

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

до дипломної роботи

освітньо-кваліфікаційного ступеню «магістр»

на тему:

*Символіка й метафорика імпресіонізму крізь призму новели М.
Коцюбинського «Intermezzo» (на прикладі декоративного
гобелену «Чому квіти мають очі?»)*

Виконала: студентка II курсу, групи ДПМ-61
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

Яремчук Дарина Георгіївна

Керівник: д. іст. н., проф. Шеретюк Р. М.

Рецензент: д. філос. н., проф. Панчук І. І.

ЗМІСТ

ВСТУП	12
1. ТЕОРЕТИЧНА ЧАСТИНА.	
ОБГРУНТУВАННЯ ВИБОРУ.	
ІМПРЕСІОНІЗМ: ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ І СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ	16
1.1 Ідейна платформа, стилістичні риси та художні засоби стилю імпресіонізм	16
1.2 Символ і метафора як провідні семантичні прикмети імпресіонізму в літературі (на прикладі новели Михайла Коцюбинського «Intermezzo»)	22
2. ТВОРЧА ЧАСТИНА.	
СТВОРЕННЯ	30
ЗАДУМУ	30
ДИПЛОМНОЇ РОБОТИ	30
2.1 Виникнення задуму майбутнього виробу.....	30
2.2. Пошук ескізної бази.....	31
2.3 Вибір кольорової гами гобелену.....	33
3. ТЕХНОЛОГІЧНА ЧАСТИНА.	
ГОЛОВНІ ТЕХНОЛОГІЧНІ ЕТАПИ ВИГОТОВЛЕННЯ ГОБЕЛЕНУ «ЧОМУ КВІТИ МАЮТЬ ОЧІ?»	36
3.1 Основні прийоми ткацтва, які використовуються під час виготовлення гобелену.....	36
3.2 Послідовність виконання мистецького виробу.....	40
3.3 Проведення економічних розрахунків та обґрунтування витрат під час виготовлення мистецького твору.....	43
ВИСНОВКИ	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	48
ДОДАТКИ	54

ВСТУП

Актуальність роботи. Кінець ХХ – початок ХХІ ст. знаменував перегляд світоглядних орієнтирів, що домінували у вітчизняному художньому ткацтві в попередні періоди. Ці зміни в мистецтві стали віддзеркаленням реалій суспільно-політичного, економічного, внутрішньо-мистецького життя сучасної України, де поряд зі збільшенням креативних альтернатив та поступовою комерціалізацією арт-простору відбувається зміна пріоритетів – мистецтво переходить від репрезентативних до авторських, більш індивідуальних форм творчості. Зокрема, це рельєфно відобразилося в царині гобелену, що до кінця ХХ ст. перепрофілювався з монументально-декоративних панно на камерні твори.

Відтак, українське художнє ткацтво кінця ХХ – початку ХХІ ст. постає цілісним мистецьким явищем, у якому утвердилася специфічна система естетичних вартостей. Упродовж окресленого періоду пластична основа художнього ткацтва постійно модифікувалася, втрачаючи одні свої якості та набуваючи інших. Можна стверджувати, що поєднання досвіду давніх традицій і сучасних пошуків у їх широкому спектрі становить сутність розвитку сучасного художнього ткацтва України.

У контексті креативного підходу до осмислення та інтерпретації сучасної сюжетної лінії у вітчизняному гобелені особливий інтерес викликає мистецька спадщина митців-імпресіоністів, оскільки вона передає багатий спектр емоцій, схоплених в певну хвилину стрімкого потоку життя. Легкі, дрібні, дещо незграбні мазки різних, на перший погляд, зовсім несумісних чистих кольорів створюють неймовірно сильний енергетичний потік. Особливо виразно це простежується в пейзажі, який споріднює імпресіоністичний живопис із імпресіоністичною літературою. Зв'язок літератури із малярством вбачається не лише в тому, що в їхніх творах фіксується непостійність, мінливість часу, місця, життя в цілому, але й в тому, що в них присутні поєднання яскравих барв, зміна тонів, взаємоперехід

кольорів тощо. У них відбивається вся палітра людських почуттів – від печалі до радості, від пригнічення до піднесення. Весь цей спектр емоцій письменники-імпресіоністи передавали за допомогою таких художніх засобів, як метафора, алегоричний образ, символ, епітет. Завдяки цьому твори письменників-імпресіоністів – це своєрідний буквальний діалог зі світом, ідеєю яких була передача того чи іншого відчуття, надання можливості читачу відчувати атмосферу та побачити образи, описані автором по-своєму.

Відтак, **актуальність обраної теми** пояснюється тим, що імпресіонізм прагне передати власне бачення світу митця крізь призму метафор та символів. Водночас обрана тематика магістерської роботи актуалізується тим, що 2019 р. виповнилося 155 років з дня народження видатного українського письменника-імпресіоніста Михайла Коцюбинського (1864 – 1913 рр.).

Об'єктом дослідження є ідейні обрії та художні форми імпресіоністичної новели Михайла Коцюбинського «Intermezzo».

Предметом дослідження є стилістичні особливості стилю імпресіонізм у літературі, зокрема такі його семантичні прикмети, як символ і метафора, що розкривають сутність явищ і предметів шляхом інтуїтивного осяяння, й переносять їх у сферу раціональних понять.

Мета магістерської роботи полягає в аналізі символіки та метафорики імпресіонізму крізь призму новели видатного українського письменника другої половини XIX – початку XX ст. Михайла Коцюбинського «Intermezzo»; у створенні на основі теоретичного осмислення вказаної проблематики художнього образу, що відповідає обраній темі, та його втіленні за допомогою засобів художнього ткацтва в гобелені «Чому квіти мають очі?».

Досягнення поставленої мети вимагає виконання низки завдань:

- опрацювати художній та науковий матеріал з обраної теми;
- затвердити остаточний ескіз, виконати проект;
- виконати творчу частину в матеріалі, застосовуючи необхідні технологічні операції;
- провести розрахунки затрат на виготовлення твору;

- підсумувати весь опрацьований матеріал у висновках;
- підготувати та оформити джерельну базу та додатки;
- підготуватись до належного захисту дипломної роботи.

Теоретико-методологічні основи дослідження. Під час виконання магістерської роботи були використані певні підходи, а саме історико-культурологічний та мистецтвознавчий, а також методи: порівняльний та стилістичний аналіз, системний підхід у пошуку художньої ідеї, практичне виконання в матеріалі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Магістерська робота виконана відповідно до тематичного плану наукових досліджень кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва РДГУ з теми «Вітчизняне мистецтво в контексті європейського арт-простору: історичний дискурс і постмодерні виклики». Тему дипломного дослідження затверджено вченою радою факультету (протокол № 11 від 16.10.2018 р.).

Практичне значення. Робота може слугувати прикрасою інтер'єрів багатьох громадських споруд із комплексним вирішенням та продуманим художнім сценарієм, зокрема, адміністративних, освітніх, музейних, а також виставкових комплексів.

Апробація результатів дослідження. Основні положення і результати проведеного дослідження були представлені у формі виступів на **4 науково-практичних конференціях**: XIV Міжнародній науково-практичній конференції «Культурні домінанти в реаліях XXI століття» (Рівне, РДГУ, 15-16 листопада 2018 р.), VI Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції «Мистецтво XX – XXI століть: Проблеми, постаті, перспективи» (Ужгород, Закарпатська академія мистецтв, 26-28 березня 2019 р.), XII Міжнародній науково-практичній конференції «Наука, освіта, суспільство очима молодих» (Рівне, РДГУ, 15 травня 2019 р.), а також на III Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю «Український та європейський мистецькі простори: історія, теорія, практика» (Рівне, РДГУ, 23-24 жовтня 2019 р.).

За матеріалами теоретичної частини пояснювальної записки підготовлено до друку та опубліковано **3 наукові публікації**:

1. Яремчук Д. Г. Імпресіоністичний пейзаж у живописі і літературі України кінця XIX – початку XX ст.: особливості стильових прийомів // Мистецтво XX – XXI століть: Проблеми, постаті, перспективи : Матеріали VI Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції (Ужгород, Закарпатська академія мистецтв, 26-28 березня 2019 р.). С. 17-18.
2. Яремчук Д. Концепт «враження» і його роль в мистецтві імпресіонізму // Наука, освіта, суспільство очима молодих: Матеріали XII Міжнародної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих науковців. Рівне: РВВ РДГУ. 2019. С. 266-267.
3. Яремчук Д. Г. Естетизм як стильова домінанта імпресіонізму // Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Український та європейський мистецькі простори: історія, теорія, практика» (Рівне, РДГУ, 23-24 жовтня 2019 р.) [Електронний ресурс].

Структура пояснювальної записки до дипломної роботи: вступ, три частини, висновки, список використаної літератури (60 позицій) та додатки.

1. ТЕОРЕТИЧНА ЧАСТИНА. ОБГРУНТУВАННЯ ВИБОРУ

ІМПРЕСІОНІЗМ: ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ І СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ

1.1 Ідейна платформа, стилістичні риси та художні засоби стилю імпресіонізм

Характерною особливістю культурного процесу ХІХ ст. став поділ праці в художній сфері, що поступово призвів до втрати його стилістичної цілісності. З огляду на це класицизм став останнім художнім стилем, притаманним і архітектурі, й живопису, й пластиці. Однак незабаром по всій Європі розпочався розпад цієї єдності: в архітектурі з середини ХІХ ст. запанувала еkleктика, в живописі і скульптурі поряд із класицизмом, який чим далі, то більше набував рис академічної схеми, у 1820-х рр. сформувався романтичний напрям, а з 1840-х рр. – розвинувся реалізм. В останній третині ХІХ ст. позиції академізму зміцніли знову, й він став офіційним мистецтвом. Але в колах передової інтелігенції мистецтво «школи» натрапило на опозицію. Відтак, виникнення імпресіонізму – природна реакція на академізм.

В останній третині ХІХ ст. – на початку ХХ ст. ідейне бродіння умів, нез'ясованість майбутнього, паростки якого пробивали твердиню традиційних цінностей, передчуття неминучих історичних і соціальних катаклізмів хоч і забарвлювали духовну атмосферу Європи у тривожні тони, але заохочували до пошуків нових ідеалів у житті й творчості.

У 60-70-х рр. ХІХ ст. французькі художники поклали початок нетривалому за часом, однак інтенсивному інтересу (з першої виставки у 1874 р. до останньої, восьмої, у 1886 р.) до художньої течії, яка отримала назву «імпресіонізм». Перша велика виставка імпресіоністів проходила з 15 квітня по 15 травня 1874 р. у майстерні фотографа Надара. На ній було представлено твори 30 художників, загалом – 165 робіт. Завдяки полотну К. Моне «Враження. Схід Сонця» («Impression. Soleil levant»), з'явився термін «імпресіонізм»: вороже налаштований критик, висміюючи, обізвав групу

художників імпресіоністами. Вони прийняли цей епітет – згодом він прижився й втратив свій первісний негативний зміст.

Ідейна програма імпресіонізму найкраще поставала зі статей Е. Золя, який узяв під захист новий напрям у мистецтві, уподобавши тезу: твір мистецтва є куток природи, сприйнятий через темперамент митця. Е. Золя з презирством говорив про тих, хто вишукує на полотні художника «сюжет», зворушливу або жахливу історію, ідеї та ідеали, і вимагав, щоб художник на полотні відображав своє ставлення до природи, показував її «такою, якою він її бачить», бо прекрасне — це життя у своїх нескінченних проявах, мінливих, завжди нових. Митець, як вважав Е. Золя у ті роки, не зображає історичні події, не втілює думки, він «не вміє ні співати, ні філософствувати», «він уміє малювати, і це все». Такі декларації Е. Золя хоча й були теоретично не вповні обґрунтовані, однак провідна думка була досить чіткою: гасло правдивості й життєвості, гасло вірності природі та вірності темпераменту художника звучало і як гасло «модерності», і як гасло реалізму чи імпресіонізму [54].

