одягали білу хустку. Ця ж традиція існує і в Подунав'ї, але з деякими регіональними особливостями: білу хустку одягають тільки молодим одруженим жінкам; жінки літні носять темні або ж чорні хустки (не обов'язково перебувати в жалобі) – ця традиція прийшла з болгарського родинно-обрядового комплексу).

Білий колір в обрядовому комплексі Подунав'я та декоративно-ужитковій практиці дуже тісно пов'язаний з червоним кольором.

*Червоний* так само відзначається архаїчністю і великим ступенем магічності. Ми можемо зробити припущення, що червоний, очевидно, найдавніший і найперший кольоровий символ у людській культурі. Червоний – найбільш агресивний колір, що символізує кров, гнів, вогонь, відчуття, рани, війну, кровопролиття, небезпеку, загрозу, революцію, силу, анархію, смерть, мужність, а також здоров'я і змужність. Червоний — це колір життя. Згідно *«Словника символів»* Дж. Е. Сирлота доісторична людина кропила будь-який об'єкт, який він хотів повернути до життя, кров'ю. У римлян червоний визначав божественність. Коли римські полководці здобували перемогу, вони фарбували обличчя червоною фарбою на честь свого бога війни Марса. І найближчу до землі планету, що має червоний колір, вони називали Марсом. Стародавні вавілоняни називали цю планету «Неграл», на честь свого бога смерті [1, 357].

Як колір, що символізує кров, червоний часто використовувався для військових цілей впродовж багатьох сторіч. Цей колір скрізь використовується для попередження про небезпеку. Червоний позначає також сором і безчестя. Зрозуміла також символічна генеалогія червоного кольору – кольору крові. З кров'ю червоний колір пов'язаний і в весільному комплексі та текстилі. Саме в цьому контексті червоний наближається до символіки білого кольору і вказує на цноту і чистоту нареченої (молодої). В обрядодіях з'являється ритуальна кров (шлюбна). На цій семантиці основані всі обрядодії другого дня весілля: в ряду сіл Подунав'я до цього часу ходять зі звісткою, складовою цього обряду є шлюбна постіль молодих, що говорить про цноту дівчини і як наслідок, всіх гостей весілля наділяють чаркою «червоної» горілки і червоною стрічкою. *«Десь тут була печальна мати / Обіцяла горілочку дати / Із перчечком, із чепчечком, червоною калиною, / За доброю дитиною //».*

Після чого, якщо молода була «чесною», батька наділяють текстильними дарунками (традиція прийшла з болгарського весільного обряду). У складі обрядодій червоний колір лишається більш «спеціалізованим», ситуативним, на відміну, наприклад, від золотого, а найбільше від білого.

Червоний колір, віддавши царственість переважно золотому, а цілокупність – білому, взяв на себе значення священності земної. Хоча в ряді обрядодій та виробів традиційного ткацтва Подунав'я всі три «архаїчні» кольори виступають разом і позначають винятковість всіх компонентів ситуації.

*Зелений.* У народній традиції цей колір завжди пов'язується з символікою примноження, зросту, розцвітання. У весільному комплексі та виробів традиційного ткацтва Подунав'я символізує зародження нового почуття, нової сім'ї, нового господарства. Особливу роль зелений колір виконує у тканих виробів, що пов'язані з різними лімінальними обрядодіями очищення і оновлення.

Часто зелений міг символізувати і небажання до продовження церемонії і виступав з іншим символічним значенням. Зелений — знак тління і цвілі, неповноліття, недосвідченості, наївності. І для того, щоб пом'якшити відмову використовували текстильні вироби, в яких домінував зелений колір: пшениця зелена (недозріла) – дівча недоспіло (не дійшло відповідного віку).

Зелений колір у фольклорному тексті та декоративно-ужитковій традиції Подунав'я сприймається передусім не як колір, а як стан головного персонажа (молодої), атрибутики (вінок, гільце), та стан рослинного царства, і в такому вигляді поглинається або ж поєднується з іншими символами зростання (в тому числі і на рівні кольору).

*Жовтий колір* в традиційному ткацтві Подунав'я, так само як і в усій фольклорній традиції, цілком реальний, несимволічний. Всю символіку жовтий колір розподілив між золотим та червоним кольорами.

*Чорний колір* у фольклорному тексті та декоративно-ужитковій традиції Подунав'я має високе символічне значення, його значення вимальовується через зіставлення та протиставлення трьом іншим найвищою мірою символічним кольорам (золотим, білим, червоним). З ними чорний поділяє символіку особливої відзначеності та сакральності. Причому чорний відрізняється від інших священних кольорів своєю особливою хтонічністю. Це колір видимого, реального світу (чорні очі, чорні брови, чорна хустка) і невидимого, нічного, незрозумілого і досить таємничого світу, і несе в собі негативну символіку – чорний ворон, чорний кінь, чорна діброва, чорна (темна) нічка, чорні береги, чорне море, чорна вода: *«Пливи доле за водою, / А я піду за тобою. / У парі допливем до лужечку, / До чорного бережечка //»*.

