

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ПРОМИСЛИ І РЕМЕСЛА

КОНСПЕКТИ ЛЕКЦІЙ

Рівне – 2005

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Фізико-технологічний факультет
Кафедра професійної педагогіки і трудової підготовки

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ **ПРОМИСЛИ І РЕМЕСЛА**

КОНСПЕКТИ ЛЕКЦІЙ

Для студентів спеціальності 6.010103
„Педагогіка і методика середньої освіти.
Трудове навчання ”

Рівне – 2005

УДК 37:745(075.8)
ББК 74+85.12(4Укр)я73
Г 37

Друкується за рішенням Науково-методичної ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 2 від 2.11.2005 р.).

Українські народні промисли і ремесла: Конспекти лекцій. Для студентів спеціальності 6.010103 „Педагогіка і методика середньої освіти. Трудове навчання”. / Автор-укладач О. А. Герасименко – Рівне, РДГУ, 2005. – 77с.

Автор-укладач: Герасименко О. А. викладач кафедри професійної педагогіки і трудової підготовки РДГУ

Рецензенти: Сташук О. А. кандидат пед. наук, доцент (Інститут мистецтв РДГУ)
Савчин Л. М. кандидат історичних наук, доцент, завідувач кафедри дизайну (РІ ВМУРоЛ „Україна”)

Відповідальний редактор М. С. Янцур, канд. пед. наук, професор, завідувач кафедри професійної педагогіки і трудової підготовки РДГУ.

Конспекти лекцій схвалені і рекомендовані до друку кафедрою професійної педагогіки і трудової підготовки РДГУ (протокол №2, від 19 вересня 2005 р.).

ВСТУП

Із проголошенням незалежності України, утвердженням національної свідомості її громадян актуальності набула проблема вивчення матеріальної і духовної культури народу, зокрема народних ремесел у школах. Дослідниками ремесел України описано більше десятка видів своєрідних й оригінальних жанрів народної творчості. Особливе місце серед них займає кераміка, художня обробка дерева, металу, тканини, виготовлення виробів із соломки, паперу тощо.

Сучасне народне мистецтво України характеризується значною активізацією творчих процесів, стрімким поступом до переоцінки ціннісних орієнтирів. Підтвердженням цьому можуть бути численні виставки, творчі зустрічі, вернісажі. Народні традиції все більше проявляються в елементах оздоблення багатьох предметів побуту, просторово-предметного середовища житлових і службових приміщень, в архітектурі та будівництві.

За останні роки в Україні докладено значних зусиль для розширення та вдосконалення форм і методів роботи шкіл і позашкільних установ з пропаганди і відродження народного мистецтва в процесі уроків трудового навчання, у позаурочний час. Значно зросла чисельність шкільних і позашкільних гуртків з різних видів народних художніх ремесел, розширилась їх географія.

Сьогодні декоративно-прикладне мистецтво є важливою складовою частиною системи художньої і педагогічної освіти. Постійно зростає всезагальний інтерес до нього. Відкриваються нові факультети і відділення у вищих і середніх педагогічних і художніх закладах, організуються курси підвищення кваліфікації з питань народних промислів і ремесел, народного мистецтва і народознавства. Для студентів спеціальності „Педагогіка і методика середньої освіти. Трудове навчання” введений курс „Українські народні промисли і ремесла”. Звідси виникла необхідність підготовки даного посібника, який ґрунтується на типовій програмі вищеназваного курсу для педагогічних інститутів зі спеціальності 6.010103 „Педагогіка і методика середньої освіти. Трудове навчання.”

Посібник включає в себе нариси з історії видів промисел і ремесел, які окреслюють найважливіші етапи їх розвитку на Україні. Також розглядається морфологія прикладного мистецтва та типологія творів.

Навчальний посібник буде корисний не тільки студентам педагогічних та художніх вузів, а й усім, чия праця пов'язана з народним ремеслом та декоративним мистецтвом, народним майстрам, умільцям, професійним художникам. сподіваємось, він допоможе впевнено орієнтуватись серед чималого корпусу теоретичних питань.

ЛЕКЦІЯ 1

Тенденції й закономірності розвитку та виникнення народних промислів України. Морфологія – наука про систему видів

План

1. Вступ;
2. Тенденції й закономірності розвитку та виникнення народних промислів України;
 - 2.1 Народна творчість – одна із форм суспільної свідомості і суспільної діяльності;
 - 2.2. Види народних промислів;
 - 2.3. Етапи розвитку українських народних промислів та основні їх форми;
3. Морфологія – наука про систему видів.

1. Вступ

Розвиток творчої особистості громадянина України нерозривно пов'язаний з естетичним вихованням, одним з дієвих засобів якого є народне мистецтво. Розвиток творчості особистості у галузі народного мистецтва стимулює розвиток творчого мислення в інших галузях практичної діяльності.

З кожним роком дедалі глибше розвивається художня творчість дітей, потяг до різноманітної декоративної та образотворчої діяльності. Цьому сприяють як уроки образотворчого мистецтва й художньої праці, так і різні форми позакласної роботи у художніх студіях, гуртках тощо.

Творчі здібності потрібні людині в найрізноманітнішій діяльності; немає таких професій — від земних до космічних — де можна було б обійтися без творчої уяви, гостроти сприймання та емоційного відгуку на явища навколишнього світу; немає такої праці, де б не потрібні були наполегливість, кмітливість, оригінальність застосування практичних навичок роботи з різними матеріалами.

Деякі з народних промислів — декоративний розпис, кераміка, різьблення по Дереву та інші — мають художньо-промислове значення і вивчаються у школах України як факультативи або окремі курси виробничого навчання.

Після вивчення подібних курсів народного мистецтва у середніх школах Косова, Яворова. Яблунева Івано-Франківської області, Богуслава, Фастова Київської області, Петриківки Дніпропетровської області, Решитилівки Полтавської області та інших випускники працюють в об'єднаннях народних художніх промислів. Кращі учнівські роботи цих шкіл експонувалися на різних виставках і викликали значний інтерес глядачів.

Обсяг виділеного часу на вивчення курсу не дозволяє розкрити усі тонкощі тієї чи іншої техніки й різноміжні можливості матеріалів. Окремі техніки краще вивчати у художніх гуртках чи студіях під керівництвом фахівця, де можна завжди порадитися, хоча займатися цим можна і в домашніх умовах.

Для успішного педагогічного керівництва образотворчою діяльністю школярів викладач повинен сам добре володіти навичками й прийомами художньої обробки матеріалів.

Прагнення підлітків до практичної діяльності сприяє подоланню вікової кризи в їх художній творчості. Вимоги "реалістичного" (читай натуралістичного) зображення без урахування пластичних можливостей матеріалу гальмували розвиток образотворення і художніх здібностей особистості. Зображення, як правило на площині, чи його "побудова" за певними усталеними стереотипами спрямовувалося на розвиток аналітичного мислення, нехтуючи емоційним сприйманням, образною уявою та фантазією. А дітей приваблюють витинанки, декоративне малювання, писанкарство, ліплення та інші техніки народного мистецтва.

2. Тенденції й закономірності розвитку та виникнення народних промислів України

2.1 Народна творчість – одна із форм суспільної свідомості і суспільної діяльності

Народна творчість — це історична основа, на якій розвивалася і розвивається світова художня культура, одна із форм суспільної свідомості і суспільної діяльності, явище соціальне зумовлене.

Народна творчість включає в себе різні види художньої діяльності народу — поетичну творчість, театральне, музичне, танцювальне, декоративне, образотворче мистецтво, народне

будівництво тощо. Народна творчість існує як сукупність численних видів, жанрів, родів. Усі її види об'єднує основне — пізнання та відображення трудової діяльності людства, його історії, побуту тощо.

Праця відіграла величезну роль у походженні мистецтва. Вона дала людині руку, здатну виготовляти знаряддя, а отже, створювати потрібні предмети, надавати їм відповідної форми. Таким чином виникло рубило, яким першій художник вирізьбив на кам'яній скелі, стінах печери зображення звіра і саме так виробилося його вміння користуватися рубилом та іншими знаряддями. Рука ставала все вільнішою і слухнянішою, її вправність шліфувалась і передавалась від покоління до покоління.