Самі художники не робили спроб дати визначення імпресіонізму. Але з їх висловлювань складалося розуміння імпресіонізму як нової течії. Наприклад, «Я малюю те, що зараз відчуваю», – казав Пісарро. Отже, головне – спіймати й закарбувати враження, засобами живопису створивши ілюзію світла й повітря. Для цього імпресіоністи розклали колір на основні складники спектра, намагаючись не змішувати фарби на палітрі і використовувати оптичне сприймання ока, яке зливає не певній відстані окремі мазки у загальний живописний образ. Вони прагнули максимально передати натуру такою, якою її бачить людина, а людина бачить будь-який предмет у всій його складній взаємодії із світлоповітряним середовищем. Імпресіоністи відкрили, або ж утвердили в живописі чудовий світ, змусивши глядача і на оточення дивитись іншими очима. Але пізнаючи світ реальний, відкриваючи його, імпресіонізм його ж змінював, ідеалізував, романтизував. З його живопису зникла не тільки чорна барва, а й темні сторони життя. Світ імпресіоністичного живопису, звичайно, реальний, але це світ святковий,

безхмарний. У їхніх полотнах навіть багнюка виблискувала, як коштовність, засліплюючи і викликаючи захоплення у глядача.

Відтак, імпресіонізм (від фр. *impression* – враження) – художній напрям, що виник у другій половині XIX ст. у Франції. Специфіка творчого методу його представників полягала в тому, що вони намагалися передати безпосереднє враження від навколишнього світу, мінливі стани природи, різноманіття й складність міського побуту, свіжість і безпосередність сприйняття світу.

Досліджуючи природу основних естетичних категорій мистецтва імпресіонізму, зокрема концепту «враження», важливо розібратися у проблемі співвідношення об'єктивного і суб'єктивного начала, що є однією з найважливіших у розумінні цього явища. Настанова на передачу чуттєвого враження означає, що в імпресіонізмі велику роль відіграє суб'єктивне начало. Попри запевнення самих імпресіоністів, що вони лише «закріплюють спостереження» зовсім не інтерпретуючи побаченого, це, зрозуміло, було лише теоретичним постулатом.

Однак враження залежало не тільки від об'єкту, а й від витонченості сприйняття художника. Звідси відзначена багатьма дослідниками двоїстість імпресіоністів. «Імпресіонізм є двоєдністю, – писав Л. Андреев, – єдністю зовнішнього і внутрішнього, об'єктивного і суб'єктивного. У цій двоєдності об'єктивне займає позиції переважаючі – звідси і сам принцип «враження». Але враження завжди направлене, завжди походить від чогось ззовні. Точно дозування складових частин двоєдності немає, але їхня специфічна рівновага – умова імпресіонізму» [2, с. 23].

Водночас дослідник Д. Наливайко акцентує на тому, що твердження про перевагу суб'єктивного виправдане лише теоретично: «...реальність же імпресіонізму, його історія говорять про інше. А саме про те, що в своєму виникненні і розвитку імпресіонізм рішучу перевагу віддавав об'єктивному і лише на пізніх етапах виявляється в ньому крен суб'єктивного» [2, с. 27].

Відтак, імпресіоністи, заперечуючи позитивізм та матеріалізм, поклалися на власне враження-імпресію від реальності. «З точки зору психології, враження – суб'єктивніше за відчуття та чуття. Воно є своєрідною комбінацією відчуттів і емоцій, оформлених певним чином. Оформлює їх розум. Отже, враження не є абсолютно незалежною психічною діяльністю. З іншого боку, воно – об'єктивніше за судження та поняття, які абстрагуються від враження, складають сферу високо розумового буття. Таким чином, категорію враження не можна віднести остаточно ні до об'єктивної сфери, ні до суб'єктивної» [26, с. 87].

Відтак, оскільки імпресіонізм прагнув відтворити найточніші суб'єктивні відчуття та переживання, настрій та швидкоплинне враження автора від реального світу в його русі та мінливості, саме тому поняття «враження» набуває першорядного значення в теоретичних напрацюваннях та творчих експериментах художників-імпресіоністів.

Водночас слід визнати, що в гонитві за враженням, миттєвим і яскравим, імпресіоністи дійшли того, що картину підмінювали етюдом, а типове – випадковим. І в цьому полягає певна обмеженість їхнього мистецтва. Попередник імпресіоністів Курбе зображав звичаї, обличчя епохи, імпресіоністи – тільки зовнішній вигляд. Але в імпресіонізмі – при всіх його втратах, неминучих у кожному новому русі, – було те нове, оригінальне й значуще, що здебільшого визначило дальший розвиток європейського живопису. Імпресіонізм остаточно вивів живопис на пленер, показав колір у всій його чистоті, створив високу досконалу культуру етюду, в якому вражає влучність спостереження, сміливість і несподіваність композиційних вирішень.

Таким чином, ми прийшли до висновку, що імпресіонізм – це, власне, мистецтво передачі безпосередніх вражень. Імпресіоністи, на протигагу реалістам, усвідомлювали, що об'єктивна істина для людини недоступна, а отже, неможливо одразу охопити широку панораму буття. Саме тому ці митці зосереджувалися на відтворенні миттєвих вражень від безпосереднього

зіткнення з якимись явищами, на щонайточнішому відтворенні сприйнятого в даний конкретний момент.

Теоретично обґрунтовуючи імпресіонізм, Е. Золя після довгих дискусій з П. Сезанном прийшов до висновку: предмет або людина, яких зображують, є лише приводом. Геніальність полягає в тому, щоб показати цей предмет або людину в новому вигляді, більш правдивому або більш величному. «Мене, – писав він, – зачіпають не дерево, не обличчя, а художник, якого я бачу в цьому творі, могутній індивідуум, який опинився в стані створення поряд з божим світом свій власний світ, який очі мої не зможуть забути». Письменники брати Гонкури запевняли суспільство в тому, що «сучасна меланхолія походить через збільшення кількості книг, тобто через примноження ідей. Ідея – це старість душі й хвороба розуму; бачити, відчувати, виражати – в цьому все мистецтво» [59].

У чому ж полягають секрети художнього методу імпресіоністів? Художники прагнули передати у своїх творах безпосереднє враження від середовища, що їх оточувало, і передусім від сучасного міста з його рухливим, імпульсивним, різноманітним життям; від пейзажу з його швидкоплинністю, мінливістю, барвистістю. Ці враження художники втілювали в картинах, створюючи засобами живопису ілюзію світла й повітря. Вони розклали основні кольори спектру й почали писати чистим кольором, не змішуючи його на палітрі, використовуючи оптичне сприйняття ока, що на певній відстані зливає окремі мазки в єдиний живописний образ. Імпресіоністи намагалися бути максимально наближеними до того, як той чи інший предмет людина бачить у природі – в усій складній взаємодії зі світлоповітряним середовищем. Розчинивши колір у світлі та повітрі, позбавивши предмети матеріальної форми, імпресіоністи тим самим фактично зруйнували матеріальність світу [57].

Водночас слід нагадати, що саме імпресіоністи вперше вийшли на пленер (живопис на відкритому просторі), представили колір в усій його чистоті, в повній силі. Вони володіли високою, досконалою культурою етюду, в якому

виражають надзвичайну влучність спостережень, сміливість і несподіваність композиційних рушень. Усе це надзвичайно збагатило мову мистецтва і справило величезній вплив на всі наступні течії, напрями та ідеологічні платформи [22, с. 313].

Імпресіоністи працювали на пленері (франц. *plein air* – відкрите повітря), при яскравому світлі сонця, зосереджуючи увагу на передачі різних станів і мінливого образу природи. Подібний метод роботи на відкритому повітрі вимагав іншого, ніж раніше, способу зображення видимого світу, нової живописної мови. Імпресіоністи відмовились від жорсткого контурного малюнка: коли пишеш на пленері, жоден предмет не бачиш чітко, особливо з відстані, він міняє форму, оповитий рухомим світлоповітряним середовищем, мало не розчиненим в ньому. Замість того, щоб користуватися звичним способом світлотіні, вони ліпили форму й створювали ілюзію реального простору тільки кольором. Фарби використовували світлі, брали їх у чистому вигляді, не змішуючи попередньо на палітрі [22, с. 315].

Тому на картинах імпресіоністів колір справляє враження як би побаченого крізь трепет повітря і світла. Митці вигнали з живопису щільні, непроникні тіні, замінивши їх рухомими кольоровими. Фарби накладали на полотно короткими, уривчастими мазками, які викликають відчуття руху, хисткості, мінливості середовища. Художники використовували прийом оптичного змішання: картина виглядає на певній відстані, динамічні мазки чистого кольору нашаровуються один на інший, змішуються, народжуючи необхідні ефекти. Колір в природі змінюється постійно, і зі зміною пір року, і з плином доби. Імпресіоністи співвідносили власні спостереження за зміною локального забарвлення предмета з науковими відкриттями фізиків і оптиків.

Таким чином, імпресіонізм як мистецький напрям сформувався в Європі на межі XIX – XX ст. Імпресіоністи вважали своїм завданням витончене відтворення особистісних вражень та спостережень, миттєвих відчуттів та переживань. Вони вірили, що світ являється нам у відчуттях, а відтак передача конкретних вражень від того чи іншого конкретного явища, образу, сприйнятого зором художника,

дозволить досягти нічим не спотвореної правди дійсності. Імпресіонізм, декларуючи своїм завданням фіксацію конкретних, безпосередніх чуттєвих вражень, котрі максимально наближені до правди дійсності, являє собою значно більший простір для прояву суб'єктивного начала, ніж реалізм і натуралізм.

1.2 Символ і метафора як провідні семантичні прикмети імпресіонізму в літературі (на прикладі новели Михайла Коцюбинського «Intermezzo»)

Особливе місце в історії як західноєвропейського, так і вітчизняного мистецтва належить художньому напрямку імпресіонізм, творчий метод представників якого ґрунтувався на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, співпереживань. Зокрема, поетика імпресіонізму знаходить своє місце і в українській літературі. Слід зазначити, що український імпресіонізм на тлі західноєвропейського мав яскравіше лірико-романтичне забарвлення, що зближувало його (а нерідко й змішувало зовсім) з неоромантизмом та символізмом. Поетика імпресіонізму відбилася у творчості М. Коцюбинського, В. Стефаника, Г. Косинки, М. Черемшини, частково О. Кобилянської, а також Г. Михайличенка, М. Хвильового, Є. Плужника та ін.

В українській літературі основним стильовим прийомом імпресіонізму виступало зображення не самого предмета, а враження від нього. Імпресіоніст не розмірковує – він схоплює. При цьому його завданням не є всебічне, епічне охоплення дійсності. Імпресіоніст створює фрагментарну, етюдну, незавершену картину. Він може відтворювати деталь предмета, явища. Імпресіоністичне світобачення є передусім ліричним. Це позначається й на жанрових домінантах у літературі імпресіонізму. В ній панують не романи й поеми, а новели й ліричні вірші. Впливає світосприйняття імпресіоністів й на стилістику, яка відзначається недомовленістю, уривчастістю оповіді. Ліричному, глибоко особистісному, суб'єктивному світобаченню

імпресіоністів зовсім не притаманна епічність. Зовнішнє, позаособистісне завжди переломлюється крізь особистісне начало.

Для того, аби досягнути ефекту швидкоплинності, художники-імпресіоністи використовували яскраві плями, «змазаність», напівтони, нечіткі контури, композиційні фрагменти тощо. А письменники-імпресіоністи крізь призму ліричного світобачення словесними засобами створювали незавершену, фрагментарну, етюдну картину буття своїх літературних персонажів. Це добре простежується під час аналізу спільних та відмінних рис творчого методу українських митців-імпресіоністів на прикладі творчого доробку художника Миколи Бурачека та письменника Михайла Коцюбинського.