У наведеному прикладі чорний несе в собі негативне значення. Наскільки чорний колір «поганій». У цій семантиці він наближається до символічного значення в замовляннях. Як зазначає М. Новикова, з чорним справа стоїть так само, як з усіма «догармонійними», хтонічними символами, персонажами, стихіями. [2, 270]. І світ замовлянь, і світ весільної поезії, і вироби традиційного ткацтва трактує його як

особливо потужний. Як особливо амбівалентний колір, що викликає певну тривогу, це ще не колір зла, але вже має певні характеристики його. Все те, що не можна побачити, пояснити, зрозуміти змальовується як темне, чорне. Оскільки чорний колір поглинає інші кольори, він також виражає заперечення і відчай, є протистоянням білому.

*Синій колір* майже завжди колір моря, ріки. Як колір ясного неба і моря, представляє і висоту, і глибину. Також синій колір символізує постійність, довершеність, роздуми і мир. Давні єгиптяни використовували синій колір для позначення правди. У християнській традиції синій символізує набожність, відвертість. Як колір, що позначає постійність і вірність, він асоціюється з Дівою Марією. На весіллях синій присутній як колір вірності, а значить і чистоти. Порівняно з іншими кольорами синій (голубий) символічно бідніший, оскільки в міфологічну структуру обряду прийшов дещо пізніше. Семантика синього часто розчиняється в семантиці чорного, а голубий – в семантиці білого.

Отже, в художній системі традиційного ткацтва Півдня України, зокрема Українського Подунав'я, колір не просто визначає певні характеристики об'єкта або суб'єкта, а здатний надавати їм певної символіки, дає оціночні характеристики, навіть до протилежних. Серед кольорів, що мають символічне значення, ми виділяємо більш давні, «архаїчні». У фольклорних текстах, обрядодіях, кольоровій гамі виробів традиційного ткацтва вони є домінуючими і несуть в собі основне семантико-символічне навантаження. Серед таких кольорів ми виділили золотий, білий, червоний, зелений, чорний, синій. Всі інші кольори є менш символічними і більш реалістичними, за своєю функцією вони більш описові. Аналіз символіки кольору в колористичній системі ткацтва Подунав'я дає можливість нам припустити, що символіка кольору за своєю суттю склалася на основі іншої символізації (космогонічних образів, рослинного, тваринного світу, світу речей). Дослідження символіки кольору в традиційному ткацтві Подунав'я не вичерпується даною статтею і потребує подальшого вивчення.

### ***Список використаних джерел***

1. Джон Фоли. Енциклопедия знаков и символов / Фоли Джон. — М. : Вече, АСТ, 1997. — 432 с.
2. Українські замовляння / Упоряд. М.Н. Москаленко; Авт. передм. М.О. Новикова. — К. : Дніпро, 1993. — 309 с.
3. Словарь символов и знаков / Авт.-сост. Н.Н. Рогалевич. — Мн. : Харвест, 2004. — 512 с.



## ВИТОКИ БУБНІВСЬКОГО ГОНЧАРСТВА

У селі Бубнівка Гайсинського району Вінниччини гончарство відоме з початку XIX століття, тобто, з часів кріпацтва. Місцеві гончарі виготовляли простий теракотовий посуд для внутрішнього сільського ринку. У Бубнівці досі живий переказ про Андрія Гончара (1823 р.н.), який, будучи парубком, закохався в доньку панського економа. Прізвище Гончар свідчить про ремесло, яким займалася родина, тому є достатні підстави для припущення, що Андрій знав гончарне ремесло. Але заможний панський економ був категорично проти стосунків своєї доньки з бідним селянським сином і, за переказами, намірився замкнути його в колодки, тобто, застосувати поширений в ті часи спосіб покарання непокірних кріпаків. Щоб уникнути кари від економа, Андрій тікає з села в містечко Гайсин, де стає учнем місцевого гончара Сили Жерденівського. За переказами, Андрій працював в Сили Жерденівського кілька років і за цей час досконало опанував техніку та технологію підполив'яного розпису гончарних виробів.

Зважаючи на те, що пригоди Андрія Гончара відбувалися за часів кріпацтва, маємо можливість припустити, що в Бубнівці гончарі не знали підполив'яного розпису, оскільки на той час така технологія була не дешевою і кріпосні селяни не мали матеріальної можливості її застосовувати. Візьмімо до уваги й те, що в Гайсині свого часу був гончарський цех і цілком можливо, що Сила Жерденівський був цеховим майстром і саме тому володів технологією підполив'яного розпису, який завжди був доступний і використовувався цеховими майстрами.

Через певний час обставини в Бубнівці, очевидно, змінилися і Андрій Гончар повернувся додому. Досконало володіючи технологією гончарного ремесла, адже вишкіл в цехового майстра Сили Жерденівського не пропав марно, Андрій став вправним майстром в рідному селі. Гончарний посуд з підполив'яним розписом на порядку був вищої якості, як функціонально так і естетично, і бубнівських гончарів полонила краса нової гончарської продукції. Отже, Андрій Гончар приніс у Бубнівку технологію підполив'яного розпису і започаткував орнаментну традицію розпису, яку засвоїв від свого гайсинського вчителя. Таким чином є вагомими підстави вважати традицію орнаментального розпису бубнівської кераміки спадкоємицею гайсинської цехової школи гончарства, яка веде свої початки з часів, коли виникали ремісничі цехи на Поділлі.