В процесі трудової діяльності людей розвивались естетичні почуття людини, її вухо, очі вчилися бачити та відчувати красу форм, кольорів, звуків і т. ін. Для того, щоб народилось мистецтво, людина повинна була навчитись не тільки вправно працювати інструментами та з їхньою допомогою відображувати бачене на камені, в глині, відтворювати звуки, але вона повинна була навчитись художньо-образно сприймати дійсність. Але й образне мислення — це ще не мистецтво. Воно стає мистецтвом лише тоді, коли матеріалізується в певних доступних людині засобах — в слові, камені, звуці, жести і т. ін. Художня творчість була водночас пізнанням світу, образним мисленням і практичною дією.

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

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

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

Поступово в класовому суспільстві мистецтво розмежовувалося на два русла — народне і професійне, тобто таке, що спирається на спеціальну, систематичну художню освіту.

2.2. Види народних промислів

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

Види мистецтва:

1. Поетична творчість;
2. Народна музика (музичний фольклор);
3. Народний танець;
4. Народний театр;
5. Народна архітектура (будівництво);
6. Декоративне мистецтво.

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

Декоративно-прикладне мистецтво поділяється на багато видів, які ми розглянемо пізніше.

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

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

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

2.3. Етапи розвитку українських народних промислів та основні їх форми

У народному мистецтві відбивалися риси первісної свідомості людини, міфологічний характер спілкування з природою. Знаряддя праці, зброя, одяг, житло повинні були передусім бути зручними, магічними, щоб ніщо, ніякі ворожі сили не перешкоджали людині жити і працювати.

Пам'ятки кожної конкретної епохи показують, як люди навчилися працювати з природними матеріалами і що з них виготовляли, яку силу надавати їм за допомогою символів-знаків (орнаменту) і що робило звичайні речі побутового призначення творами мистецтвау.

Величезним здобутком пізнавально-трудової діяльності було те, що людина почала добирати, підготувати й опрацьовувати потрібну сировину. Дрібне ручне виготовлення готових виробів при відсутності внутрівиробничого поділу праці називається ремеслом. Історичний розвиток ремесел зумовлений зміною соціальної формації. Відповідно до різних історичних етапів суспільного виробництва та розподілу праці ремесла були домашніми, на замовлення і на ринок.

Домашні ремесла називають ще домашньою, а ремесла на ринок — кустарною промисловістю.

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

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

Декоративно-прикладне мистецтво слов'янського населення на території майбутніх російських, українських і білоруських земель — ґрунт, на якому розвинулася самобутня культура Київської Русі. Давньоруські ремісники дотримувалися багатотисячолітніх традицій східнослов'янського мистецтва, засвоюючи, творчо осмислюючи найкращі здобутки світового мистецтва, їхню оригінальну, високохудожню творчість засвідчують збережені пам'ятки, літописні дані та описи іноземців, які за рівнем художнього ремесла ставили Давню Русь на друге місце після Візантії.

У Київській Русі переважали домашні ремесла. Пов'язані із сільським господарством, вони відігравали роль допоміжного заняття. Зростання міст, розвиток торговельно-виробничих відносин стали тими важливими факторами, котрі активізували процеси відокремлення ремесла від сільського господарства, сприяли поглибленню професійної майстерності ремісників, збільшенню кількості ремісничих спеціальностей.

Розвиток товарного обміну привів до того, що виготовлення виробів на продаж стало основним заняттям окремих ремісників, посилилися процеси відокремлення ремесла від землеробства. В XI—XII ст. в містах Західної Європи, а також Київської Русі поступово виникали і поширювалися їхні корпорації — цехи. Вони об'єднували майстрів однієї, чи кількох спеціальностей з метою захисту їхніх інтересів від дрібних виробників. Цехові організації відігравали позитивну роль у житті як міських, так і сільських ремесел ранньої епохи феодалізму. Вони сприяли піднесенню художнього рівня виробів, розширенню їх асортименту.

Важливо, що при вступі майстрів до цеху ретельно перевіряли їхні знання, вміння зробити «шедевр» — взірець певного виробу. Відбувалися своєрідні іспити-конкурси майстрів. Це, безперечно, сприяло вдосконаленню ремісничої майстерності. У містах працювали позацехові майстри — партачі. Вони жили переважно на передмісті, були обмежені у своїй діяльності, не мали права продавати власні

вироби на міському ринку. Це було причиною конкурентних сутичок. Проникнення у ремісниче виробництво нових відносин зумовлене як економічними змінами, так і рівнем розвитку ремесел. Із поглибленням поділу праці від окремих ремісничих професій відгалужувалися нові спеціальності. Так, серед ремісників-текстильників виділилися ткачі, полотнярі, шерстяники, прядильники (ниткарі), сукновали і постригачі сукна, мотузники, канатники тощо; серед деревообробників — бондарі, теслярі, колісники, різьбярі, гонтарі, каретники, кошикарі, ситники і т. ін.

В умовах зародження капіталістичних відносин цехова, замкнена за визначеними обмеженнями організація гальмувала ремісниче виробництво.

Вільніші можливості для діяльності, не такі обмежені, як у цехових майстернях, мали сільські і міські домашні промисли, тобто дрібне ручне товарне виробництво. Воно існувало в умовах натурального господарства, де із наявної сировини виготовляли вироби на продаж. Власниками промислів були представники майже всіх прошарків населення України — міщани, селяни, козаки, купці, шляхта і т. ін.

У XVI—XVII ст. на основі ремесел і домашніх промислів зародилася нова, більш висока форма виробництва — мануфактура. Капіталістичне підприємство ґрунтувалося на ремісничій техніці й поділі праці. Ця стадія розвитку промисловості історично передувала великій машинній індустрії. Процес звуження ремісничих спеціальностей тривав (часто виконувалася тільки одна операція).

У XVIII ст. зросла кількість мануфактур, вони розширювали своє виробництво, але повільно впроваджувалися нові технічно-технологічні відкриття. Ручне виробництво творче, приховує у собі таємницю справжньої краси, критерії якої в народному мистецтві вироблялися віками.

Отже, закономірно, в історичній послідовності тривав розвиток народного декоративного мистецтва у таких формах, як домашнє й організоване виробництво: у цехах, майстернях, мануфактурах.

Перехід від мануфактури до фабрики відкинув з давніх давен набуту ручну вмілість майстра, а за тим технічним переворотом руйнувалися суспільні відносини виробництва. Капіталістична конкуренція підірвала економічний ґрунт традиційних центрів народних промислів, а зменшення попиту на вироби призвело до звуження їхнього виробництва, а подекуди до занепаду.

Перехід від мануфактур до капіталістичних фабрик, промислового виробництва у XIX ст. негативно позначився на дальшому розвитку художніх промислів, основа яких — традиційна художня рукотворність.

У різні історичні епохи, залежно від зміни соціальних формацій, зазнавало змін і народне декоративне мистецтво. Однак завжди його визначальними рисами залишалися колективний характер творчості, спадковість багатовікових традицій. Постійно діяв метод навчання: вчитись працювати, як усі майстри, але при цьому зробити вироби краще від інших. Ручний характер праці давав змогу імпровізувати, творити неповторне, мати «свою руку», «власний почерк». Але що б нового не творила кожна людина, вона завжди залишалась у межах художніх традицій того осередку, де працювала. Художня традиція — це стійка система творення образів, естетичних уявлень, історично сформованих у певному середовищі. Основне у традиціях народного декоративного мистецтва — матеріал, техніка його обробки, характер виготовлення предметів, а також принципи і прийоми втілення образу.

За своїм змістом, метою, виражальними засобами народне мистецтво не знає національної замкненості, територіальних обмежень. Воно розвивається на ґрунті всезагального народного досвіду, в постійних процесах взаємовпливів, взаємозв'язків між сусідніми народами.

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

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

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

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

Сучасні народні художні промисли України — підприємства, неоднорідні за своєю організаційно-економічною структурою, типами виробництва. Це об'єднання, фабрики, комбінати, дільниці, цехи, кооперативи, асоціації.

Професійне декоративне мистецтво — результат творчості людей із спеціальною художньою освітою, їх готують середні спеціальні і вищі навчальні художні заклади України, університети тощо.