Микола Бурачек вважається одним із видатних колористів першої третини ХХ ст., і саме в його творчості чітко прослідковуються засади імпресіонізму. За словами Ю. Бабунич, вагому роль у становленні художньої манери Бурачека відіграло його перебування в Парижі, де він перейняв малярський досвід барбізонців та імпресіоністів. Зокрема, старанне вивчення творчої спадщини К. Моне, О. Ренуара, А. Сіслея збагатило палітру й загалом живописну культуру цього майстра [4, с. 52].

Для пейзажних робіт М. Бурачека 1910-х рр. були характерні легкі нечіткі мазки, прозорість тонів, невиразна фактура, а також тепла живописна гама, що підкреслювали провідне значення повітряного середовища. Однак у творах митця за 1920 – 1930-х рр. відчувається поступовий відхід від принципів імпресіоністів, що може бути пояснене його індивідуальним переосмисленням їхніх формально-стильових принципів («Натюрморт із жовтими і червоними квітами», «Вечір на ставку. Погребище», 1922 р.). Відтак, художник оновлює палітру мотивів і художніх засобів. В його манері домінує холодна фіолетова і синя гама, а композиція не справляє враження швидкоплинності моменту. Це, зокрема, забезпечується впевненим рисунком, дрібними мазками, пастозною фактурою [4, с. 52]. Отже, генеза стильових прийомів М. Бурачека засвідчує не лише ґрунтовне осмислення ним

естетичних засад імпресіонізму, але й активну авторську позицію в інтерпретації навколишньої дійсності.

Видатним українським письменником – імпресіоністом кінця XIX – початку XX ст. по праву вважається Михайло Коцюбинський. За оцінкою фахівців, сутність його імпресіоністичної поетики полягає в зображенні навколишнього крізь призму сприйняття героїв та автора. По суті, йдеться про психологічний імпресіонізм. Так, Ю.Савченко пише: «Цей основний мотив – враження автора – розподіляє він між собою і своїми персонажами. Собі автор бере природу, оточення, героям дає право відтворювати свій внутрішній світ, як вони його собі уявляють. Обидві ці ланки одна одній акомпанують і виходять з основного враження, та, врешті, персонажі не можуть думати інакше, як сам автор». Якщо перекласти цю думку сучасною понятійною мовою, то тут йдеться про важливе ідейно-художнє явище зміни кута зору оповідача – від «всевідання» до «зникаючого автора» (за термінологією Д. В. Затонського) [34, с. 61].

Починаючи свої перші реалістичні твори в дусі Івана Нечуя-Левицького та Панаса Мирного, Михайло Коцюбинський з часом виробляє власну стильову манеру. Однією з її особливостей було заглиблення у внутрішній світ людини, показ діалектики душі героя, його характеру в процесі руху і змін. Все це супроводжувалось пошуком нових естетичних принципів, прагненням творити в дусі нових віянь європейської літератури початку XX ст.

Поетика прози письменника при цьому розвивається у двох напрямках. З одного боку, він не відмовляється від традиційного подійного сюжету, з другого – моделює складніші форми художньої умовності, в яких, зокрема, характер розкривається через внутрішні душевні процеси. Ці дві стильові тенденції постійно взаємодіють як у кожному окремому його творі, так і у творчості в цілому. У зв'язку з цим спостерігаємо у Коцюбинського певне чергування творів то з переважаючою сюжетно-подієвою основою, то настроєво-імпресіоністичних.

Вершиною українського імпресіонізму в літературі традиційно вважається новела Михайла Коцюбинського «Intermezzo» [20]. Зокрема, про «імпресіоністичну літературну техніку» цього письменника пише П. Хропко, який наголошує на тому, що вона «дала Коцюбинському змогу збагатити реалістичне художнє письмо відбиттям безперервного руху життя, його постійних змін і перетворень [23, с. 94]. А на переконання О. Вдович, в новелі «Intermezzo» М. Коцюбинського імпресіоністичний пейзаж займає більшу частину твору і є його центральною складовою. Більше того, в цьому літературному творі переживання і почуття героя, що становлять основу, змальовані саме через його сприйняття пейзажу [53].

Відтак, у творчості Михайла Коцюбинського можна спостерігати тісний зв'язок із імпресіоністичним живописом. Недарма український письменник називає свої новели акварелями, образками, етюдами. М. Коцюбинський відзначав, що його цікавить думка про зображення світу природи за допомогою «кольорового лексикону». «Загальна кольорова стихія», вважав він, сприяє «утворенню гармонійного цілого з психологією моменту дії». На допомогу слову завжди приходять фарби. Образи творів М. Коцюбинського пластичні та «зримі» завдяки тому, то письменник намагається відтворити дійсність шляхом якнайживішого використання всіляких відчуттєвих вражень. Так, у своєму нарисі «На крилах пісні» він зазначав, що звуки пісні, які торкатися його вуха, лягали перед ним барвами, малювали йому з дивною яскравістю цілі образи. Загалом характерною рисою творчості Коцюбинського, за словами Євгена Федоренка, є «тонка фіксація вражень, лаконічність вислову, глибокий ліризм, ритмічність та плавність мови, майстерність описів природи та глибокий психологічний аналіз». Тобто риси, притаманні імпресіонізму. «Письменникова імпресіоністична вишуканість, – стверджує Є. Федоренко, виявляється в тонкості психологічного прозирання в усі душевні порухи та все те, що творить силу осяйності барв самого зображення» [9, с. 99].

Для пейзажних описів «Intermezzo» автор використовує специфічну палітру кольорів, що змальовує емоційний стан героя і визначає характер сприймання ним дійсності саме в цю мить. Так, на початку новели його глибока душевна криза передається за допомогою чорно-сірих тонів: місто «забруднене пилом та димом», а його мешканці – це «тисячі чорних ротів». Герой не може заповнити порожнечу в душі, позбутися втоми, що постійно нагадує про себе домінуванням темних кольорів: «десять чорних кімнат, налитих пільмою по самі вінця», «чорна пільма меблів», «тіні по стінах». Однак уже в другій частині новели з'являються яскраві барви: біла, зелена, золота, блакитна. Особливий акцент отримує саме зелений колір – колір життя, до якого поступово повертається герой. За спостереженням О. Вдович, «у М. Коцюбинського ця наскрізна колористична деталь багатофункціональна, оскільки служить для витворення окремого враження в кожному конкретному епізоді». Так, якщо на початку твору зелений колір у пейзажах підкреслював роздратування і неспокій героя, то згодом він символізує відродження його душі [53].

Отже, пейзаж є тим жанром мистецтва, який споріднює імпресіоністичний живопис із імпресіоністичною літературою. Зв'язок літератури із малярством простежується не лише в тому, що в їхніх творах фіксується непостійність, мінливість часу, місця, життя в цілому, але й в тому, що в них присутні поєднання яскравих барв, зміна тонів, взаємоперехід кольорів тощо. Однак якщо в живописі саме художник презентує своє бачення того чи іншого куточка природи, то в літературі змінено кут зору, який належить не автору, а безпосередньо головному героєві. Зображення світу крізь призму світогляду героя твору є визначальним для імпресіоністичного пейзажу в літературі.

Досягнення Коцюбинського якраз і полягало в тому, що йому за допомогою кольору, звукових вражень вдалося відтворити реальний перебіг психічних процесів, порухів душі людини у всій їхній дійсній складності. У зв'язку з цим О. Черненко слушно пише: «Коцюбинський, так як і всі

імпресіоністи, ніколи не зображує ніяких типових характерів, а завжди неповторну індивідуальність людини, байдуже до якої професії чи стану вона належала б; байдуже, чи ця людина була бідною чи багатою, селянином, адвокатом чи священиком, сільською вчителькою чи монахиною і т. д.» [43, с. 73].

Наголосимо на тому, що «Intermezzo» твір особливий, не схожий на будь-який інший у творчості М. Коцюбинського, оскільки в ньому немає розгорнутого сюжету, зовнішнього конфлікту, діалогів тощо. Сюжет новели визначається не звичними для читача подіями, а ритмами свідомості ліричного героя. На першому плані твору – пейзаж у багатоманітних його виявах: є царство природи, розкіш барв і велич рідної землі. І все це об'єднується в одно ціле зболене авторське «я», яке в обіймах природи шукає свого зцілення. Саме тому дослідники, вивчаючи жанрову специфіку твору, відносять «Intermezzo» до поезії в прозі.

Показово, що більшість персонажів «Intermezzo» – образи символічні: утома, ниви у червні, сонце, три білих вівчарки, зозуля, жайворонки, залізна рука міста, людське горе. У центрі уваги новели знаходиться природа, стани якої метафорично розкривають почуття головного героя. Саме тому цей прозовий твір має «дійових осіб», як у драмі. Водночас «Intermezzo» – лірична новела. Всі її частини зв'язані між собою образом митця – його спогадами про недавнє минуле, його сприймання природи, реакцією на навколишню дійсність, роздумами про своє життєве призначення. Сюжет цього твору особливий, внутрішній. Розвиток думок і почуттів людини, від якої ведеться розповідь, й які передані автором метафорично, через стани природи, становить головну сюжетну канву [7, с. 53].

Образи твору символізують складну боротьбу в душі ліричного героя, допомагають зрозуміти, як поступово зникає роздвоєння його особистості, як повертаються до нього душевна рівновага, готовність до виконання свого громадянського обов'язку. Один із головних образів новели – образ «моєї утоми». В «Intermezzo» є багато й інших образів-символів:

- «Білі мішки» – це образ повішених, яким перед стратою накидали на голову мішки.
- «Залізна рука города» – потяг і саме місто, неспокійне, шумливе, постають у новелі страшним металевим монстром.
- «Зозуля» – народний образ-символ, що втілює надію на життя.
- Образи трьох вівчарок – теж символічні: самозакохана Пава – дворянство, Трепов – жандармерія (кличкою цього пса стало прізвище міністра внутрішніх справ Трепова, який підписував смертні вироки повстанцям), «дурний Оверко» – принижене й темне селянство, якому досить дати хоч трохи волі – і воно не кине́ться вже ні на кого.
- «Жайворонок» – символ творчої наснаги.
- «Сонце» – символ вічності, космічної енергії, сили.

Відтак, Михайло Коцюбинський – видатний майстер пейзажу, який автором подається через сприйняття героя і будується на постійній взаємодії від чуттєвих вражень: «тихо пливе блакитними річками льон», пшениця «біжить за вітром, немов табун й блистять на сонцехвилясті хребти»; герої гладить соболину шерсть ячменів, шовк колосистої хвилі, і просто під ноги лягає «співуча арфа». У новелі природа виступає не тлом і не контрастом до зображуваних подій, а як одна з дійових осіб, що рухають розвиток сюжету. Його динамізації сприяють також задіяні автором символічні образи персонажів й метафоричні стани головного героя. Пейзажні малюнки психологічно вмонтовують закінчення твору – повернення героя до людей. В «Intermezzo» письменник виявив себе справжнім живописцем-акварелістом. Твір буквально насичений зоровими образами. Крім колористики, у цьому творі відчувається й звукове наповнення літературного тексту. За допомогою вдало дібраних і постійно змінних барв автор передає дивовижну красу природи. Це дає підстави для твердження, що письменник творить літературний шедевр із елементами живопису й музики, а символи і метафори, використані в новелі, підсилені звуками, створюють справжню симфонію [34, с. 61].

Таким чином, підсумовуючи, наголосимо на тому, Михайло Коцюбинський є видатним майстром імпресіоністичної композиції, яка становить один із головних зображально-виражальних засобів передачі переживань героя. Характерною рисою творчості Михайла Коцюбинського є тонка фіксація вражень, лаконічність вислову, глибокий ліризм, ритмічність та плавність мови, майстерність описів природи та глибинний психологічний аналіз – тобто риси, притаманні імпресіонізму.