Гончарні вироби з підполив'яним розписом бубнівських майстрів швидко опанували ярмарки навколо Гайсина і в самому Гайсині. Слава бубнівчан стала поширюватися і зростати, що, звичайно, сприяло розвитку і зміцненню гончарського

промислу в Бубнівці і сусідній Новоселівці. Розвиткові промислу сприяла і потужна конкуренція сусідніх осередків в Жерденівці, Шурі Бондурянській, Кібличі, які також зазнали впливу гончарських традицій підполив'яного розпису гайсинської цехової школи. Враховуючи ту обставину, що гончарні вироби майстрів Гайсина, Жерденівки, Кіблича, Шури Бондурянської, Бубнівки і Новоселівки, переважно збувалися на ярмарках в Гайсині, гончарі названих осередків мали можливість розвиватися і вдосконалюватися в загальній образотворчій культурі. При уважному стилістичному аналізі орнаментальних традицій розписування гончарних виробів майстрами згаданих тут осередків в гайсинській окрузі, можемо дійти висновку про їх стилістичну спорідненість і близькість, в основі якої лежать рослинні мотиви розпису.

Андрій Гончар прожив досить довге творче життя і помер в 103 роки в 1926 році та похований біля сільської церкви в Бубнівці. Така честь майстрові надана, як фундаторові церкви – він був церковним старостою і ініціатором будівництва нової церкви, замість маленької старенької каплички. Здійснив поїзду на гору Афон, де замовив іконостас для бубнівської нової церкви, доставив його з Афону до Бубнівки, пересідаючи з пароплава на поїзд, з поїзда на воли і таким чином дістався Бубнівки. Біографічні факти життя Андрія Гончара красномовно засвідчують дивовижну креативність його натури і цілком символічно, що саме цей чоловік так успішно зреалізував почесну місію основоположника традиції орнаментального розпису бубнівської кераміки, заклавши підвалини високохудожньої гончарської школи.

Безперечно, що Андрій Гончар мав десятки і десятки послідовників, імена яких здебільшого загубилися в часі. Проте, деякі імена все ж відомі нам, це Степан Гончар, Мельон Гончар, Мойса Рига, Агафон Герасименко, Яків Герасименко, Яким Герасименко, Гаврило Гончар, Іван Гончар, Митрофан Гончар, Григорій Гончар, Яків Гончар. В гончарних родинах ремеслом займалися і жінки: дружини, матері чи старші доньки. Здебільшого жінки розписували форми, що їх на крузі виготовляв батько чи старший син.

У 1920-х роках ХХ століття в бубнівському гончарстві почали утверджуватися два сини Агафона Герасименка Яким і Яків, яким судилося вписати особливо яскраву сторінку в історію бубнівського гончарного промислу. В середині 1930-х років брати Герасименки були запрошені в славнозвісні експериментальні творчі майстерні, що діяли на території Києво-Печерської Лаври. У фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва зберігається близько двох десятків творів братів Герасименків того часу, на основі яких можна констатувати, що то був творчий злет майстрів, який продовжувався майже до початку 1960-х років. Після роботи в експериментальних майстернях брати Герасименки в повоєнний час

продовжували творчо працювати, як визнані майстри народного мистецтва, приймаючи участь в численних щорічних обласних виставках народної творчості Вінниччини.

Племінниця братів Герасименків, нині заслужений майстер народної творчості України Фросина Іванівна Міщенко успішно продовжила традиції гончарського мистецтва своїх дядьків, внівши свою неповторну манеру орнаментного розпису бубнівської кераміки. Фросина Іванівна навчила і виховала плеяду самобутніх майстрів-носіїв традиції орнаментального розпису бубнівської кераміки, які продовжують її в часі і просторі до наших днів. Це нині Заслужений майстер народної творчості України Тетяна Іванівна Шпак, Валентина Степанівна Живко, Тетяна Степанівна Дмитренко, Василь Степанович Рижий, Наталія Іллівна Лавренюк, Михайло Володимирович Діденко, Ольга Олександрівна Цибуля, Вікторія Володимирівна Ніколаєва, Людмила Леонідівна Філінська, Володимир Тихонович Слубський, подружжя Сергій Миколайович та Світлана Федорівна Погонці. Кожен з названих майстрів також має своїх учнів, так Діденко Михайло веде дитячу студію у Вінницькому міському Палаці дітей та юнацтва, Валентина Живко веде керамічний гурток у Бубнівській сільській середній школі, подружжя Василь Рижий і Наталія Лавренюк викладають кераміку в Тульчинському училищі культури і мистецтв і т.д.

Коли Україна приєдналася до Конвенції ЮНЕСКО і охорона, збереження та розвиток нематеріальної культурної спадщини набули у структурах Міністерства культури нових відповідальних функцій, Вінницький обласний центр народної творчості зосередив кваліфіковані зусилля на тому, щоб процес навчання в дитячих, шкільних та юнацьких закладах набув цілеспрямованої роботи на свідоме засвоєння дорогоцінних надбань попередніх поколінь нашого народу, в тому числі і традиції бубнівського гончарства. Розробляються нові програми щорічних пленерів кераміки в Бубнівці, до яких залучається зацікавлена молодь з метою успадкування традицій народної культури в усіх галузях і видах народного мистецтва.

Проведений в цьому виступі стислий екскурс в історичне минуле бубнівського гончарства і з'ясовані тут його витoki окреслюють потужний пласт нашої автентичної культури. Як бачимо, коріння бубнівського народного гончарства сягають середньовічних цехових гончарських традицій, сформованих на місцевих етнічних коренях і тому є безцінним скарбом національної культури українців в цілому, і Поділля зокрема.