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

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

Розглядаючи сучасне декоративно-прикладне мистецтво, ми оцінюємо і його місце у людській діяльності, житті. Останнім часом в українській науковій літературі активізувалась увага до висвітлення питань духовної культури. Декоративно-прикладне мистецтво безпосередньо входить у сферу матеріальної і духовної культури народу. У цьому плані становлять інтерес думки дослідників про аспекти умовного розмежування матеріальної і духовної культури, спеціальне виділення художньої культури на тій основі, що в останній відбувається процес злиття матеріальної, реальної форми і духовного змісту. Килими, кераміка, одяг, тканини, вишивка і т. ін. є результатом як духовної, так і практичної діяльності людей. Вони матеріально виражені і несуть інформацію про композицію, орнамент, колорит тощо, яка зберігається в колективній пам'яті людей. Декоративно-прикладне мистецтво охоплює і сферу знань, естетичні погляди, смаки, звичаєво-обрядові аспекти, етичні переконання тощо. Це одна із частин народної художньої культури.

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

3.Морфологія – наука про систему видів

Декоративно-прикладне мистецтво — предметно-духовний світ людини — включає в себе численні види художньої практики. Це плетіння і ткання, розпис і вишивка, різьблення і виточування тощо. Одні види — кераміка, обробка кістки і каменю, плетіння — виникли на зорі людської цивілізації, інші — молоді: мереживо, гобелен, вироби з бісеру, витинанки з паперу, їм заledве налічується кілька століть. Правда, до середини XIX ст. ні народне мистецтво, ні художнє ремесло не визнавалися за рівноцінні галузі мистецтва, такі, як музика, театр чи живопис. Ще й досі слово «ремісник» за звичкою має негативний, зневажливий відтінок на противагу творчому підходу до праці.

З другої половини XIX ст. етнографи, історики мистецтва та мистецтвознавці все більшого значення надають вивченню народних художніх промислів і професійних ремесел, складовим галузям декоративно-прикладного мистецтва. У центрі уваги стають проблеми специфіки і морфологічної класифікації декоративно-прикладного мистецтва. У 1860 р. німецький архітектор і теоретик мистецтва Г. Земпер запропонував поділити твори художніх ремесел на чотири групи за природно-технологічними властивостями матеріалів: гнучкі і міцні на розрив; м'які, пластичні (легко моделюють форму і добре зберігають її); гнучкі й еластичні; дуже тверді й міцні. Звідси він вивів чотири види декоративно-прикладного мистецтва: текстильний, керамічний, тектонічний і стереотомічний.

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

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

Вітчизняні вчені досить довго не знаходили спільних принципів морфології мистецтва.

Сьогодні морфологія декоративно-прикладного мистецтва ґрунтується на різних принципах класифікації: за матеріалом — камінь, дерево, метал, скло та ін.; за технологічними особливостями — ткацтво, вишивка, плетіння, в'язання, розпис тощо; рідше за функціональними ознаками — меблі, посуд, прикраси, одяг, іграшки. У декоративно-прикладному мистецтві застосовується близько 20 матеріалів та ще більше різновидів. Крім цього, існує понад 100 головних технік і технологій художньої обробки.

Декоративне мистецтво (естетичне освоєння життєвого середовища) складається із монументально-декоративного, театрално-декораційного, оформлювального, декоративно-прикладного та художнього конструювання. Як бачимо, сусідами, крім декоративних видів, є також види архітектури і види образотворчого мистецтва.

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

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

Завершується прикладна галузь творами зі шкіри, лози, рогами, соломи, тканими і в'язаними з волокнистих рослин (льон, коноплі) та вовни, модельованими предметами зі шкіри і тканини. Наприкінці першорядне значення матеріалу замінюється технікою виготовлення. Звідси цілком логічно виводимо концепцію морфології декоративно-прикладного мистецтва: в одному випадку вид суміщається із застосуванням матеріалу — ви-д-м атеріал, у другому відбувається трансформація у ви-д-техніку.

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

Поліхромна група: ткацтво, килимарство, вишивка, батік, вибійка, бісер, писан-карство, емалі, розпис (дерево, кераміка, скло та ін.).

Монохромна група: інкрустація, випалювання, чернь, гравіювання.

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

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

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

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

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

Види декоративно-прикладного мистецтва — головна структурна одиниця морфології. Це — художнє деревообробництво, художня обробка каменю, художня обробка кістки й рогу, художня кераміка, художнє скло, художній метал, художня обробка шкіри, художнє плетіння, в'язання, художнє ткацтво, килимарство, вишивка, розпис, батік, писанкарство, фотофільмодрук, вибійка, випалювання,

гравіювання, різьблення, карбування, художнє ковальство, скань, просічний метал, витинанки, мереживо, виготовлення виробів з бісеру, емалі, а також меблів, посуду, хатніх прикрас, іграшок, одягу, ювелірних виробів тощо. Усі вони відносяться до декоративно-прикладного мистецтва, як частина до цілого, мають відповідні спільні риси і своєрідні ознаки. Кожен з видів унікальний за специфікою матеріалів і технологічним процесом обробки, за художньо-композиційними закономірностями структури образів.

Одні види широко функціонують у сфері побуту і загалом у візуальній культурі, наприклад, художній метал, дерево, кераміка, ткацтво. Інші, такі, як мереживо, батік, вироби з бісеру, писанки, навпаки, мають порівняно вузьке функціональне середовище. Звідси морфологічна структура у першому випадку поширена, а в другому — звужена (або цілком відсутня). Поширення відбувається методом уведення додаткових, проміжних диференційних одиниць — підвид, підгрупа тощо. Так, підвиди в кераміці ґрунтуються на якісних характеристиках матеріалів (майоліка, фаянс, фарфор, кам'яна маса, шамот) та технологіях виготовлення; підвиди в обробці дерева — це техніки його обробки (різьбярство, столярство, токарство, бондарство). Інколи вони становлять значні самостійні галузі художньої творчості із своєрідними засобами декоративної виразності.

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

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

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

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

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

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

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

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

Використана та рекомендована література: 1, 2, 5.

ЛЕКЦІЯ 2 Композиція

План

1. Основи композиції;
2. Система композиційних закономірностей:
 - 2.1. Головні закони;
 - 2.2. Композиційні закони;
 - 2.3. Композиційні прийоми;
 - 2.4. Засоби виразності;
 - 2.5. Семантичні засоби.

1. Основи композиції

Що таке композиція? Дати однозначну, стислу і всеохоплюючу відповідь на це питання надзвичайно складно. Термін латинського походження *compositio* — твір, творчість, поєднання, розміщення тощо — мав нині багато значень. Так, у мистецтвознавстві під композицією розуміють, по-перше, творчий процес (компонування), незалежно від виду і жанру мистецтва; по-друге, результат творчої праці — твір мистецтва; по-третє, науку, теорію творчості; по-четверте, дидактичний предмет для студентів мистецьких навчальних закладів.

Всяка наука має свій предмет дослідження. Мав його і композиція декоративно-прикладного мистецтва. Ми наголошуємо на декоративно-прикладному не випадково, бо навіть добре відпрацьована композиція архітектури чи образотворчого мистецтва не розв'яже всіх основних питань нашого предмету. Незважаючи на близьку спорідненість цих видів мистецтва, кожен зокрема, по-своєму уточнює, поглиблює поняття композиції згідно з його «будівельним матеріалом», технічними засобами, ідейно-естетичними засадами та функціональним призначенням творів.

Повертаючись до визначення предмета композиції у декоративно-прикладному мистецтві, насамперед пригадаймо зі вступу про його багатоманітну природу, розгорнуту морфологію і складні взаємозв'язки з іншими видами у системі мистецтв, а також поліфункціональні засади творів та не менш складне їх семантичне наповнення. З позицій сучасної філософії, «предмет будь-якої науки — це не особлива сфера явищ, а весь світ, який розглядають під певним кутом зору». Звідси предметом композиції декоративно-прикладного мистецтва буде весь світ художніх побутових речей, створених людиною безпосередньо в її трудовій діяльності, які розглядаються з погляду закономірностей, прийомів і засобів композиції.

Якщо композиція твору декоративно-прикладного мистецтва — це художньо-оптимальна структура, цілісність із закономірно поєднаними між собою елементами, які відбивають його матеріально-технологічні, функціональні та художні засади, то композиція у широкому значенні — це наука про систему закономірностей, прийомів і засобів творення декоративних та ужиткових цінностей.

Композиція декоративно-прикладного мистецтва покликана створювати в ужиткових творах органічну єдність міри, доцільності й гармонії, прекрасного та утилітарного. Водночас вона сприяє логічно вмотивованому використанню відповідних законів об'ємного і площинного формотворення, допомагає авторам досягти в творах художньої довершеності.