Водночас для літературного доробку Михайла Коцюбинського притаманні прикметні семантичні риси, зокрема, такі, як символіка й метафорика. Їхнє потужне використання в творі «Intermezzo» уможливило відтворення реального перебігу психічних процесів, порухів душі людини у всій їхній дійсній складності. Розвиток думок і почуттів людини, від якої ведеться розповідь, й які передані автором метафорично, через стани природи, становить головну сюжетну канву. Саме тому в новелі «Intermezzo» природа виступає не тлом і не контрастом до зображуваних подій, а як одна з дійових осіб. Вдало підібрані автором образи-символи доповнюють, увиразнюють картину роздумів головного героя про своє життєве призначення. Вони символізують складну боротьбу в душі ліричного героя, допомагають зрозуміти, як поступово зникає роздвоєння його особистості, як повертаються до нього душевна рівновага, а також готовність до виконання свого громадянського обов'язку.

2. ТВОРЧА ЧАСТИНА

СТВОРЕННЯ ЗАДУМУ ДИПЛОМНОЇ РОБОТИ

2.1 Виникнення задуму майбутнього виробу

Відомо, що для виконання дипломної роботи потрібно підібрати тему, яка була б актуальною, новаторською, а також враховувала всі здібності студента, відповідала сучасності та відображала провідну ідею творчого задуму.

Шукаючи тему та підбираючи назву дипломної роботи, ми зупинилися на визначній мистецькій течії Західної Європи кінця XIX ст. – стилі імпресіонізм, особливо в літературі, оскільки мистецька спадщина художників та письменників цього напрямку суголосна нашим думкам і переживанням, відчуттям і баченню навколишнього світу. Зокрема, творчий спадок письменника-імпресіоніста Михайла Коцюбинського та його новела «Intermezzo» видався нам особливо близьким за духом, за літературно-колористичним забарвленням, а також за багатством висловлених у його творі думок і почуттів. Саме тому ми вирішили базувати нашу дипломну роботу на його творчості.

На нашу думку, Михайло Коцюбинський – один із найяскравіших представників імпресіонізму в літературі. Його новела «Intermezzo» – це не просто черговий «текст». Він тонко передає душевний стан головного героя засобами символіки й метафорики, що споріднює такі прийоми з провідними рисами імпресіонізму. Більше того, Михайло Коцюбинський своєю новелою переносить нас туди – в сам твір, в ті пейзажі. Читаючи «Intermezzo», легко можна вловити настрій та переживання митця.

Ось уже більш як століття літературна діяльність Михайла Коцюбинського привертає увагу багатьох дослідників. Причина полягає у різноманітності тем і літературних напрямів, які синтезувала у собі творчість письменника, що зумовило виникнення різних, а часто й цілком протилежних, її інтерпретацій. Характерною рисою імпресіоністичного літературного твору Михайла Коцюбинського, який споріднює його з імпресіоністичним живописом, є пейзаж. Новела «Intermezzo», структура якої складається з суцільного пейзажу, витісняє подієво-сюжетне наповнення, а переживання і почуття героя переносить на передній план. Саме «Ниви в червні», одні із

дійових осіб, надихнули нас на втілення візуального образу літературних відчуттів автора.

Нашою роботою, а саме гобеленом «Чому квіти мають очі?» ми намагалися передати власні переживання та відчуття, а також власну інтерпретацію подій, описаних в новелі М. Коцюбинського «Intermezzo». Письменник завжди писав щиро, викладаючи на папері всі свої переживання в метафоричних образах. На наш погляд, він влучно передав красу та колорит природи у своїх описах пейзажів. Дійсно відчуваєш, ніби вони оживають, ніби чути шелест трав, свіжий запах квітучих нив, а також відчуваєш коливання втомлених на сонці колосків. Вважаємо, що новела «Intermezzo» видатного письменника-імпресіоніста Михайла Коцюбинського несе спокійну, розмірену енергетику, якої так не вистачає нам у сучасному буденному метушливому світі.

2.2 Пошук ескізної бази

Закінчивши вивчення та опрацювання теоретичного матеріалу, ми перейшли до практичної творчої частини, результатом якої став проект майбутнього гобелену.

Весь багаж накопичених фахових знань, фантазія, послідовність і аргументованість думок сформували в результаті творче бачення – задум майбутнього мистецького твору. Ця частина роботи включає в себе накопичення начерків, етюдів, замальовок, ескізів.

У творчому процесі над створенням ескізів потрібно дотримуватися принципу «від загального – до часткового і від часткового – до загального», що дозволяє зберегти цілісність усього комплексу завдань.

Ескізи дозволяють художнику зробити начерки й спробувати інші ідеї, перш ніж втілювати їх у живописі чи ткацтві. Олівець або пастель кращі для ескізів через обмеження в часі, але швидко зроблений начерк акварелі або навіть швидко змодельований макет з глини або м'якого воску може також

вважатися ескізом у більш широкому значенні слова. Допоможуть у цьому також графітні олівці – порівняно новий винахід. До слова, в минулому художники робили ескізи, використовуючи срібне перо на спеціально підготовленому папері.

Зауважимо, що в роботі над створенням ескізної бази необхідно ставити конкретне завдання, а саме – в якій техніці буде виконуватися проект. Удосконалення композиційного рішення, відпрацювання композиційної схеми, експерименту в застосуванні різних технік, законів кольорознавства повністю дозволить розкрити творчий задум і представити на захист не лише проект майбутнього гобелену, але й власне виконаний твір.

Для нашого гобелена обрана назва «Чому квіти мають очі?», в основі якого лежить прагнення відтворити символіку та метафорику імпресіонізму крізь призму новели видатного українського письменника Михайла Коцюбинського «Intermezzo». Ідея ескізу взята з начерку. Попередній ескіз, олівцем, вписаний в прямокутник. Для опрацювання деталей ми зробили два додаткових ескізи в кольоровому варіанті. Спираючись на отримані розробки, було виконано ескіз в кольорі в натуральну величину. Таким чином, була обрана колірна гама, визначено розмір та формат майбутнього виробу.

Далі слід було визначитися з оформленням і технологією виготовлення. Для досягнення максимальної схожості з ескізом ми обрали подвійну раму з поєднанням декількох технік. На задню частину ми обрали гладке полотняне переплетення з додаванням фактурних елементів з поєднанням різних технік. Передня рама є дещо вужчою й передбачає на собі вишивку гладдю на фатині. Припускаємо майбутній гобелен на підрамнику. Його оформлення полягає в натягуванні на дерев'яну основу.

Щоб виконати гобелен, необхідно розглянути низку аналогів. Достатньо кілька робіт, на прикладі яких можна визначитися з технікою або підкреслити щось на додаток до вже готової роботи.

Наголосимо на тому, що важливу роль у гобелені грає його оформлення. Найбільш поширені способи – це натягування на раму або підвішування на

твердій основі. Нами для дипломної роботи вибраний натягнутий гобелен на раму.

2.3 Вибір кольорової гами гобелену

Колір – це те, що оточує нас у кожній деталі. Вся природа навколо нас виблискує різноманітними фарбами. Оскільки з найдавніших часів колір був взаємопов'язаний з духовним життям людини, то вона наділяла його ритуальними і магічними властивостями. Водночас у живописі колір є одним із головних образотворчих і виразних засобів.

Наголосимо на тому, що колір має провідне значення у мистецтві гобелену. Фарби природи багаті й різноманітні. Кольори, як і люди, народжуються, змінюються, часто борються між собою, протиставляються, але одночасно й поєднуються.

Виконуючи ескізи, перед нами постало питання про кольорову гаму створюваного гобелену.

Тема дипломної роботи вибрана за творчістю письменника Михайла Коцюбинського, а саме його новели «Intermezzo», де значну частину займає пейзаж. Писав він у стилі імпресіонізм – легко, невимушено, яскраво. Оскільки ми хотіли передати стан душевного спокою людини через символічний образ «червневих нив», що міститься в новелі М. Коцюбинського, ми вирішили використати в гобелені пастельні кольори на задньому плані, та дещо акцентно яскраві на передньому. Саме тому в підсумковій роботі нами використано такі основні кольори: бежевий, зелений, сірий, білий, рожевий, лавандовий та блакитний. На передній план, для вишивки, ми використали такі ж кольори в більш насичених відтінках.

Сірий колір – має своє особливе значення в психології. Під час змішування двох ахроматичних класичних кольорів, а саме чорного і білого, утворюється сірий. Взагалі, якщо озирнутися навкруги, можна помітити, що сірий колір в природі майже відсутній. Це колір пилу, а також волосся літніх

людей. Водночас сірий інтерпретується як колір людського буття. Відтак, смуга з відтінків сірого в нашій роботі і є символом самої людини.

Бежевий колір входить до надзвичайно багатой палітри пастельних барв. Це світлий, спокійний колір зі значною домішкою білого. Беж символізує здоров'я і надійність. У поєднанні з зеленим він створює палітру кольорів землі.

Білий – це синтез усіх кольорів, тому він є ідеальним кольором, «кольором мрії». Це з позиції філософії. Він може бути теплим і холодним, блискучим і переливчастим, перламутровим і матовим. Він такий, яким ми хочемо його бачити в даний момент. У ньому закладений багатозначний сенс, оскільки він одночасно передає і блиск світла, і холод льоду. Це – колір ангелів. Для нашої роботи ми обрали базовим кольором саме білий. На його тлі розгортається основна гра штрихів.

Блакитний – колір мрії та ідеальності. Звідси поняття «блакитна мрія» (тобто прекрасна й недосяжна), колір води та неба. Цей колір несе в собі надію на краще.

Зелений колір оточує нас всюди. Можна сказати, що це найбільш природній колір. Зелений – колір життя та спокою. В ньому збалансовані тепло та холод.

Фіолетовий - це благородний колір, символ багатства, успіху, розкоші, обраності. Світлі відтінки фіолетового кольору заспокоюють і розслабляють людину, коли вона чимось схвильована, засмучена.

Рожевий колір уособлює м'якість та доброту. Саме тому це – м'який колір, який притуплює емоції гніву й агресії.

Магістерська робота являє собою абстрактне статичне зображення нив на задньому підрамнику та художню вишивку квітів на передньому. Саме основна маса нашої роботи заповнена легкими мерехтливими переплетеннями кольорів, що нагадують нам алегоричний образ нив . Саме неяскраві відтінки складають враження спокійної композиції, яка підкреслена чіткою ритмікою, та цікавою грою кольорових поєднань. Композиційно лінії в гобелені

прокладені горизонтально хвилясто та вписані в прямокутник, наближений до квадрата, що підкреслює статичну композицію. Вишивка квітів виконана більш динамічно на передньому плані в дещо примітивній техніці, ніби схоплені і нанесені в певний момент враження, без чітких деталей, що є притаманне імпресіонізму. Наш задум полягав у тому, щоб втілити художні прийоми імпресіонізму в художньому ткацтві та вишивці і спробувати передати символічний образ з новели Михайла Коцюбинського «Intermezzo», а саме зображення червневих нив.

Ми вирішили у декоративному гобелені «Чому квіти мають очі?» зобразити імпресіоністичні мазки засобами художнього текстилю. Під час виконання нашого задуму було використано прийом поєднання різних технік текстилю у подачі готового художнього виробу. На нашу думку, саме вишивка на фатині підкреслює легкість символічних та метафоричних образів, описаних у згаданому вище творі митця.

3. ТЕХНОЛОГІЧНА ЧАСТИНА

ГОЛОВНІ ТЕХНОЛОГІЧНІ ЕТАПИ ВИГОТОВЛЕННЯ ГОБЕЛЕНУ

«ЧОМУ КВІТИ МАЮТЬ ОЧІ?»

3.1 Основні прийоми ткацтва, які використовуються під час виготовлення гобелену

Для занять ручним ткацтвом потрібно зовсім не багато інструментів. Вони майже не змінилися за свою багатовікову історію. У роботі над гобеленом використовують стандартний набір інструментів для ткання.