На завершення даної теми необхідно зауважити, що така авторитетна організація як Національна спілка майстрів народного мистецтва України понад чверть століття проводить послідовну і неухильну політику відродження, збереження і розвитку етнічних автентичних духовних традицій. За цей час спілка утвердилася на

лідерських позиціях в суспільних культурологічних процесах і продовжує нарощувати зусилля майстрів народного мистецтва на розвитку і вдосконаленні наших споконвічних традицій. Вінницький обласний центр народної творчості постійно відчуває підтримку спілки майстрів і, як результат, здійснив чимало спільних проєктів, співпрацюючи з цією організацією в тісному творчому тандемі.

Впевнений, що ми лише на початку грандіозного перспективного шляху відродження і розвою нашої етнічної культури, яка довгі віки не мала змоги бути в природному стані. Наш час настав і наш святий обов'язок не змарнувати його на манівцях.

**Ленура ХАЛІЛОВА**

### **ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОЇ ЕТНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

Дослідження соціокультурної динаміки і традицій кримських татар обумовлені наявністю безлічі невирішених проблем у сучасному світі, які пов'язані з етнічним буттям народу. Збереження та популяризація кримськотатарських звичаїв і традицій є запорукою національно-культурної ідентичності, і виживання національної спільноти за допомогою внутрішніх ресурсів.

Події 2014 року – незаконна анексія АР Крим Російською Федерацією є однією з найбільш актуальних проблем Європи. Значимість події зростає, адже загальнолюдські цінності, які складають основу духовно-морального розвитку суспільства впливають на національну свідомість, і відповідно, на етнічну самоідентифікацію. На формування та збереження національної культури впливає процес становлення і розвитку самоідентичності в умовах зростання етнічної диференціації. Політичні обставини посилюють вплив на збереження політичної культури кримських татар, у певний спосіб виникає необхідність вивчати і аналізувати інтенсивність змін у культурно-історичних процесах. Виявлено, що «поширення» урбанізаційних процесів прискорили сучасні культурні дії, які сприяють виробленню цих подій. Вивчення, збереження і розвиток національної культури кримських татар сприяє вихованню культурного спілкування, яка є необхідною умовою мирного співіснування людей у багатонаціональному суспільстві, виховання якої відбувається через освіту і залучення особистостей до культури. Зростання культурно-політичної нестабільності призводить до еміграції, яка набуває масового характеру. Переселення призводить до деформації культури, до втрати етнічних коренів, національної культури і мови. Зупинити процес «руйнування», зберегти етнокультуру і затвердити позиції можливо при радикальних змінах у

діяльності соціокультурних інститутів, а саме – закликати зберігати і розвивати культурні цінності [3, 164].

Законодавство України гарантує право на збереження та відновлення культурно-національної самобутності на території проживання кримських татар (материкова частина України). Підтримка культурно-політичного розвитку здійснюється за допомогою прийняття та реалізації законодавчих актів, концепцій, проектів. Діяльність культурних проектів передбачає реалізацію інформаційно-комунікативних, творчих колективів, вивчення кримськотатарського фольклору та збереження національних традицій, вивчення та популяризації історії кримських татар.

Зберегти свою культурну ідентичність кримських татар самостійно здатні тільки за допомогою турботи та збереження національної мови та традиційних форм побуту. Традиції підтримують зв'язок між минулим, сьогоденням і майбутнім, що формує буття кримськотатарської історії. Традиції та звичаї, що лежать в основі морально-етичної поведінки виступають базовими елементами кримськотатарської культури. Руйнування традицій, зникнення звичаїв та обрядів, втрата ідеалів свідчить про розпад ціннісного простору, який становить своєрідність національної культури. У сучасних умовах глобалізації основним центром є культурно-виховні роботи з молоддю. Культурно-виховні центри фокусують у собі: національну школу, національну бібліотеку, музей і вищі навчальні заклади [2, 18; 1, 24].

Слід зазначити, що корінний народ кримські татари виявляють етнічну толерантність, відкритість та стійкість перед складним культурним завданням сьогодення. Головними принципами традиційних морально-етнічних функцій є: ідентифікація, соціалізація та інтеграція. Морально-етнічні принципи кримських татар сформовані у традиційному суспільстві і виступають для індивідів підставою розуміння своєї групової приналежності. Усвідомлення і змога вільно поводитись у змісті традиційного етнічного культурного комплексу сьогодні є найважливішою з підстав подальшого існування кримських татар.

### ***Список використаних джерел***

1. Араджиони М.А. К вопросу об этнокультурных особенностях позднесредневекового христианского населения горного Крыма / М.А. Араджиони // Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии. Вып. III. — Симферополь, 1993. — 39 с.
2. Васюков С. Крым и горные татары / С. Васюков. — СПб. : Изд. А.Ф. Девриена, 1904. — 122 с.
3. Возгрин В. Е. История крымских татар. Т.2. / В.Е. Возгрин. Очерки этнической истории коренного населения Крыма. — Симферополь : Изд-во Крымучпедгиз, 2003. — 267 с.