Будь-яка творчість неможлива без відпрацьованих методів (гр. *methodos* — шлях дослідження, спосіб пізнання). Окремі з них становлять логічну, науково вивірену систему — методологію, котра формує теорію.

Методологія композиції спирається на засади методології естетики та загальної філософії. Вона послуговується власними принципами для виділення й обґрунтування законів композиції, прийомів, засобів тощо. До найважливіших методологічних принципів теорії композиції належать мімесіс (гр. *mimesis* — наслідування, відтворення), символізм, стилізація, структуралізм, функціоналізм та ін.

Мімесіс — основний принцип творчої діяльності Стародавнього і Античного світу, розроблений у всій повноті Арістотелем. «Мистецтво наслідує природу», — писав він, маючи на увазі образне відтворення природних речей і явищ у відповідності із законами того чи іншого виду мистецтва. Міметична концепція композиції творів декоративно-прикладного мистецтва

застосовувалася у середні віки і в новий час, відома вона й сьогодні. Наприклад, наслідування в посуді об'ємних форм гарбуза, яйця, черепашки і т. ін., в орнаментіці — відтворення декоративних якостей багатьох квітів, листків і плодів, мармурового візерунку, ажурного мережива павутиння і под.

У середньовіччі поряд з міметичним принципом композиції утвердився символічно-алегоричний (під впливом християнського вірочення). Символізм допомагав яскравіше виразити образний задум композиції. У XVIII— на початку XX ст. професійні твори декоративно-прикладного мистецтва інколи зазнавали гіпертрофованого впливу символізму (багатофігурні алегоричні композиції gobеленів, настільних годинників, фігурних свічників, дерев'яних різьблених рам для дзеркал тощо).

Стилізація — композиційний принцип, що полягає у навмисному наслідуванні творів декоративно-прикладного мистецтва попередніх епох, країн, стилів, напрямів, шкіл тощо. Порівняно з підробкою, фальсифікацією творів давнини, стилізація не приховує своєї вторинної інтерпретації відповідних художніх ознак стилю. До різновиду сучасної стилізації необхідно віднести фольклоризм — вільне наслідування художниками-професіоналами і самодіяльними майстрами традиційних творів народного мистецтва.

З 20-х років XX ст. в естетику та мистецтвознавство проникає нове поняття — структуралізм (походить від загальнонаукового терміна «структура», визначає наявність стійких зв'язків між елементами певної системи). Широкий діапазоном структурних зв'язків характеризується композиція декоративно-прикладного мистецтва. Внутрішні структурні зв'язки забезпечують цілісність твору, зовнішні — дають вихід на ансамблевості (поєднання з іншими творами). Структурна концепція композиції ґрунтується на багатоманітності структурних варіантів, що впливають з соціокультурних контекстів та контрарних пар (єдність у творах матеріального і духовного, особистого і суспільного, ідеального та реального тощо). Структуралізм тісно пов'язаний з функціоналізмом, конструктивізмом і стандартизацією.

Функціоналізм — напрям творчості, котрий виник в архітектурі на початку XX ст., стверджував перевагу в будівлі практичності над формою. Згодом концепція функціоналізму проникає у декоративно-прикладне мистецтво (меблі, обладнання житла, посуд тощо), стає основоположною у дизайні. Під час проектування і виготовлення нових побутових предметів художники дотримуються принципу функціоналізму, зокрема антропометричних даних, що значною мірою забезпечує зручність і вигідність речей.

Вперше конструктивістські засади, чітку прямокутність боків застосував у червоно-синьому кріслі голландський художник Г. Рітфельд (1917 р.). Принципи конструктивізму, стандартизації окремих елементів і функціоналізму сформульовані та втілені в конкретних творах групою Баухауза (Німеччина, 1919—1933 рр.). Ван Лір так визначив ці принципи: «Під функцією Баухауз розуміє не просто підпорядкування предмета своєму утилітарному призначенню, а й здатність однієї системи елементів (тобто одного предмета) переходити в інші, ставати частиною систем або замінювати їх. Поняття краси не відкинуто, воно наповнилося новим значенням: чим багатіше у функціональному відношенні предмети, тим більше можливостей і варіантів приховують системи їх елементів і тим вони гарніші».

У формуванні теорії композиції, крім методологічних, важливу роль відіграє також низка наукових принципів. Вони вийшли з історичних, теоретичних і прикладних наук, що певною мірою регламентують творчість у галузі декоративно-прикладного мистецтва. Сюди насамперед відносимо концепцію побутування народного мистецтва, технічну естетику, симетрію в природі і мистецтві, художнє конструювання просторових форм, основи тональності та кольорознавства, візуальне сприйняття творів декоративно-прикладного мистецтва тощо. Усі перелічені й не згадані наукові принципи допомагають вивести й обґрунтувати закони, прийоми та багатоманітні засоби композиції.

2. Система композиційних закономірностей

2.1. Головні закони

Протягом багатьох століть цехові ремісники, народні майстри інтуїтивно відчували існування стійких закономірностей побудови форми і декору. Вони нагромаджували досвід і з покоління в покоління передавали секрети творчості, що виражалися у вишуканій, традиційній формі виробів, сталих композиційних схемах орнаментів тощо.

Система композиційних закономірностей має чітку ієрархічну співвідлеглість: загально-художні композиційні закони, які відбивають об'єктивні закономірності реальної дійсності, композиційні закони, що діють локально в окремих видах мистецтва; композиційні прийоми

факультативного характеру. Завершують систему засоби виразності і семантичні засоби. Система ґрунтується на об'єктивних законах, співзвучних відповідним законам природи і суспільства. Вони діють у багатьох видах мистецтва, тому називаються головними, а саме: закони традиції, цілісності і тектоніки.

Закон традиції. Композиція творів мистецтва, зокрема декоративно-прикладного, тісно пов'язана із художньою спадщиною, генетичним кодом художньої традиції. Характер цього зв'язку історично визначився у різновидах структури художньої системи: канонічної, традиційної та новаторської. Художня традиція регулює складний процес відбору, освоєння, трансляції і розвитку (повторення) історичного соціокультурного досвіду. Первісне мистецтво, декоративне мистецтво стародавнього світу, середньовіччя за своїм характером канонічні, обмежені нормою. В умовах виживання, коли загроза художнім структурам стала цілком реальною, традицію підсилював. підтримував канон. Звідси випливає чітка функціональна залежність: «Традиція зберігає і відновлює соціокультурні структури, канон зберігає і відтворює традицію». Однак канон — це широке коло, комплекс світоглядно-естетичних і художніх концепцій, що поєднують у собі: а) світоглядно-естетичні норми; б) набір усталених об'ємно-просторових форм; в) іконографію образів і орнаментальних мотивів; г) композиційні стереотипи і структури; д) художньо-технологічні рецепти і прийоми виконання.

Внаслідок розпаду міського цехового ремесла у XVIII—XIX ст. професійні майстри-художники переорієнтувалися з традиційної на новаторську художню структуру, долаючи стереотипи композиційних рішень. З цього часу новизна у творах професійного мистецтва стала найважливішою якістю композиції. Однак новаторський пошук, заперечення традиційної форми, іконографії, декору не можна здійснити без традиції та професійної майстерності, без прийняття або відхилення певних композиційних схем тощо. Часто, на перший погляд, новаторський твір згодом «виявляє органічний внутрішній зв'язок з певною художньою традицією... загальними законами розвитку мистецтва» 4. Таким чином, у декоративно-прикладному мистецтві закон традиції — це єдність і боротьба нормативно-типологічних та варіативно-новаторських спрямувань у структурі твору.

Знання закону традиції допомагає давати вірні судження про ступінь художньої вартості нових творів декоративно-прикладного мистецтва, дає змогу здійснювати порівняльний аналіз художніх явищ за їхнім внеском до скарбниці світової культури.

Закон цілісності. Різноманітні прояви цілісності зустрічаються в природі, суспільстві, мистецтві. М. Некрасова стверджує, що «цілісність — не тільки творчість, а й людина, середовище, що її оточує». Матеріалістична діалектика розглядає цілісність як «певну завершеність, внутрішню єдність об'єкта», а також його якісну своєрідність, зумовлену «специфічними закономірностями функціонування та розвитку». Загалом цілісність розкривається у діалектичній єдності частин і цілого. Однак цілісність дерева, живого організму, навіть природи виступає в іншій смисловій площині, ніж «духовно-предметна» цілісність творів мистецтва.