Підрамник або п'яльці утримують тканину в натягнутому стані, що впливає на якість роботи. Для великих робіт використовують підрамники, виконані з дерева. Для маленьких тренувальних робіт – п'яльці. Підрамник може бути будь-яких розмірів, головне, щоб верхня і нижня планки виступали вперед.

Ножиці. Нам вони знадобляться декількох видів: великі – для вирізання тканини; середні, бажано із закругленими кінцями – для обрізання кінців ниток.

Молоток і дрібні цвяхи потрібні для натягування ниток основи на рамку. Краще приготувати цвяхи з округлим капелюшком (фінішні), щоб вони не чіпляли нитки. Чим тонша рамка, тим дрібніші цвяхи.

Голка з великим вушком, так звана «циганська», знадобиться нам при обметуванні країв готового гобелена. Вушко має бути настільки великим, щоб через нього можна було провести товсту вовняну нитку, складену в два рази.

Човник. У ручному ткацтві утокову нитку можна прокладати просто руками, але човники різної форми полегшують роботу.

Робота над гобеленовим килимовим полотном досить трудомістка. Саме тому, щоб робота йшла швидко, слід добре підготуватися до неї. Робоче місце має бути освітлене денним світлом.

Нитки краще зберігати в одному місці, змотані в тугі клубки. При роботі клубок краще покласти в невелику коробку, де він вільно буде розмотуватися, а не кататися по підлозі.

Гобелен складається з ниток основи і ниток качка. Роль основи досить скромна. Вона становить каркас гобелена й непомітна в готовому килимі, але без неї він не може існувати.

Завдання качка складніше. Уточні нитки перетинають основні по горизонталі. Саме вони створюють малюнок гобелена. Вимоги до качка інші. Його міцність – не обов'язкова умова. Важливо, щоб нитка качка була м'яка, еластична, без опору огортала нитки основи.

Головним матеріалом у ткацтві килимів завжди була овеча вовна. Використовували в килимарстві й верблюжу, козячу шерсть, кінський волос. Шовк вживали в старовину для зображення освітлених і світлих місць малюнка. Чим краща якість вовни, тим витонченішим буде виглядати виріб. Зручна у роботі також грубувата килимова напіввовна. Синтетичні волокна роблять її більш жорсткою та міцною.

Рослинні волокна – льон, бавовна, джут, сизаль та інші – зустрічаються в гобелені рідко. Зате штучні й синтетичні волокна сучасні художники застосовують поряд із вовною.

У тканні килимових виробів застосовують найрізноманітніші переплетення. Основні техніки ручного ткання: просте полотняне, саржеве, перебірне і закладне.

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

Саржева техніка узорного ткання виконується за допомогою 3-24 підніжок. Залежно від послідовності перебирання підніжок і відповідного піднімання решіток для утворення зіву, щоб пропускати нитки підткання, утворюються дрібнорапортні узорні. Це ламані, зигзагоподібні стрічки «піски», ряди зубчиків, ромбів, ротових фігур, зірочок. Чиноваті полотна цікаві за своєю структурою, вони тугіші, еластичніші, в них орнаментальні мотиви дещо рельєфніше виступають над основою, виділяються світлотіньовими переливами. Різновидність чиноватих тканин створюють мішані нитки, в основному конопляні. Для візерункового підткання використовують кращі сорти ниток, часто зсукані. Декоративний ефект у таких тканинах збагачується ритмічністю чергування легко виступаючих кольорових скісних стрічок на однобарвному тлі.

Перебірна техніка ткання виконується складним способом піткання ниток основи, утворення зіву із застосуванням дощечок, прутиків. Таке ткання називається «під дошку», «дві дошки», «перетин» тощо. Залежно від того, чи нитка піткання проходить по всій ширині тканини, чи тільки на місцях утворення візерунку, перебірна техніка поділяється на дві основні групи: суцільний перебір і перетин із вибором.

Є різні локальні варіанти перебору. Так, закладне (килимове) ткання здійснюється плетінням двох бавовняних ниток у різні кольори або природного кольору вовняних ниток піткання. При цьому нитки основи переплітаються з кольоровими нитками ткання не по всій ширині виробу, а у відповідних частинах задуманого візерунку на фоні тканини. Є різні способи виконання килимового ткання: «на вічка», «на межеву нитку», «на пряму нитку» тощо.

Варто пам'ятати, що залежно від практичного застосування тканини обирається й техніка її виготовлення.

Кольорові площини рисунка, які піднімаються вгору крутіше, ніж під кутом 30° , треба виконувати прямолінійним ступінчастим контуром. Точно вертикальні контури тчуть «на линову нитку», обвиваючи нитку утка двох суміжних кольорів за одну й ту саму нитку основи.

У техніці килимарства можна виконати будь-яку лінію-пряму, криву, коло, овал, тощо, місця в яких не з'єднувались, різноколірні нитки можуть бути в 2-3 прокиди.

Термін «килимове ткання» походить від спеціального типу візерункової тканини – килимів, з виробництвом яких ця техніка найчастіше пов'язана. Залежно від технічних і декоративних особливостей, до цієї групи народних ткацьких технік входять: «закладне», «ворсове» і «ретельчасте» ткання. Килим, виготовлений закладною технікою ткання є гладкою, безворсовою, двосторонньою тканиною, витканою полотняним переплетенням на дворемізному верстаті. Кольоровий візерунковий ефект

килима створюється вовняним пітканням, яке щільно збите й цілком покриває товсту міцну основу.

Характерною особливістю закладного ткання є те, що різнокольорові шматки ниток піткання вручну закладаються в утворений ремізками зів, перетягуються між потрібною кількістю ниток основи і виводяться на зовні, відповідно до малюнка. Заклавши нитки піткання по всій ширині тканини, закриваємо зів, прибиваємо. У новий зів нитки спіткання прокидаємо в протилежний бік. Прокидаючи нитки то в один бік, то в другий, починають вимальовуватись контури різнокольорових площин, які з'єднуються між собою по вертикальній, косій та східчастій лінії.

Строго вертикальні і східчасті контури візерунку тчуть на «межову нитку», чіпляючи нитки піткання обох кольорів, утворюється щілина-ажур. Скісні контури тчуть «на косу нитку», при якій ткач повертає сусідні кольори – кожен на своїй нитці основи і на межі кольорів утворюється щілина. Заміщуючи нитки піткання одного кольору над іншими на одну-дві нитки основи.

У техніці килимарства можна використати будь-яку лінію – пряму, криву, коло. Щоб ткати складні композиції, архітектуру, пейзажі, людські фігури потрібно точно по контуру виконувати переплетення, обов'язково враховуючи з'єднання і переходи двох кольорів. Так, пряма вигнута лінія утворюється полотняним переплетенням, а настила піткання в окремих місцях не з'єднуються, утворюються смуги у вигляді стовпчиків.

3.2 Послідовність виконання мистецького виробу

Робота з матеріалом – це найбільш відповідальний пункт роботи. Розглянувши низку аналогів, можна зробити висновок: від того, які і в якому відношенні обрані матеріали, залежить 90 % роботи.

Для магістерської роботи обрано декілька технік: полотняне переплетення, штришок, косички та петлі, а також вишивка. Це дає широку можливість для підбору ниток, а товщина і фактура не має значення, з технічної точки зору.

У роботі над декоративним гобеленом «Чому квіти мають очі?» використовувалися тонкі й товсті вовняні нитки, а також бавовняні нитки середньої товщини на основну фонову частину. Поєднання матеріалів по товщині та фактурі надає роботі об'ємності. Для локальних плям підійдуть бавовняні нитки. Вони яскраві, не тягнуться і не дають усадки при відпарюванні. Для нюансних деталей, переходів і штриховок ідеальні тонкі вовняні нитки. Єдиний їхній мінус – усадка, це варто враховувати в роботі. Водночас наголосимо на тому, що багато що залежить від кольору матеріалу, з яким працюєш. На передній підрамник ми натягнули фатин та використали нитки муліне для вишивки.

Виконання основних етапів виготовлення роботи.

Творчий виріб як індивідуальний мистецький продукт виконується у точній відповідності з проектом.

Отже, виготовлення виробу декоративно-ужиткового мистецтва (тканого гобелену «Чому квіти мають очі?») включає:

1. Виконання кольорового ескізу.
2. Виготовлення картону – графічного виконання проекту роботи в натуральну величину.
3. Підготовка інструментів і матеріалів для ткання.
4. Натягування основи на дерев'яну рамку.
5. Ткання гобелену за ескізом.
6. Виконання вишивки на фатині.
7. Технічне завершення гобелену, оздоблення різними техніками.

Гобелен «Чому квіти мають очі?» складається з 2 частин, одна з яких (задня) виконана в техніці ткацтва та має прямокутну форму розміром

90 x 80 см, інша (передня) виконана в техніці вишивки на фатині прямокутної форми 90 x 55 см.

Першим етапом виготовлення гобелену є підготовка кольорового ескізу і картону. Ескіз виготовляється у кольорі, довільного розміру, а на картоні, за яким виконуємо гобелен, пропорційно збільшуємо елементи малюнка, відповідно до натуральної величини. Зауважимо, що в процесі ткання важливо дотримуватись відповідності малюнка витканому. Картон гобелену складається у пропорційній відповідності з ескізом.

Для виготовлення художньої роботи необхідно було змайструвати дерев'яну раму, яка виконувала функцію станка. Далі слід вирішити, яким буде розмір виробу і його форма. Найбільш зручна у ткацтві прямокутна (по горизонталі або вертикалі) і квадратна форми. Складніше виконати коло або овал. Втім, можна використовувати і будь-які нестандартні обриси виробів. Вона повинна бути більша за саму роботу. Оскільки робота виконується по горизонталі, то станок має більшу ширину, аніж висоту. По обох краях рами набиті цвяхи, на які натягується нитка основи. Вона не повинна бути слизькою, оскільки не можливо буде збити нитки.

Водночас ми використовували інструменти для полегшення виконання роботи. Серед головних можна виділити колотушку, яка необхідна для щільного збивання ниток. Також для роботи необхідні ножиці та спеціальні катушки. Якщо розмір майбутнього гобелена 90x80 см, то рама повинна бути приблизно 170x100см. Робиться це для майбутньої зручності у роботі. Нитки основи повинні бути лляними – досить міцними і не тягнутися. Не слід натягувати нитку занадто сильно. Слабкий натяг теж не годиться – тканина вийде в'ялою. Приступаючи до технічної роботи, слід знати основні техніки плетіння. Спираючись на них, можна створити індивідуальний виріб або виробити власний стиль у роботі.

Коли рама для ткання гобелену готова, ми натягуємо нитки основи. Для того, щоб робота не їхала донизу, по нижньому краю між нитками протягуємо картон. При заправленні нижнього краю виробу виконуємо

рівняльний ланцюжок для рівномірного розміщення ниток основи. Щоб робота не виглядала стягнутою, ми прив'язуємо краї гобелену до рами. В процесі ткання, дві крайні нитки беремо за одну, щоб зберегти рівність бокових сторін виробу. Гобелен виконується одним видом переплетення – полотняним.

Коли робота завершена, зрізаємо нитки основи та зав'язуємо вузлики. На виворітній стороні зрізаємо нитки, які фіксувалися. Краї гобелену загортаємо та підшиваємо тонкими білими нитками. Заключним етапом роботи, (так само як і початковим), є плетінка-ланцюжок. Після чого необхідно прибрати планку й зрізати гобелен з рами. Нитки основи бажано відрізати близько цвяхів, оскільки її кінці необхідно зав'язати вузликами справа наліво. Дві останні нитки зав'язуються звичайним вузлом. Потім праву нитку відкидають на виріб, а ліву пов'язують з наступною і т.д. У результаті всі нитки виявляться на виворітній стороні. Тепер залишається тільки приметати їх голкою з ниткою.

Для виконання вишивки на фатині нам потрібно натягнути на раму тканину. Підбравши необхідні кольори та перенісши малюнок з ескізу на тканину, вишити по контуру малюнок. Технікою, яку ми використовували, була «голка вперед». Нитки для такої вишивки підійдуть муліне. Готовий гобелен потрібно відпарити праскою через вологу марлю (крім ворсу і петель).