## РОЗВИТОК РІЗЬБЛЕННЯ ПОЛТАВЩИНИ ШЛЯХОМ ПЕРЕДАЧІ ТРАДИЦІЇ СЕРЕД СТУДЕНСЬКОЇ МОЛОДІ

Український народ, завдяки своїй мудрості, працьовитості і природженому потягу до прекрасного, зумів поєднати все в собі на генетичному рівні. Народні майстри творили й творять сьогодні справжні дива, котрі вражають практичністю, красою й довершеністю. Килимарство і вишивки, різьблення по дереву і керамічні вироби, лозоплетіння й аплікації, писанкарство і бісероплетіння... Все це разом створює масштабний художньо-декоративний образ нашого краю [1, 6].

Народне мистецтво тісно пов'язане з життям і побутом людей. Різьблення по дереву – найдавніший вид мистецтва, актуальність якого дуже сильно виросла останнім часом. Ніякі штучні матеріали не замінять красу і теплоту натурального дерева.

Обробка деревини різьбленням є одним із видів декоративно-ужиткового мистецтва, навчання якому формує у молоді художньо-естетичні смаки та спонукає їх до активної участі у процесі відродження національно-культурних надбань українського народу. Вагомий внесок у навчання різьбленню по дереву вносять викладачі комунального вищого навчального закладу «Олександрійський коледж культури і мистецтв» спеціальності «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація».

Навчальною програмою коледжу передбачено оволодіння студентами основними теоретичними знаннями та практичними навичками з різних видів різьблення по дереву. Під час занять у молоді формуються вміння обробки деревини різними інструментами, оволодіння навичками плосковиїмчастої, рельєфної, об'ємної, тригранно-виїмчастої різьби. Студенти набувають досвід власної творчої діяльності, майстерності по обробці деревини різьбленням, мають можливість проявляти творчу ініціативу, винахідливість, просторове і логічне мислення, уяву, фантазію, працездатність, гнучкість мислення, допитливість та цілеспрямованість.

Під час навчальної, виробничої практики студенти застосовують свої знання займаючись з гуртківцями в центрах дитячої та юнацької творчості, виконують свої курсові, дипломні роботи з різьблення по дереву.

Курсові роботи студентів спеціальності «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» (див. рис. 1–4).



Рис.1



Рис. 2



Рис. 3



Рис.4.

Різьблення по дереву в різних історико-етнографічних районах України мало свої стилістичні і технологічні особливості [3, 220]. Студенти коледжу при виконання робіт застосовують різьблення Полтавщини, добираючи деревину для художніх виробів, враховуючи її фізичні та декоративні якості: твердість, гнучкість, колір, фактуру [4, 386]. Вибір здебільшого зупиняється на липі, березі, тополі, яблуні, черешні.

Свої роботи студенти презентують на виставках, які проводяться з нагоди відзначення державних та професійних свят, ювілейних та знаменних дат, фестивалів, творчих звітів [2, 125].

Творча праця студентів з художньої обробки по дереву зосереджує увагу, надає наснаги, бадьорості, позбавляє почуття самотності, розвиває самостійність.

Різьба по дереву – один із видів художньої творчості, який займає значне місце в національній культурі українського народу поєднуючи в собі красиве та корисне.

### **Список використаних джерел**

1. Куманський Б.П., Деміхова Н.В. Кіровоградщина у дзеркалі часу: декоративно-прикладне мистецтво / Б.П. Куманський, Н.В. Деміхова. — Кіровоград: Імекс-ЛТД, 213. — 76 с.
2. Шерстинюк Л. Виставки народного образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва на Хмельниччині (2007–2017) / Л. Шерстинюк // Молодь і ринок. — 2017. — №5 — С. 123–128.
3. Культура і побут населення України: Навч. посібник / [за ред. В.І. Наулко, Л. Ф.Артюх, В.Ф.Горленко]. — Київ : Либідь, 1993. — 288 с.

4. Українське народознавство: Навч. посібник / [за ред. С.П. Павлюка, Г. Й. Горинь, Р.Ф.Кирчіва]. — Львів: Фенікс, 1994. — 608 с.

**Ольга ЯМБОРКО**

**УКРАЇНСЬКЕ КИЛИМАРСТВО У ХХІ СТ.:  
МУЗЕЙНА ПАМ'ЯТКА ЧИ ЖИВА ТРАДИЦІЯ?  
(Проблема збереження художнього промислу в умовах сучасності)**

Килимарство в Україні традиційно вважається невід'ємною складовою народної художньо-матеріальної культури та формованої століттями системи художніх промислів – спершу через панські майстерні, згодом кустарні та артільні об'єднання, художньо-промислові школи і спілки, а далі й фабрики ХХ ст.

Як промисел, килимарство в Україні завжди належало до категорії «люксового товару» за соціально-культурним/побутовим статусом, рівнем оподаткування виробництва, експортними можливостями. Так, вже на початку ХХ ст. українські килими експортувались до Польщі, Німеччини, Великобританії, Швеції, Австралії, США, Канади, відтак не викликає подиву, що вже у перші роки радянського урядування в Україні килимарство належало до перших статей зовнішньої торгівлі держави. З 1930-х рр., коли радянська влада засобом народних майстрів демонструвала світові свої досягнення, формуючи на міжнародних форумах імідж комуністичної системи у світлі «дружби народів», українські килимарі було одними з перших, чия творчість презентувала культурно-мистецький розвиток УРСР за межами республіки. Саме на такий статус працювала відома Решетилівська фабрика, її майстри виконували найбільші замовлення – килими та монументальні гобелени – для громадських споруд, конкуруючи у цьому з провідними майстернями художнього ткацтва у світі, у т.ч. знаменитою французькою майстернею шпалер в м. Оббюсон, де ткалися всесвітньовідомі шпалери Ж.-Ж. Люрса, М. Сен-Санса. Таку ж славу українським килимам надбали художники і майстри з Решетилівки – Н. Бабенко, Л. Товстуха, чиї твори оздобили штаб-квартиру ООН, не кажучи про інший рівень презентації на міжнародних та всесоюзних виставках у 1970–80-х рр.