Цілісність — властивість і якісний показник художнього твору, що синтезує елементи, частини в єдине неподільне ціле. Отже, основні риси цілісності — неподільність, підлеглість і групування елементів, частин композиційної структури твору. Вони виявляють свої властивості на різних рівнях. Цілісність надструктур: а) середовище, житло, інтер'єр; б) побутовий посуд, начиння"; в) костюм та ін. Цілісність структур: а) єдність утилітарного і декоративного; б) форми і декору. Цілісність підструктур: а) елементи і частини форми; б) елементи і мотиви орнаменту; в) колорит, тональність тощо.

Народ віддавна виявив багато смаку, вміння і винахідливості у створенні цілісної художньої системи інтер'єру житла, костюма, що в кожному регіоні України мали локальні відміни. Так, традиційний інтер'єр подільської хати відзначається логічним взаєморозташуванням меблів і хатнього начиння, килимів, верет, вишитих рушників. Піч і побілені стіни оздоблювали мальованим і паперовим декором. У гуцульській хаті дерев'яні стіни «миті», не білені, меблі, посуд та інші предмети прикрашені різьбленням і випалюванням, піч з кошином виблискує кахлями, ліжко вкрите веретою або ліжником, на стіні — ікони на склі, поруч підвішені качани кукурудзи, засушене зілля, писанки тощо. У всьому ансамблі відчувається гармонійна злагоженість.

Задумано найпростішу конструктивну ідею ваз — видовжений циліндр (співвідношення 4 : 1), при основі ледь випуклий, у верхній частині, навпаки, увігнутий. Легка, цільна форма побудована на м'яких нюансах контуру. Із збільшенням компонентів (ніжка, вухо, декор тощо) виникає проблема

співвідлеглості (підпорядкування) головній формі. Проте співвідлеглість ґрунтується не лише на співвідношенні величин, а й на художній якості та місці у структурі. Спробуємо прикрасити «запроектовану» вазу орнаментом. Тут теж не обійтись без конструктивної ідеї. Спочатку оберемо композиційну структуру (медальйон, розетка, стрічка, вільне заповнення площини тощо). Зупинимось на горизонтальній стрічці (орнамент будь-який), але й цього не досить. Якої вона буде ширини? Зрештою, стрічку слід пов'язати з формою вази, тобто знайти найзручніше місце, де орнамент найкраще виявлятиме форму вази, підкреслюючи її художні переваги. У даному випадку це може бути найширша частина форми.

Аналогічно закон цілісності діє і в підструктурах, зокрема в орнаменті.

Таким чином, закон цілісності допомагає розкрити співвідлеглість компонентів структури твору, єдність образу через складну систему зв'язків: форма твору в ансамблі і середовищі.

Закон тектоніки. Художнє осмислення функціональної і матеріально-конструктивної структури є засобом створення естетично виразної форми твору. Закон діє у народній і професійній творчості, однак з тією різницею, що в народній він закладений у традицію, тоді як художники користуються ним свідомо, вибірково застосовуючи той чи інший матеріал, техніку, конструкцію тощо.

Тектоніка — гармонійна взаємозалежність формотворення — виражається загальною формулою: функція → матеріал → структура → конструкція → форма.

Будь-яка професійна формотворчість розпочинається із з'ясування меж функціонування художнього предмета. Чітка уява про умови й характер застосування твору дає змогу визначити матеріал, тип художньої структури та конструктивне розв'язання форми. На конструкцію форми, її тектоніку значною мірою впливають природні, технічні й технологічні властивості матеріалів. Після з'ясування взаємозв'язку функції і матеріалу розробляється наступне коло зв'язків, що ведуть до визначення структури та організації художньої конструктивної форми. Далі уточнюються пропорції і ритмічний лад її елементів, виділяються, акценти, композиційний центр тощо. Таким чином, відпрацьовану форму можна кваліфікувати як художньо досконалу — тектонічну. Вона має гармонійне співвідношення всіх компонентів та вихідних умов функції, матеріалу, техніки виготовлення, конструкції тощо.

Серед творів декоративно-прикладного мистецтва можна виділити три основні об'ємно-просторові тектонічні структури: монолітну, каркасну, оболонкову. Перша утворена переважно з одного матеріалу, наприклад, дерев'яний посуд (видовбуваний, вирізуваний), кераміка, камінь і т. ін. Каркасна структура буває суцільною і складеною конструкції (з різноманітних матеріалів), наприклад, меблі, бондарні, а також плетені вироби з лози тощо. В оболонковій структурі використовуються тонкі еластичні і цупкі матеріали, тканини, шкіра, котрі у відповідній формі нагадують оболонку, наприклад, одяг, взуття, плетені ужиткові вироби з рогози і соломи та ін.

У композиції декоративних творів площинного характеру в тектоніці орнаментів розрізняють мікро- і макроструктури, а також закриті і відкриті структури.

Відкрита тектонічна структура орнаменту характеризується вільним ритмічним розвитком мотивів (повторення рапорту) на площині у чотирьох напрямках до нескінченності (наприклад, сітчаста композиційна схема орнаменту). Стрічковий орнамент — це динамічний розвиток, повторення рапорту в двох напрямках. Закрита тектонічна структура орнаменту позбавлена розвитку, відповідно обмежена (ро-зетовий, дзеркально-одновісний орнаменти та ін.). Закон тектоніки сприяє доцільному вибору структури і конструкції твору.

2.2. Композиційні закони

У композиції творів декоративно-прикладного мистецтва крім головних законів діють закони масштабу, пропорційності та контрасту. Порівняно із головними вони мають вужче застосування у системі мистецтв, однак у декоративно-прикладній композиції без них не обійтись.

Закон масштабу. Серед творів декоративно-прикладного мистецтва трапляються такі, що мають однакову форму, але різну величину (внаслідок певних функціональних вимог), наприклад, набір фарфорових чайників, тарілок, майолікових збанків, мисок, дерев'яних ложок тощо. Зрозуміло, величина цих предметів мусить мати якісь розумні межі — від дуже мініатюрних, через оптимальні до великих розмірів. Людині найзручніші в користуванні предмети оптимальної величини (звичайного масштабу). Звідси, людина в композиції творів декоративно-прикладного мистецтва є своєрідним масштабним еталоном, мірою всіх речей. Закон масштабу розкриває логічно і художньо мотивовані

метричні співвідношення між людиною і твором, між оточуючим середовищем і твором, між його елементами та загальними габаритами форми.

Різноманітне використання масштабів переважно зводиться до трьох основних випадків. Перший — застосування звичайного антропометричного масштабу, враховуючи також те, хто тим предметом має користуватися — чоловік чи жінка.. Другий випадок передбачає втілення у композиції зменшеного масштабу (предмети для дітей, дитячі іграшки, сувеніри вибори і т. ін.). Третій випадок зводиться до свідомого збільшення масштабу — гіперболізації, що сприяв вияву відчуттів урочистості, піднесеності, декоративності.

Твори надмірно великого масштабу без жодного логічно-художнього мотивування кваліфікуються як такі, що позбавлені масштабу—амасштабні. Великий посуд гі-пертрофованого масштабу виробляли цехові ремісники XVII—XIX ст. під час складання іспиту на звання майстра.

Закон пропорційності передбачає інтуїтивну або свідому організацію прийомів плоскісного та об'ємно-просторового формотворення на основі кратних і простих співрозмірних величин.

У композиції декоративно-прикладного мистецтва пропорційна співрозмірність форми не знайшла такої досконалої й детальної розробки, як у теоретичних працях майстрів архітектури. Однак, аналізуючи форму древньоєгипетського кам'яного посуду, можна виявити кратні й прості співвідношення між основними величинами. Кратні відношення дають ціле число повторення квадрата в прямокутнику, або куба в паралелепіпеді — 1 : 1, 1 : 2, 1 : 3, 1 : 4 і т. д.

Прості відношення мають в собі модуль, що вміщається ціле число раз за двома або трьома координатами (2:3; 3:4, 2:5; 3:5; 4 : 5; 5 : 6). Отже, простими відношеннями ми досягаємо чіткої співрозмірності площинних і просторових форм, що ґрунтується на їхньому гармонійному зв'язку.