3.3 Проведення економічних розрахунків та обґрунтування затрат при виготовленні мистецького твору

Розмір гобелену на рамі – 90 x 80 см.

Розмір гобелену після зняття з рами – 90 x 80 см.

Кількість пряжі, взятої на роботу над гобеленом – 2 кг 400 г.

Кількість використаної пряжі на роботу – 2 кг.

Залишок – 400 г.

Вага гобелену після зняття з рами – 2 кг 150 г.

Вага гобелену після оформлення – 5 кг.

Також варто зазначити, що на робота над ескізною базою тривала 30 днів, над підбором матеріалів – 14 днів, виготовлення гобелену – 90 днів, що у сумі складає 134 днів.

Для виготовлення дипломної роботи нам знадобилися різноманітні матеріали та інструменти:

	Назва матеріалів та інструментів, використаних у роботі	Кількість	Вартість	Всього
1.	Нитки рожеві	1	80	80
2.	Нитки бежеві	2	90	180
3.	Нитки бежево-сірі	1	80	80
4.	Нитки зелені	1	70	70
5.	Нитки зелені об'ємні	1	75	75
6.	Нитки лавандові	1	70	70
7.	Нитки рожеві з крапочками	1	100	100
8.	Нитки білі	3	75	225
9.	Нитки сірі	2	70	140
10.	Нитки молочні	2	60	120
11	Нитки білі з крапочками	1	100	100
12	Нитки сині	1	40	40
13.	Тканина фатин	2	45	90
14.	Нитки муліне сірі	2	5	10
15.	Нитки муліне молочні	1	5	10
17.	Нитки муліне лавандові	1	5	10
18.	Нитки муліне блакитні	1	5	10
19.	Нитки муліне рожеві	1	5	10

20.	Підрамник	2	200	400
21.	Ватмани для виконання ескізу	2	10	20
22.	Нитки основи	1	120	120
	Загальна сума			1840 грн

Вартість матеріалів, затрачених на роботу: 1840 грн.

Художня цінність роботи: 3000 грн.

Орієнтовна вартість роботи складає: 5000 грн.

ВИСНОВКИ

Імпресіонізм (від фр. *impression* – враження) – художній напрям, що виник у другій половині XIX ст. у Франції. Специфіка творчого методу його представників полягала в тому, що вони намагалися передати безпосереднє враження від навколишнього світу, мінливі стани природи, різноманіття й складність міського побуту, свіжість і безпосередність сприйняття світу. Імпресіоністи, на противагу реалістам, усвідомлювали, що об'єктивна істина для людини недоступна, а отже, неможливо одразу охопити широку панораму буття. Саме тому ці митці зосереджувалися на відтворенні миттєвих вражень

від безпосереднього зіткнення з якимись явищами, на щонайточнішому відтворенні сприйнятого в даний конкретний момент.

Поетика імпресіонізму знаходить своє місце і в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Зокрема, одним із яскравих вітчизняних письменників-імпресіоністів був Михайло Коцюбинський (1864 – 1913 рр.). Прикметною рисою його літературного доробку було заглиблення у внутрішній світ людини, показ діалектики душі героя, його характеру в процесі руху і змін. Все це вповні простежується в новелі М. Коцюбинського «Intermezzo», сутність імпресіоністичної поетики якої полягає в зображенні навколишнього світу крізь призму сприйняття головного героя. Вагомим набутком літературної творчості Михайла Коцюбинського стало те, що йому за допомогою кольору, звукових вражень вдалося відтворити реальний перебіг психічних процесів, порухів душі людини у всій їхній дійсній складності. По суті, йдеться про психологічний імпресіонізм.

Сюжет твору «Intermezzo» особливий, внутрішній. У центрі уваги новели знаходиться природа, стани якої метафорично розкривають почуття головного героя, а більшість її персонажів – образи символічні: утома, ниви у червні, сонце, три білих вівчарки, зозуля, жайворонки, залізна рука міста, людське горе. З цього випливає, що символіка й метафорика стали провідними художніми прийомами, використаними письменником-імпресіоністом у новелі «Intermezzo».

Саме ця обставина й привернула нашу увагу під час вибору теми магістерської роботи, в якій ми намагалися передати особисті переживання та відчуття, а також власну інтерпретацію подій, описаних в новелі М. Коцюбинського «Intermezzo». На наш погляд, він влучно передав красу та колорит природи у своїх літературних описах пейзажів. Вважаємо, що новела «Intermezzo» видатного письменника-імпресіоніста Михайла Коцюбинського несе спокійну, розмірену енергетику, якої так не вистачає нам у сучасному буденному метушливому світі.

Для нашого гобелена обрана назва «Чому квіти мають очі?», в основі якого лежить прагнення відтворити символіку та метафорику імпресіонізму крізь призму новели видатного українського письменника Михайла Коцюбинського «Intermezzo». Ідея ескізу взята з начерку. Для опрацювання деталей ми зробили низку додаткових ескізів у кольоровому варіанті. Спираючись на отримані розробки, було виконано ескіз у кольорі в натуральну величину.

Водночас було визначено розмір та формат майбутнього виробу, а саме 80 x 90 см прямокутної форми, а також його колірна гама. Оскільки ми хотіли передати стан душевного спокою людини через символічний образ «червневих нив», що міститься в новелі М. Коцюбинського, ми вирішили використати в гобелені пастельні кольори на задньому плані, та дещо акцентно яскраві на передньому. Саме тому в підсумковій роботі нами використано такі основні кольори: бежевий, зелений, сірий, білий, рожевий, лавандовий та блакитний. На передній план, для вишивки, ми використали такі ж кольори в більш насичених відтінках.

Для досягнення мети магістерської роботи ми обрали для роботи в матеріалі подвійну раму з поєднанням декількох технік. На задню частину ми обрали гладке полотняне переплетення з додаванням фактурних елементів з поєднанням різних технік. Передня рама є дещо вужчою й передбачає на собі вишивку гладдю на фатині.

Оскільки ми вирішили у декоративному гобелені «Чому квіти мають очі?» зобразити імпресіоністичні мазки засобами художнього текстилю, саме тому під час виконання нашого задуму було використано прийом поєднання різних технік текстилю у подачі готового художнього виробу. Для виготовлення задньої частини магістерської роботи було обрано декілька технік: полотняне переплетення, косички та петлі. Однак, на нашу думку, саме вишивка на фатині на передній частині магістерської роботи підкреслює легкість символічних та метафоричних образів, описаних у новелі М. Коцюбинського «Intermezzo».

У роботі над декоративним гобеленом «Чому квіти мають очі?» використовувалися тонкі й товсті вовняні нитки, а також бавовняні нитки середньої товщини. Як і було задумано, таке поєднання матеріалів різної товщини та фактури надало роботі об'ємності.

Наш задум полягав у тому, щоб втілити художні прийоми імпресіонізму в художньому ткацтві та спробувати передати символічний образ з новели Михайла Коцюбинського «Intermezzo», а саме зображення червневих нив. Думається, що ми досягли цього.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрієвська Л. Художні напрями мистецтва ХХ ст. // Образотворче мистецтво. 2010. № 7. С. 13-19.
2. Андреев Л. Импрессионизм. М.: Издательство МГУ, 1980. 249 с.
3. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры, конец XIX – начало XX вв. К.: Наукова думка, 1989. 197 с.
4. Бабунич Ю. Імпресіонізм в українському живописі доби модернізму: регіональні особливості // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2017. Випуск 32. С. 44-57.

5. Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 4 т. СПб.: Лита, 2000.
6. В мире искусства. Словарь основных терминов / Под ред. Малик-Пашаева А. А. М.: Искусство в школе, 2001. 384 с.
7. Горболіс Л. Герой «Intermezzo» М. Коцюбинського: «у пошуках своєї орбіти» // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: Зб. Наук. Праць з нагоди 60- річчя д-ра філол. наук, проф. Миколи Ткачука / за ред. д. ф. н. Поплавської Н. М. Тернопіль: ТНПУ, 2009. Вип. 27. С. 49-54.
8. Европейская живопись XIII-XX веков. Энциклопедический словарь. М.: Искусство, 1999. 528 с.
9. Эренбург И. Французские тетради. – М.: Азбука, 2012. 320 с.
10. Жоголь Л. Є. Тканини в інтер'єрі. К.: Будівельник, 1968. 96 с.
11. Жоголь Л. Є. Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла. К.: Будівельник, 1973. 111 с.
12. Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в современном интерьере. К.: Будівельник, 1986. 198 с.
13. Жук А. К. Сучасні українські художні тканини. К.: Наукова думка, 1985. 117 с.
14. Жук А. К. Тканини // Історія українського мистецтва : в 6 т. К. : [б. в.], 1968. Т. 6. Радянське мистецтво 1941–1967 років. 452 с.
15. Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. / Голов. редкол.: Ганна Скрипник (голов. ред.) та ін. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006-2009.
16. Історія українського мистецтва: В 6 т. К.: Жовтень, 1966.
17. Імпресіонізм і Україна / [упор. А. Мельник]. К.: ПФ Галерея, 2011. 240 с.
18. Кара-Васильєва Т. Традиції в народному мистецтві // Образотворче мистецтво. 1980. № 6. С. 9-11.

19. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття: У пошуках «великого стилю». К.: Либідь, 2005. 278 с.
20. Коцюбинський М. Intermezzo. К.: Знання, 2017. 287 с.
21. Кривавич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво: Навчальний посібник: У 3 ч. Львів: Світ, 2005. Ч. 3. 268 с.
22. Крючкова В. А. Импрессионизм. М.: Белый город, 2013. 480 с.
23. Лахманюк А. Імпресіоніст в експресіоністичному світі: стилістичний парадокс М. Коцюбинського // Волинь філологічна: текст і контекст. 2017. С. 94-101.
24. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: Академія, 2007. 624с.
25. Луковська О. Художнє ткацтво Львова кінця 1980-х – 1990-х рр.: провідні тенденції // Вісник ЛНАМ. 2005. Вип. 16. С. 163-172.
26. Миропольська Н. Є., Белкіна Є. В., Масол Л. М., Оніщенко О. І. Художня культура світу. Європейський культурний регіон. К.: Вища школа, 2007. 191 с.
27. Мистецтво незалежної України: Навчальний посібник. Харків: ППВ «Нове слово», 2007. 84 с.
28. Мистецтво України: Біографічний довідник / Упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; За ред. А. В. Кудрицького. К.: Українська енциклопедія, 1997. 700 с.
29. Мистецтво України: Енциклопедія в 5 т. / Редкол.: Кудрицький А. В. (відп. ред.) та ін. К.: Українська енциклопедія імені М. П. Бажана, 1995. Т.1: А-В. 400 с.
30. Митці України: Енциклопедичний довідник / Упоряд. М. Г. Лабінський, В. С. Мурза; за ред. А. В. Кудрицького. К.: Українська енциклопедія, 1992. 848 с.
31. Михайленко В. Є., Яковлев М. І. Основи композиції (геометричні аспекти художнього формотворення): Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. К.: Каравела, 2004. 304 с.

32. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: У 2 кн. / Гол. ред. В. Д. Сидоренко. К.: Інтертехнологія, 2006.
33. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Львів: Видавництво Львівського університету, 1969. 190 с.
34. Нежива Л. «Мелодія барв» та «фарби звуків»: імпресіонізм у системі літературної освіти // Дивослово. 2012. № 11. С. 57-64.
35. Пасічний А. М. Образотворче мистецтво. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. 216 с.
36. Скляренко Г. Імпресіонізм в українському живописі. Особливості інтерпретації художнього досвіду // Мистецтвознавство України. 2010. Вип. 11. С. 16-22.
37. Сучасне мистецтво: Науковий збірник. Вип. 1. Харків: Акта, 2004. 287 с.
38. Сучасне мистецтво: Науковий збірник. Вип. 2. Харків: Акта, 2005. 300 с.
39. Український живопис 19 – початку 20 ст.: З колекції Національного художнього музею України: Альбом. Хмельницький: Галерея, 2005. 272 с.
40. Український живопис 20 – початку 21 ст.: З колекції Національного художнього музею України: Альбом. Хмельницький: Галерея, 2004. 304 с.
41. Урсу Н. О., Негода Б. М., Гнатюк В. А., Міхальська І. П. Теоретичні основи композиції: Навчально-методичний посібник для студентів ВНЗ художніх та художньо-педагогічних спеціальностей. Кам'янець-Подільський, 2004. 118 с.
42. Чегусова З. Трансформація образу в професійному декоративному мистецтві України 80–90-х рр. ХХ ст. // МІСТ. К., 2003. С. 229-240.
43. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. Нью-Йорк: Сучасність, 1977. 143 с.
44. Шкаруба Л. М., Спанатій Л. С. Російсько-український словник художніх термінів: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. К.: Каравела, 2004. 320 с.

45. Ямборко О. Традиція і новаторство в системі виразально-зображувальних засобів тканого панно України 60-х – 90-х рр. // Вісник ХДАДМ. 2005. № 6. С. 101 – 111.
46. Ямборко О. Рецепція вітчизняного гобелена 1960-х – 2000-х рр. в процесі текстильної метаморфози // Вісник ХДАДМ. 2005. № 9. С. 132 – 142.
47. Ямборко О. Український гобелен: культура образу // Образотворче мистецтво. 2006. № 2. С. 100 – 103.
48. Ямборко О. Я. Гобелен у контексті українського образотворчого мистецтва 1960 – 1990-х рр.: автореф. дис. на здоб. наук. ст. кандидата мистецтвознавства. Львів, 2008. 20 с.
49. Яструбецька Г. Еспрессионізм – імпрессионізм: стильова опозиція чи дифузія? // Слово і час. 2006. № 2. С. 39-45.
50. Яремчук Д. Г. Імпрессионістичний пейзаж у живописі і літературі України кінця ХІХ – початку ХХ ст.: особливості стильових прийомів // Мистецтво ХХ – ХХІ століть: Проблеми, постаті, перспективи : Матеріали VI Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції (Ужгород, Закарпатська академія мистецтв, 26-28 березня 2019 р.). С. 17-18.
51. Яремчук Д. Концепт «враження» і його роль в мистецтві імпрессионізму // Наука, освіта, суспільство очима молодих: Матеріали XII Міжнародної науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти і молодих науковців. Рівне: РВВ РДГУ. 2019. С. 266-267.
52. Яремчук Д. Г. Естетизм як стильова домінанта імпрессионізму // Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Український та європейський мистецькі простори: історія, теорія, практика» (Рівне, РДГУ, 23-24 жовтня 2019 р.) [Електронний ресурс].
53. Вдович О. Імпрессионістичний пейзаж та його роль у новелах М. Коцюбинського [Електронний ресурс]. URL:

- <https://naub.oa.edu.ua/2010/impresionistychnyj-pejzazh-ta-joho-rol-u-novelah-m-kotsyubynskoho/>
54. Імпресіонізм – визначне явище у живописі і скульптурі [Електронний ресурс]. URL: <http://politics.ellib.org.ua/pages-4491.html>
55. Імпресіонізм як напрям у мистецтві [Електронний ресурс]. URL: <https://mozok.click/1681-mpresonzm-yak-napryam-u-mistectv.html>
56. Імпресіонізм [Електронний ресурс]. URL: <http://www.akolada.org.ua/index.php?dep=&page=bibl/statti/impres>
57. Кузнецова Л. В. «Философия» импрессионистической картины [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-impresionisticheskoy-kartiny>
58. Луковська О. Професійне ткацтво України II половини XX століття [Електронний ресурс]. URL: http://mari.kiev.ua/PDF_2011/Hud-Kultura_7-2010/097-113.pdf
59. Меншій А. М. Естетика імпресіонізму та постімпресіонізму: порівняльний аспект [Електронний ресурс]. URL: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/10/11.4.6.pdf>
60. Филичева Н. В. Западноевропейская живопись XIX века – импрессионизм, постимпрессионизм [Электронный ресурс]. URL: <http://docplayer.ru/28000745-Lekciya-zapadnoevropeyskaya-zhivopis-xix-veka-impresionizm-postimpresionizm.html>

ДОДАТКИ

ІКОНОГРАФІЧНІ МАТЕРІАЛИ



Рис. 1. Клод Моне. «Враження. Схід сонця». Олія, Полотно. 1872.

(продовження додатку А)



Рис. 2. Микола Бурачек. «Вечір на ставку. Погребище». Олія, полотно. 1922.

(продовження додатку А)



Рис. 3. Микола Бурачек. «Восени на Хоролі». Олія, полотно. 1917.

(продовження додатку А)

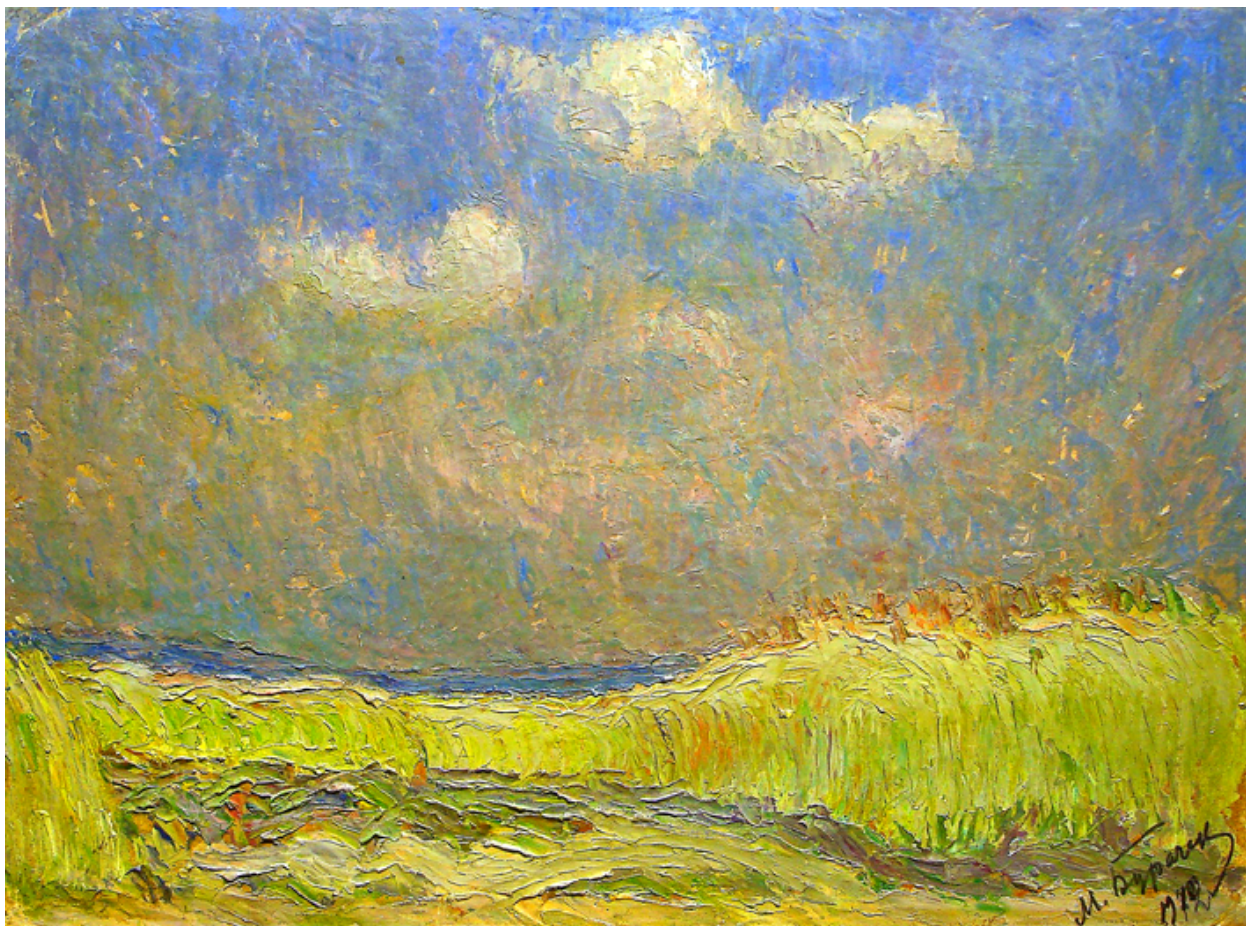


Рис. 4. Микола Бурачек. «Етюд». Олія, полотно. 1918.

(продовження додатку А)

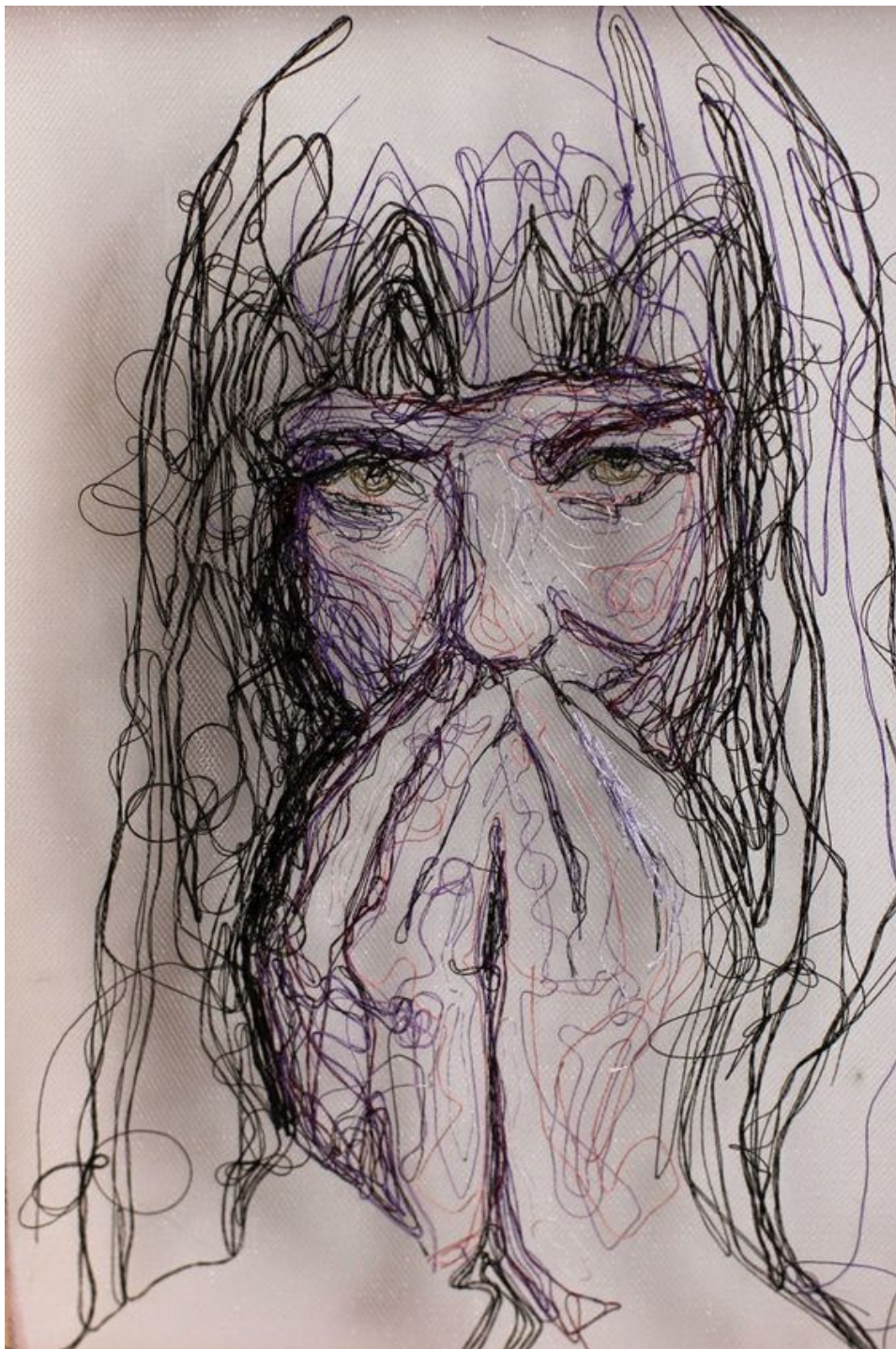


Рис. 5. Луїза Райлі. Вишивка на фатині. 2018.