На жаль, такі здобутки не стали приводом для розвитку килимарства уже в незалежній Україні. Сьогодні можна говорити про згасання килимарства як ремесла, виду декоративного мистецтва і художнього промислу загалом. Це має системні ознаки. В широкому надомному виробництві килими фактично перестали ткати до 1990-х рр., чому сприяла доступність фабричних виробів та мода, що викреслила



народний килим з домашнього інтер'єру. Отже, на відміну від вишивки, майстерність у килимарстві нині не передається наступним поколінням і ті сільські майстри, котрі знають цю техніку ткання (покоління віком старше 70-и років) є останніми носіями ремесла. Єдиною стабільною нішею, яка зберегла економічну доцільність у нинішніх реаліях є ліжникарство, і то локальне – на Косівщині і Верховинщині. Тут спостерігається своя видозміна пов'язана із погіршенням якості сировини і суттєвою зміною художньо-стильових ознак. Питання останніх було предметом проведення серії пленерів-симпозіумів, які щороку відбуваються у с. Яворові викладачами Львівської національної академії мистецтв. Цьогоріч відбувся 20-й такий симпозіум. Як наслідок, надомне ліжникарство Гуцульщини почало наслідувати професійних художників.

Щодо таких наслідків і художньої якості українського килимарства загалом, значною є провина вітчизняних мистецтвознавців. Крім того, що народне килимарство в Україні залишається фрагментарно дослідженим, зміна стилістичної моделі у килимарстві (килими з трояндами, букетами, папугами та іншими тематичними сценками) 1920–1980-х рр. знаходиться донині поза увагою дослідників як практика, що не має високої мистецької вартості і виявляє ознаки кітчу.

На рівні системи художнього промислу, що у другій пол. ХХ ст. складалась із навчальних фахових інституцій та підприємств, килимарство в Україні також перебуває у стані занепаду. Структура підприємств у наш час відсутня. Збережені відділення художнього ткацтва, приміром у Вижницькому коледжі прикладного мистецтва і Косівському інституті прикладного мистецтва втрачають абітурієнтів, відтак реорганізуються у вузько профільні відділення, що обслуговують сферу «дизайну костюма».

Стан художніх промислів в Україні на початку ХХІ ст. загалом має стихійний та ситуативний характер. В останні роки у зв'язку з популяризацією «українського стилю» або «етностилу» починають виникати т.зв. творчі майстерні. Переважно це майстерні з пошиття одягу, виготовлення різного роду аксесуарів – біжутерії і ювелірних виробів, головних уборів, виробів зі шкіри. Особливим напрямом роботи тут є реконструкція автентичних зразків. Якісно ознакою процесу є зростання загального рівня знань про традиційне мистецтво, особливо коли йдеться про костюм і вишивку. На цій хвилі помітною стає запитаність тканин «народного типу» і це призводить до появи таких майстерень якою є ткацька у Радивиліві.

На такому тлі, килимарство поки-що не здобуло тієї популярності, що нею можуть пишатись вишивка чи костюм. Причиною є й те, що сучасний «етностиль» менше торкається зміни предметного середовища.

Чи є оптимістична перспектива для килимарства? Досвід початку ХХ ст., коли українське килимарство активно пропагувалось у контексті зростання актуальності «українського стилю», доводить таку можливість. Яскравим прикладом є Глинянська килимарська фабрика М. Хамули. Як відомо, килими тут почали ткати запозичивши досвід майстерні В. Федоровича у с. Вікні, а саме – тутешні ткачі розпороли один з килимів вікнянських майстрів і освоїли не відому їм до цього техніку закладного ткання. Так, у регіоні, що не мав власної традиції килимарства виникло фабричне виробництво, що збереглося і в радянський час. Нині у Глинянах створений музей фабрики й інтерес до історії промислу поступово зростає. Втім, щоб опиратись на «глинянський феномен» у сучасних реаліях, треба мати майстрів ткацтва, які були у свій час в Глинянах, відповідний матеріал (килимову пряжу) та реманент (верстати). Ці професійні ланки в Україні сьогодні фактично відсутні.

Виникає питання, чи таке трудомістке і затратне виробництво взагалі потрібне у сучасному світі. Приклад запитаності східних турецьких, іранських, азербайджанських, вірменських, індійських, єгипетських, а також балканських і латиноамериканських килимів у галереях європейських, північноамериканських міст та столиць є очевидною відповіддю. Художній промисел проводить розвиватись у сусідів. Чипровські, котельські килими нині є національною маркою Болгарії. Згадаймо, що засновник першої фабрики килимарства, що постала у 1836 р. у Болгарії Д. Желязков вивчав технологію текстильного виробництва в Україні.