Складні ірраціональні відношення (наприклад, золотий перетин — 1,62... : 1) рідко зустрічаються у композиції декоративно-прикладного мистецтва і сумнівно, щоб вони вносились із свідомим розрахунком майстра.

Таким чином, закон пропорційності — гармонійне поєднання пропорцій частин, елементів у єдине ціле. Він дає змогу уточнити форму, знайдену на основі головних композиційних законів, підпорядковуючись провідній конструктивно-художній ідеї.

Закон контрасту ґрунтується на філософському законі єдності і боротьби протилежностей, тому неможливо вичерпно окреслити всю широчінь його функціонування, роль і значення. Але у мистецтві художник вільний у виборі тотожностей, нюансу чи контрасту.

Композиційні відношення, що наближаються до повторення різних елементів, величин, властивостей площинно-просторової форми, називаються нюансами (буквально — відтінок, ледь помітна різниця).

В об'ємно-просторовій формі композиційні контрасти відбиті переважно співвідношеннями протилежних пар, а саме: а) метричний контраст форми (розмірів): низька—висока, вузька—широка; б) пластичний контраст форми: елемент-частина, вигнута-опукла, статична-динамічна, симетрична-асиметрична; в) контраст матеріалу (текстура, фактура, тон, колір): виразна текстура — ледь помітна, гладка-шорстка, світла-темна, тепла-холодна тощо; г) контраст конструктивної ідеї (функції) форми.

Орнаментальна композиція має свій спектр контрастів: а) контраст конструктивної ідеї (домінувати) мотиву, рапорту; б) метричний контраст мотиву рапорту: відкрити-закрити, трьохкомпонентний; в) пластичний контраст мотиву рапорту: динаміка-статика, ритміка-аритмічність, центр-ацентричність, іметрія-асиметрія; г) контраст матеріалу (фактура, тон, колір): гладка - шорстка, світла-темна, монохромна-поліхромна; д) контраст засобів виразності: лінія-пляма, площин ність—рельєфність, силует—ажурність.

2.3. Композиційні прийоми

Композиційні прийоми на відміну від законів належать до нестійких вакультативних категорій, відіграють важливу роль у розробці конструктивних ідей тектонічної структури та в посиленні пластичної й емоційної виразності композицій.

До головних композиційних прийомів відносимо ритм, метричність, симетрію, асиметрію, статику і динаміку.

Ритм-власність, характерна для багатьох явищ природи, життя людини (ритми обміну речовин, серцебиття, дихання і т. ін.). Ритмічність, повторюваність окремих рухів, циклів характерні для процесів праці, а тому втілюються у матеріальній формі її продуктів. Як відображення закономірностей реального світу, ритм увійшов до всіх видів мистецтва, став одним з необхідних

засобів організації художньої форми. У музиці, танці він виявляється як закономірне чергування звуків або рухів. В архітектурі, образотворчому і декоративному мистецтві відчуття ритму створюється чергуванням матеріальних елементів у просторі. Час у такому ритмі змінено просторовою протяжністю, часова послідовність — просторовою.

Ритм як композиційний прийом декоративно-прикладного мистецтва - це повторення елементів об'ємно-просторової і площинно-орнаментальної форми та інтервалів між ними, об'єднаних подібними ознаками (тотожними нюансами і контрастними співвідношеннями властивостей тощо). Він буває простий і складний. Простий ритм — рівномірне повторення однакових елементів та інтервалів в об'ємно-просторовій та орнаментальній структурі — називається метричним.

Прийом ритмічності може ґрунтуватися не тільки на величині й послідовності елементів, йому можуть підпорядковуватися пластичність, фактура, тон, колір тощо. Складний ритм ґрунтується на поєднанні (накладанні) простих..

Симетрія як композиційний прийом — це чіткий порядок у розташуванні, поєднанні елементів, частин відповідної тектонічної структури творів декоративно-прикладного мистецтва. Принцип симетрії зустрічається у природі (наприклад, кристали, листочки, квіти, метелики, птахи, тіло людини тощо). Симетрія вносить у мистецькі твори порядок, закінченість, цілісність, асоціюється з вольовою організацією форми і декору.

Відомі три типи симетрії. Перший — найпоширеніший — так звана дзеркальна симетрія. Фігурі або зображення, розміщені в одній площині, діляться лінією на однакові. Частини аналогічно відображенню у дзеркалі. Цим типом симетрії наділені більшість об'єктів рослинного і тваринного світу, а також людина. В орнаментах і декоративних зображеннях застосовуються різновиди дзеркальної симетрії: дві стрічкові структури, три сітчасті, п'ять розетових. Другий тип симетрії — трансляція або перенесення — відрізняється простотою. Симетричні фігури, котрі суміщаються на площині одна з одною, можуть переноситися вздовж однієї або двох осей, утворюючи в першому випадку сім стрічкових орнаментальних структур, сімнадцять сітчастих і чимало розетових. Третій тип симетрії застосовується для об'ємних тіл обертання. Симетрична фігура переміщується рівномірно щодо осі, перпендикулярної до центру основи, крутиться навколо неї, залишаючись все ж у межах кривої. Симетрію такого типу називають циклічно-обертовою. Від кількості циклів суміщення фігури самої з собою (протягом повного оберту) залежить різновид циклічно-обертової симетрії: 3-го порядку, 4-го порядку, 5-го порядку і т. д. Приклади цієї симетрії можна знайти в природному середовищі (квіти ірису, троянди, шишки, морські зірки) та найбільше їх серед продуманих людиною предметів (посуд та інші вироби, виготовлені технікою бондарства, токарства і гончарства).

Асиметрія — це відсутність, жодної симетрії. Асиметрія відбиває неупорядкованість, незавершеність. Побудову асиметричної форми можна зрозуміти лише сприйнявши структуру цілком, а симетричну композицію можна — і за фрагментом рапорту. Досить побачити лише чверть килима із дзеркальною двохвісною симетрією, щоб уявити його загальний вигляд.

2.4. Засоби виразності

Народні майстри та професійні художники вибірково застосовують у своїх творах різноманітні засоби емоційно-художньої виразності, а саме: фактуру, текстуру, колір, графічність, пластичність й ажурність. Три перших цілком залежать від природних властивостей матеріалу та його технологічної обробки. Так, фактура, текстура і колір дерева, з якого зроблений предмет, можуть викликати неоднакові чуттєві емоції при користуванні цим предметом. Це будуть відчуття легкості або вагомості, досконалої вишуканості, довершеності або лаконічної простоти, звичної буденності тощо.

Фактура (з лат. *faktura* — виконання) — спосіб подачі, формування поверхні твору. Загалом її поділяють на природну і технологічну. До природної належить фактура поверхні, котра не зазнала обробки, наприклад, природна фактура кори дерева, рогу оленя, каменю та ін. Технологічну фактуру дістають в процесі відповідної обробки матеріалів (різання, тесання, кування, карбування, шліфування) або виготовлення самих творів (плетіння, тkania, вишивання тощо).

Розрізняють рельєфну, дрібнорельєфну, шорстку і гладку фактури. Першу мають твори з гостро вираженою пластикою поверхні, зокрема, плетені вироби з лози, рогози, соломи і т. ін. Дрібнорельєфна фактура характеризується слабо вираженою пластикою поверхні (ткані, в'язані, вишивані твори і под.). Шорстку фактуру мають здебільшого нешліфовані вироби з дерева, металу, каменю. Гладку фактуру дістають поверхні твердих матеріалів після шліфування, полірування,

лакового покриття (поліровані поверхні деяких виробів з дерева, каменю і металу). Поверхня з гладкою фактурою залежно від чистоти обробки буває матовою, напівматовою і дзеркальною.

Текстура (з лат. *textura* — будова, зв'язок; тканина) — природний візерунок на поверхні розрізу деревини, деяких мінералів, рогу тощо, утворений різноманітними шарами матеріалу. Вона буває простою і складною, навіть примхливою, малюнок — дрібним або великим, слабо або чітко вираженим. Якщо на деревині й розі він буде утворюватися з відповідною тональною розтяжкою у межах одного, двох сусідніх кольорів, то текстура мінералів зустрічається у багатокольорному і широкому тональному поєднанні. Композиційно вмотивована і добре виявлена текстура на площині або об'ємі надає твору особливої декоративності й оригінальності, передусім позбавляє необхідності у додаткових орнаментальних оздобах.