(продовження додатку А)



Рис. 6. Кас Холмс. «*Cicuta Virosa*». Художній текстиль. 2019.

(продовження додатку А)



Рис. 7. «Бамбук». Вишивка міддю. 2020.

ЕСКІЗНА ЧАСТИНА



Рис. 1. Ескіз в олівці. Творчі пошуки.

(продовження додатку Б)



Рис. 2. Ескіз в олівці. Творчі пошуки.

(продовження додатку Б)

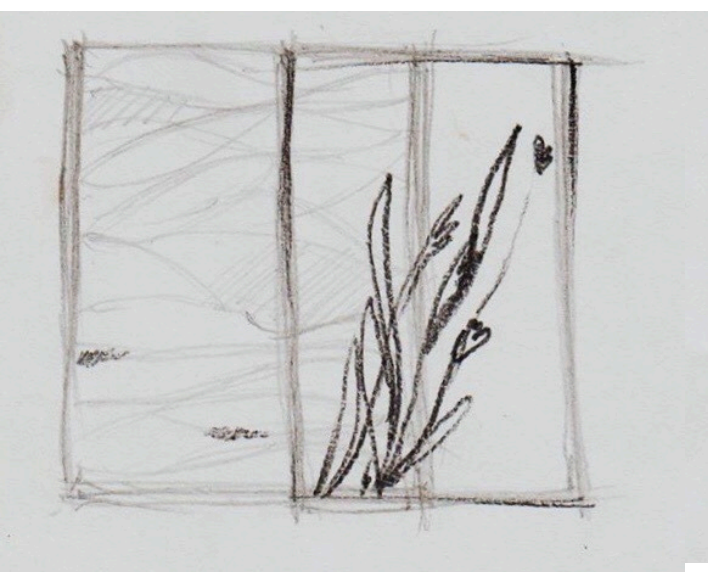


Рис. 3. Розробка остаточного ескізу.

(продовження додатку Б)



Рис. 4. Ескіз у кольорі. Творчі пошуки.

(продовження додатку Б)



Рис. 5. Ескіз у кольорі. Творчі пошуки.

(продовження додатку Б)

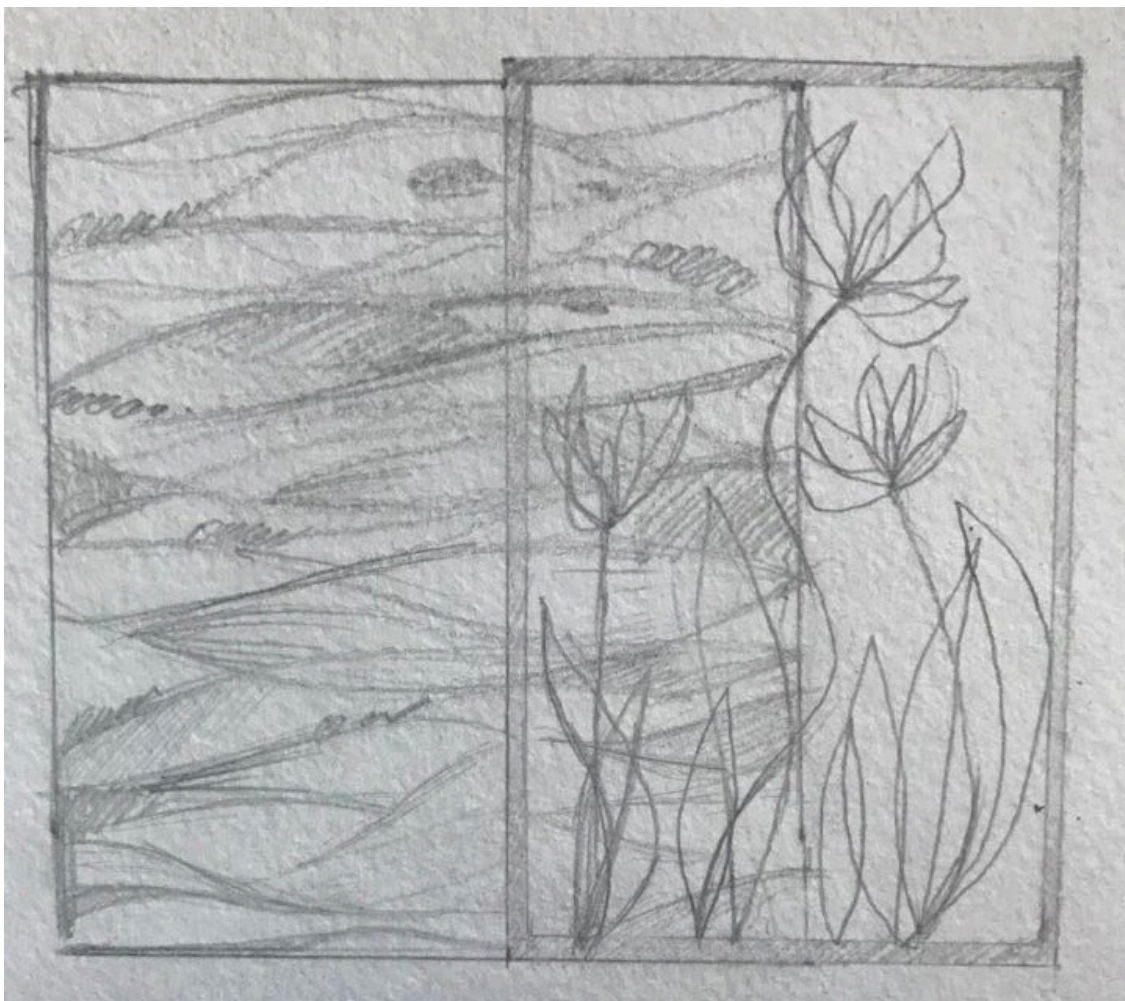


Рис. 6. Остаточний ескіз.

(продовження додатку Б)



Рис. 7. Остаточний ескіз у кольорі.

Додаток В

ПРОЕКТ ДИПЛОМНОЇ РОБОТИ



Рис. 1.

Додаток Г

РОБОТА В МАТЕРІАЛІ

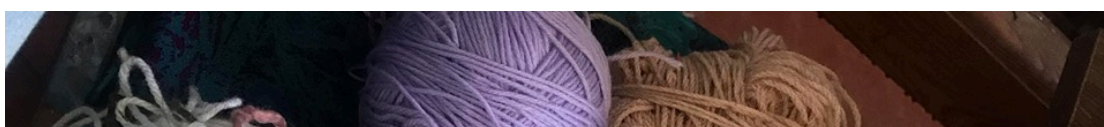




Рис. 1. Підбір ниток та тканини.

(продовження додатку Г)



Рис. 2. Виконання фонові частини роботи гладким ткацтвом.

(продовження додатку Г)



Рис. 3.

(продовження додатку Г)



Рис. 4.

(продовження додатку Г)



Рис. 5. Зняття гобелену зі станка.

(продовження додатку Г)



Рис. 6. Натягування гобелена та тканини для вишивки на підрамник.

(продовження додатку Г)



Рис. 7. Виконання вишивки.

Додаток Є

ДИПЛОМНА РОБОТА

**Символіка й метафорика імпресіонізму крізь призму новели М.
Коцюбинського «Intermezzo» (на прикладі декоративного гобелену
«Чому квіти мають очі?»)**

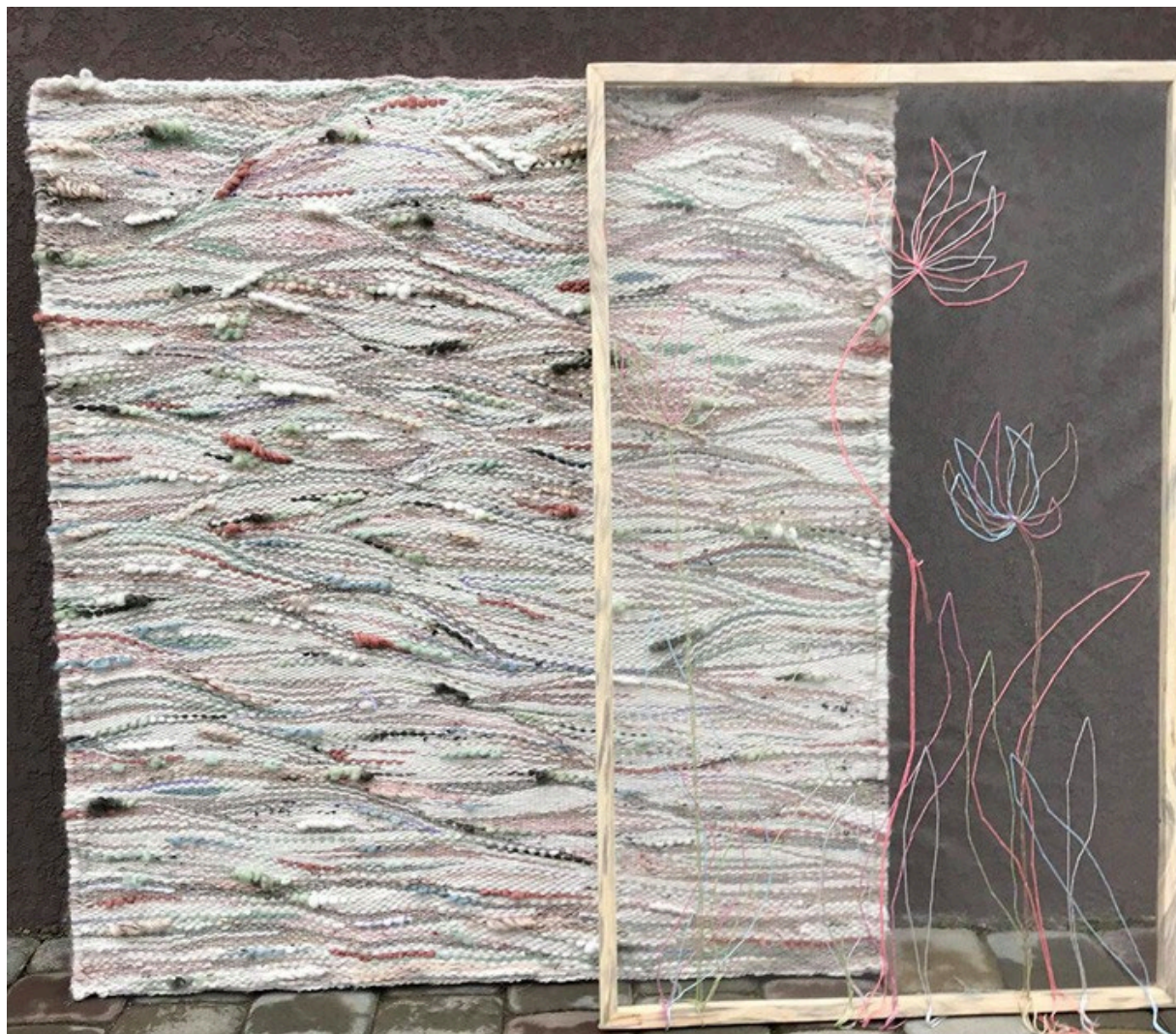


Рис. 1.