На початку минулого століття Іван Франко висловився доволі скептично щодо перспектив килимарства в Україні, стверджуючи, що воно «приречене на вимирання або щонайменше на цілковите переродження під впливом нової техніки і нових виробничих систем» [1, 213]. Наступний досвід килимарства ХХ ст. спростував думку класика, натомість у ХХІ ст. вона стала реальністю, в якій місце українським килима залишилось в українських музеях та в руках поодиноких майстрів. Формування останніми єдиного фахового середовища могло б бути першим кроком до відродження українського килима.

#### **Список використаних джерел**

1. Когут Г. Рецензія Івана Франка на статтю віденського мистецтвознавця Алоїза Рігля про українське килимарство / Г. Когут // Вісник Львів. ун-ту. (Серія мист-во). — 2006. — Вип. 6. — С. 201–219.

## РЕЗОЛЮЦІЯ

за результатами **Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Традиційна культура України як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи»**

м. Київ, вул. Лаврська, 19, Національний центр народної культури  
«Музей Івана Гончара» **2 листопада 2017 р.**

Охорона нематеріальної культурної спадщини (далі НКС), її вивчення й використання є пріоритетними напрямками культурної політики України на сучасному етапі. Такий підхід пов'язаний із розумінням, що нематеріальна культурна спадщина є не тільки творчим потенціалом народу, а й слугує фактором культурної ідентичності, основою національного самовираження, а також ресурсом культурного різноманіття.

Всеукраїнська науково-практична конференція з міжнародною участю проводилася з метою обміну науково-практичним досвідом серед науковців з реалізації Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини, виявлення існуючих проблем щодо вдосконалення культурної політики держави та законодавчої бази для охорони, сталого розвитку та збереження традиції міжпоколінної передачі компонентів освіти та навчання традиційних ремесел.

На пленарному засіданні та під час панельної дискусії обговорено такі теми:

1. Традиція переборного ткацтва Східної та Центральної Європи.
2. Сучасний стан, загрози, перспективи охорони, збереження, популяризації традиційної культури.
3. Розвиток традицій шляхом формальної та неформальної освіти.

У ході конференції та роботи творчої лабораторії (майстер-класів), для забезпечення життєздатності культурної спадщини й рівня залучення до них членів громади, носії живих традицій продемонстрували учасникам конференції творчі практики передачі досвіду традиції рослинного килимарства, вишивки «білим по білому» селища Решетилівка Решетилівського району Полтавської області; здійснено збір, вивчення та систематизація наукових матеріалів учасників конференції. Налагоджено наукові, творчі контакти, обмін культурними практиками. Окреслено основні форми обміну досвідом роботи щодо охорони, збереження та популяризації надбань нематеріальної культурної спадщини та перспектив розвитку традиційної культури України як складової культурної політики.

Рішенням конференції окреслені основні вектори подальшої роботи, реалізація яких дозволить вирішити конкретні задачі з охорони нематеріальної культурної спадщини, її вивчення й використання на сучасному етапі як пріоритетного напрямку культурної політики України, відповідно до статті 13 пункту (d) підпункту (i) та статті 14 Конвенції ЮНЕСКО, та сформовані такі рекомендації:

1. Міністерству культури України спільно з Міністерством освіти і науки України розпочати роботу курсів підвищення кваліфікації спеціалістів ОЦНТ з метою науково-методичного забезпечення реалізації Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини», зокрема п.1.4. «забезпечення науково-методичного та просвітницького супроводу реалізації Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини», та на виконання Закону України «Про культуру», Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність», Закону України «Про охорону культурної спадщини», Закону України «Про вищу освіту», Закону України «Про освіту», Конвенції ЮНЕСКО «Про охорону нематеріальної культурної спадщини».

2. Міністерству освіти і науки України сприяти розвитку освітніх установ, що здійснюють підготовку кадрів у галузі нематеріальної культурної спадщини на відповідних фахових кафедрах, внести до навчальних планів дитячих садків, загальноосвітніх середніх навчальних закладів дисципліни народознавчого циклу.

3. Міністерству інформаційної політики України розробити комплекс заходів щодо інформування громадськості про процес виявлення, збереження та популяризації елементів нематеріальної культурної спадщини (створення відповідних інформаційно-освітніх та популярних програм на радіо та телебаченні), поширювати інформацію, що відображає співпрацю громадських і державних організацій з охорони нематеріальної культурної спадщини.

4. Розпочати процес просування презентованих на Конференції елементів нематеріальної культурної спадщини, зокрема: «Традицію рослинного килимарства селища Решетилівка Решитилівського району Полтавської області», «Традиція орнаментального розпису бубнівська кераміка», «Традиції гуцульського ліжникарства» до Національного реєстру.

5. З метою зміцнення шляхів передачі молодому поколінню живих традицій технології виконання вишивки «білим по білому» та традиції рослинного килимарства селища Решетилівка Решитилівського району Полтавської області рекомендувати Українському центру культурних досліджень та Міністерству культури України надіслати звернення до Обласного управління освіти Полтавської області щодо проведення профорієнтаційної роботи з метою збільшення кількості абітурієнтів художнього професійного ліцею.

6. Всеукраїнську науково-практичну конференцію з міжнародною участю «Традиційна культура України як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи» зробити щорічною.