Колір (забарвлення) у творах декоративно-прикладного мистецтва (зважаючи на їхні широкі функціональні можливості — прикладні—декоративно-прикладні—декоративні) має неоднакову міру застосування. Знання об'єктивних закономірностей колірної гармонії, традицій символіки та суб'єктивних особливостей сприйняття допоможе оптимально розв'язувати композиційні завдання. Розрізняють кольори **ахроматичні** (безбарвні) і **хроматичні** (мають відповідне забарвлення). До першої групи належать білий, чорний і сірий кольори, причому останній має діапазон розтяжки від світло-до темно-сірого. Якщо чорний поглинає майже всі промені (електромагнітні хвилі), то білий, навпаки,— всі відбиває. Саме тому білі предмети, освітлені червоним джерелом світла, набуватимуть червоного забарвлення, а освітлені блакитним — блакитного, тоді як чорні предмети майже непомітно змінюють своє забарвлення. Здатність поверхні предмета відбивати або поглинати частину падаючих на нього променів втілюється у понятті світлості. **Світлість** — це тональна відміна даного кольору порівняно з білим або чорним.

Насиченість — це ступінь інтенсивності «чистого» кольору без домішок ахроматичних кольорів. Наприклад, насиченість спектральних кольорів жовтого, зеленого, блакитного менша порівняно із червоним, синім, фіолетовим. Ступінь відповідної світлості дістаємо шляхом розбілювання чи затемнення «чистого» кольору білим або чорним. Отже, забарвлення, світлість і насиченість є основними фізико-естетичними властивостями кольорів.

Інші властивості («енергетичність», активність, «маса» тощо) ґрунтуються на асоціативності, емоційно-психологічному сприйнятті. Сині, блакитні кольори ми пов'язуємо із забарвленням води й льоду, відчуттям холоду, а червоні й оранжеві сприймаємо як кольори вогню і відносимо їх до теплих. У хроматичному крузі до **тепліх належать кольори** з найбільшою довжиною хвиль (червоні, оранжеві, жовті), а **холодні** (фіолетові, сині, блакитні, зелені) мають найменшу довжину хвиль. Однак такий «температурний» поділ є умовним, оскільки пурпурна барва сприймається холоднішою за червону, але теплішою порівняно із фіолетовою. Із відповідною теплою кольорів взаємопов'язана візуальна активність. Так, червоний або оранжевий навіть на незначній площі виділяються сильніше, ніж синій на більшій площині. Звідси теплі кольори сприймаються як активні, а холодні — як пасивні.

Колір впливає на наше сприйняття предметів і навколишнього простору. Забарвлення предметів та їх оточення може впливати і на психологічний стан людей: в одних випадках пригнічує, дратує, активізує, в інших — розслаблює і заспокоює. Однак не завжди дія кольору має фізичні або фізіологічні основи. Сучасна кольорова символіка ґрунтується на асоціативності кодових принципів і містить відповідні символи з геральдики, теології, психолого-емоційні поняття, поетичні метафори тощо (див. табл. 1).

Отже, колір-знак, колір-метафора характеризують певні поняття як пізнавального, так і емоційно-виражального порядку, є важливим композиційним засобом у декоративно-прикладному та інших видах мистецтва.

Зведена система кольорової символіки. Кольори	Система символіки кольорів за Л. Геріке і К. Шьоне	Геральдичні символи кольорів
Білий	Чистота, невинність, світло; легкий, свіжий, прохолодний, сліпучий, чудовий, блискучий	Срібло, правдивість, християнство, Європа
Жовтий	Сонце, світло, радість, ревності, заздрість; світлий, легкий, свіжий, звеселяючий, юний, сяючий	Золото, багатство, сміливість, буддизм, Азія
Оранжевий	Спека, енергія, радість, теплота, зрілість; випромінюючий, виступаючий вперед, сухий, теплий, схвильований	
Червоний	Вогонь, любов, пристрасть, боротьба, динамізм, гнів; близький, палаючий, збуджений, голосний	Сила, демократія, революція, Америка
Пурпурний	Пишнота, гідність, влада, держава, зрілість, багатство; компактний, сповнений внутрішньої сили, розжарений, урочистий	
Фіолетовий	Затемнення, старість, віра, совість, смиренність; тупий, огортаючий, задумливий, похмурий, тяжкий	Сум, лихо
Синій	Нескінченність, космос, сум, холодність, вірність, серйозний, закріплюючий, свіжий, прохолодний, віддаляючий	Мудрість, володіння морем
Блакитний Смарагдовий	Кристал, холод, лід, вода; стриманий, вичікуючий, льодовий, стомлений, віддалений	Невинність, миролубність
Зелений	Природа, спокій, молодість, безпека, надія; скромний, спокійний, вологий, м'який, посередній	Плодючість, розквіт, юність, іслам, Австралія
Чорний	Темрява, морок; темний, важкий, теплий, втягуючий, засмоктуючий	Смерть, жалоба, Африка
Сірий	Гідність, знання; різний, нейтральний, вельможний, величний	

Колір у композиції декоративно-прикладного мистецтва може виконувати комунікаційну (поділ, акцентування, об'єднання та інша організація візуальної інформації), пізнавальну (кольорові символи і знаки, кодування) і найважливішу, виражальну функції. Остання активно впливає на художню образність творів, викликаючи відповідні емоції та естетичні почуття. Поліхромність найбільш характерна для ткацтва, килимарства, вишивання, розпису.

Графічність – позитивна якість композиції творів декоративно-прикладного мистецтва (переважно декоративних зображень, орнаментів тощо) як таких, що своїми елементами і

трактуванням нагадують графіку або мають з нею спільні засоби виразності: лінії, точки, плями, силуети і т. ін.

Лінія є основним виразником графічності. Вона може бути нанесена пензлем (розпис на папері, дереві, порцеляні), «писачком», різком (розпис майоліки), різцем (різьблення дерева, кістки, каменю), штихелем (гравіювання на металі), стібками вишивки тощо. За своїм характером лінії можуть бути суцільними і з розривами, прямі, ламані, хвилясті, спіралеподібні і т. ін.

У композиції лінії виражають не тільки узагальнені відчуття якості предметів, а й відчуття руху: емоційний вплив, стан спокою або напруженості, статичну рівновагу або динаміку, плавність, текучість, спрямованість тощо.

Точка, група точок також мають «графічне походження». Вони можуть розміщуватися на площині у вигляді лінії, або закривати площину частинами, створюючи при цьому враження м'якості, легкості, прозорості; у геометричному орнаменті служать доповненнями у вигляді «центрів», кружалець, «двяхшків», «засипки» та ін. Точки заглиблення у карбованому і різьбленому орнаментах створюють фактурне тло, що контрастує із полірованими поверхнями.

На відміну від лінії і точки **пляма** є площинним елементом. Буває тональною і хроматичною, а за характером форми — довільної конфігурації або конкретно визначеної, наділеної асоціативністю. Тональні плями утворюють нанесенням на площину точок, штрихових ліній — однобічних і двобічних (сітка) та суцільним заливанням фарбою. В орнаментальних композиціях графічність виражається вишуканим поєднанням ліній, точок і плям.

Силует — це узагальнене, площинне, однотонне зображення людини, тварин, рослини або предмету, що нагадує їхню тінь. У декоративно-прикладному мистецтві силуетом як графічним виразальним засобом користуються в інкрустації художніх виробів з дерева, при створенні витинанок, виготовленні з металу флюгерів, окуття дверей тощо.

Пластичність (від гр. *plastike* — моделювання з м'яких матеріалів, ліплення) — специфічна позитивна якість художньої виразності творів декоративно-прикладного мистецтва, особливий вияв краси через спосіб трактування форми, яка характеризується м'якістю, плавністю, співрозмірністю ліній, силуету, площини, вишуканістю руху і т. ін. За аналогією скульптури, пластичність у декоративно-прикладному мистецтві поділяється на рельєфну і об'ємно-просторову. У деяких техніках різьблення, тиснення, карбуванні, зерні пластичність виступає як конструктивна основа. В інших видах декоративного мистецтва пластика має факультативний характер і лише підсилює виразність твору.