## ПРО АВТОРІВ

**Бабенко Олександр Олексійович**, заслужений майстер народної творчості України, член Національної спілки художників України, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, викладач кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ імені В.Г. Короленка

**Бойченко Валентина Федорівна**, зберігач I категорії відділу науково-фондової роботи Національного музею народної архітектури та побуту України

**Босик Зоя Олександрівна**, кандидат культурології, завідувач науково-дослідного відділу культурної політики Українського центру культурних досліджень

**Бякова Олена Володимирівна**, студентка Київського національного університету культури і мистецтв, кафедри культурно-дозвілєвої діяльності, спеціальність «Культурологія»

**Дубиківська-Кальненко Лідія Петрівна**, завідувач відділу архівів фондового зібрання Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара»

**Зозуля Ніна Олексіївна**, начальник науково-дослідного відділу «Поділля» Національного музею народної архітектури та побуту України

**Лосюк Василь Петрович**, доктор філософії, директор Регіонального центру народного мистецтва «Гуцульська гражда»

**Несен Ірина Іванівна**, кандидат історичних наук, доцент Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ім. М. Бойчука

**Патлань Юлія Володимирівна**, провідний науковий співробітник відділу архівів Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара»

**Пошивайло Ігор Володимирович**, кандидат історичних наук, заслужений працівник культури України, генеральний директор Національного меморіального комплексу Героїв Небесної Сотні, член комітету ІКОМ з управління ризиками в надзвичайних умовах

**Пурига Ірина Олексіївна**, науковий співробітник, головний зберігач фондів Районного комунального закладу «Музею Кролевецького ткацтва»

**Русінова Тамара Вікторівна**, головний зберігач наукового відділу фондів Національного музею народної архітектури та побуту України

**Садова Роксоляна Іванівна**, керівник гуртка-методист Львівської дитячої школи народних мистецтв, практикуючий соціонік

**Скляренко Оксана Андріївна**, письменниця, магістр державного управління, здобувач Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України

**Снігирьов Ростислав Олександрович**, магістрант 2 року навчання Інституту архітектури Національного університету «Львівська політехніка»

**Снігирьова Лілія Михайлівна**, кандидат філологічних наук, доцент, провідний науковий співробітник науково-дослідного відділу інноваційних технологій та популяризації культури Українського центру культурних досліджень

**Телеуця Валентина Василівна**, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач науково-дослідного відділу інноваційних технологій та популяризації культури Українського центру культурних досліджень

**Титаренко Володимир Васильович**, провідний методист Вінницького Обласного центру народної творчості

**Халілова Ленура Сейтумерівна**, аспірант Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв

**Чернявська Ольга Володимирівна**, завідувач виробничого навчання, викладач комісії соціально-економічних та гуманітарних дисциплін комунального вищого навчального закладу «Олександрійський коледж культури і мистецтв»

**Ямборко Ольга**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

## СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

ІДГУ	– Ізмаїльський державний гуманітарний університет.
ІМФЕ ім. М. Рильського	– Інститут мистецтв, фольклористики і етнології ім. М.Рильського
КВНЗ «Олександрійське училище культури»	– Комунальний вищий навчальний заклад «Олександрійське училище культури»
ҚДАМ	– Київська дитяча академія мистецтв
ҚДІДПМід	– Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
імені Михайла Бойчука	– Київська міська державна адміністрація
КМДА	– Київський міський центр народної творчості та культурологічних досліджень
КМЦНТҚД	– Київський національний університет імені Тараса Шевченка
КНУ ім. Тараса Шевченка	– Київський національний університет культури і мистецтв
КНУКіМ	– Київський національний університет технологій та дизайну
КНУТД	– Львівський національний лісотехнічний університет України
ЛНЛУ України	– Міністерство культури України
МКУ	
НАКККіМ	– Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
НАМ України	– Національна академія мистецтв України
НКПІКЗ	– Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник
НМА України	– Національна музична академія України
ім. П. І. Чайковського	ім. П. І. Чайковського
НМЗУГ в Опішному	– Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному
НМНАП України	– Національний музей народної архітектури та побуту України
НПУ	– Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова
імені М,П, Драгоманова	імені М.П. Драгоманова
НСМНМ України	– Національна спілка майстрів народного мистецтва України
НЦНК «Музей Івана Гончара»	– Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара»
ПЮК НЮУ	– Полтавський юридичний коледж Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого
імені Ярослава Мудрого	імені Ярослава Мудрого
РДГУ	– Рівненський державний гуманітарний університет
УЦҚД	– Український центр культурних досліджень
ХДАК	– Харківська державна академія культури
ХНУМ	– Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
імені І. П. Котляревського	імені І. П. Котляревського

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ  
ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ:  
СУЧАСНИЙ СТАН, ЗАГРОЗИ, ПЕРСПЕКТИВИ**

*Всеукраїнська науково-практична конференція  
з міжнародною участю*

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

**Упорядник – З.О. Босик  
Відповідальний редактор – В.В. Телеуця**

Науковий редактор

***Л.М. Снігирьова***

***В.В. Телеуця***

***З.О. Босик***

Комп'ютерна верстка

***З.О. Босик***

Коректура

***З.О. Босик***

Відповідальний за випуск

***З.О. Босик***

*Дизайн обкладинки*

***М.О. Федорін***

Підписано до друку 30.11.2017. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Друк офсетний. Ум.-друк. арк. 7,90. Обл. вид. арк. 8,50. Тираж 100 прим.  
Зам.256

---

Видавець і виготовлювач  
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв  
01015, Київ–15, вул. Лаврська, 9  
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів  
видавничої справи ДК № 3953 від 12.01.2011.