Ажурність (від фр. *ajour* — отвір, просвіт) — специфічна позитивна якість творів декоративно-прикладного мистецтва, в яких площинні або об'ємні форми мають наскрізні отвори, їх різноманітне поєднання може утворювати своєрідну декоративність. Ажурність як композиційний засіб виразності характеризується контрастом площини (сітки) і просвітів, створює ефектне враження романтичності, чарівності, піднесеності. Основною композиційною прикметою художності таких видів декоративних творів, як витинанки, мереживо, скань, посічний метал, ажурне різьблення в дереві і кістці, є ажурність. Розрізняють три випадки ажурності: 1) світло крізь отвори утворює тло для візерунку; 2) просвіти отворів є мотивами декору і 3) отвори закриті підкладкою і не пропускають світла (так звана «сліпа ажурність»).

2.5. Семантичні засоби

Семантичні засоби. Крім функціонально-ужиткової інформації, пов'язаної із безпосереднім використанням творів декоративно-прикладного мистецтва, у них зберігаються відомості національної, соціальної, магічної, образної орієнтації. Основні носії широкого спектру інформації — композиційні елементи форми твору (знак, символ, метафора, алегорія, емблема) та оздоблення. Усі ці елементи в семантичних засобах, мають переважно зображальну структуру, а закономірності їх поєднання нагадують синтаксис. Метафора, знак і символ — тісно пов'язані між собою функціональним змістом.

Метафора (від гр. *metaphora* — перенос) — художній засіб літературного походження, ґрунтується на подібності явищ, предметів дійсності. Метафора вживається для підсилення смислу художнього образу творів декоративно-прикладного мистецтва за допомогою подібного предмету, зображального мотиву тощо. Так, віднайдені необхідні образні риси в природі або в художній спадщині переносяться до структури твору.

Символ (від гр. *symbolon* — знак, прикмета, ознака) у вигляді намальованого елемента, знака або предмета об'ємно-просторової форми, виступає замість певних конкретних чи абстрактних понять, використовується для збереження та передачі інформації, естетичних цінностей. Він не відбиває

дійсних явищ, предметів, а позначає їх умовно без жодного натяку на достовірність чи подібність до дійсного.

Художній символ використовувався у ранніх формах культури (антична, середньовічна). У різні епохи символи змінювали своє значення. Наприклад, вуж у стародавні часи мав охоронне значення, а в християнській міфології та мистецтві став символом гріха, зла і обману.

Найважливіші метафори і символи у давньоруському декоративно-прикладному мистецтві

Метафори і символи	Народно-поетичне осмислення	Церковне тлумачення
Джерело, криниця, річка	Вгамування духовної спраги	Вчення Христа
Чаша	Доля, смерть	
Рослини, зокрема квіти	Вічне цвітіння, невмируща краса	Райський сад
Голуб, горлиця	Любов, сум, смуток	Чистота, невинність
Сокіл, яструб	Сонце, небо	Політ пророчої думки
Орел	Владна сила	Торжество світла над темрявою
Лев	Цар звірів, сила	Злість, заздрість
Леопард, вовк	Безстрашність, геройство	Ворожість, жорстокість
Змія, вуж	Оберіг	Зло, лукавство, підступність, обман, темні сили

Уже в ранніх формах художньої культури та в древніх цивілізаціях знаки-обереги і знаки-печатки (родові символи) набули культового, магічного і символічного значення.

Різновидом символу є **атрибут** (від. лат. attributus — приписаний, наділений) — конкретний предмет, тісно пов'язаний із життям і діяльністю особи, а тому додається до її іконографії як розпізнавальний знак. Атрибут переважно зображається із постаттю, а окремо від неї набуває значення символу. Розрізняють атрибути загальні (наприклад, пальма — атрибут святих мучеників) та індивідуальні.

Найважливіші атрибути з творів античного мистецтва:

Бик — Європа Шкіра лева — Геркулес Терези — Феміда Маска — Мельпомена Виноградна лоза — Діоніс і Силен	Орел — Прометей Книги — Кліо, Сивілла Серп — Деметра Ліра — Аполлон, Ерато, Терпсіхора Тризуб — Посейдон
--	--

Найважливіші атрибути з християнської іконографії:

Ягня — Ісус Христос Вінок троянд — св. Розалія Ангел — апостол Матфій Вуж — св. Христина Вежа — св. Варвара Ключ — апостол Петро Віл — апостол Лука	Колесо — св. Катерина Лук — св. Себастьян Три хліби — св. Миколай Орел — апостол Іоанн Дзвінок — св. Антон Пустельник Лев — св. Ієронім, апостол Марко Церква — св. Єлизавета, св. Олена
---	--

Як бачимо, внаслідок перебудови світогляду і заміни античної міфології християнською зазнають зміни й атрибути. У зрілому середньовіччі вони все частіше набували значення символів, надаючи творам декоративно-прикладного мистецтва таємничої загадковості.

Алегорія (від гр. allegoria — іноказання) — один із семантичних засобів, символ якого полягає в тому, що в конкретних художніх образах виступають умовні зображення абстрактних понять (персоніфікація). Так, алегорія мудрості, добра, миру, природи, весни, літа може бути показана умовно за допомогою символів персоніфікації, атрибутів, емблем, поєднаних у відповідну структуру твору. Алегорія міфологічного походження найбільшого поширення набула у середньовічних творах декоративно-прикладного мистецтва, зокрема гобеленах, меблярстві, керамічних розписах та ін.

Емблема (від гр. emblema — оздоба) — семантичний засіб композиції, що часом заступає символ. Основа емблеми — вираження цілого за його характерною, але разом з тим простою частиною, елементом чи атрибутом. Вона зображає предмети, знаки або постаті символічного характеру. В античній мозаїці на підлозі емблемою називали поле із фігуративними зображеннями. У наш час розрізняють емблеми міжнародні, державні, військові, спортивні, виробничі і под. Наприклад, білий голуб — міжнародна емблема миру.

Візуальною основою всіх семантичних засобів була й залишається інакомовність і загадковість, грайливість і химерність, уподібнення й алегорія, сплетені в єдину художню і стильову структуру.

Протягом кількох тисячоліть художня практика у галузі декоративно-прикладного мистецтва виробила низку принципів композиції, дотримання яких допоможе досягти певної естетичної впорядкованості. Ці принципи ґрунтуються на практичному досвіді та імперичних спостереженнях.

Використана та рекомендована література: 1, 3, 6, 16

ЛЕКЦІЯ 3

Художня обробка деревини

План

1. Історіографія розвитку деревообробництва;
2. Види та техніки різьблення;
3. Інструменти та матеріали;
4. Технологія виконання різьблення;

Історіографія розвитку деревообробництва

Первісні вироби з дерева, мабуть, появились вже в епоху мезоліту внаслідок застосування кремінного долота, тесла й сокири. Знаряддя і посуд з дерева, яке значно податливіше обробці, ніж кістка чи камінь, ще ширше розповсюдились у побуті неолітичних племен Східної Європи, оскільки вдосконалювалися інструменти. Однак для дослідників залишається нез'ясованим ранній етап розвитку деревообробного виробництва через малу кількість дерев'яних археологічних знахідок. Слабка тривкість деревини і руйнівна сила часу спричинили до цілковитої втрати більшості дерев'яних виробів найдавніших епох.

Твори первісного мистецтва з Мезинської, Кирилівської та інших стоянок, виготовлені з мамонтових бивнів, декоровані гравіюваним орнаментом, дозволяють припустити застосування у ті часи аналогічної техніки контурного різьблення до виробів з дерева.

У житті людини часів неоліту важливе значення мав винахід засобів пересування: човна і саней, їх виготовляли із товстого стовбура дерева, випалюючи відповідні заглибини та видаляючи горілий шар кам'яним теслом. Сліди такої обробки дуже добре простежуються на внутрішніх стінах човна, знайденого під багатометровою товщею відкладів р. Оскол на Харківщині. Рештки саней і лиж виявлено при розкопках неолітичних поселень на Уралі і в Скандинавії. Вони можуть служити аналогією деревообробного виробництва людей, які жили на віддалених територіях, у різних природних умовах, але перебували на однаковій стадії історичного розвитку. Чимало матеріалів для гіпотетичних міркувань щодо виготовлення й оздоблення виробів з дерева дають розкопки поселень епохи міді—бронзи.

Первісне ремесло і мистецтво, тісно переплітаючись з міфологією і релігією, утворювали первісний синкретичний комплекс. Лише в класовому рабовласницькому суспільстві ремесла і художня творчість стали самостійними видами професійної трудової діяльності. У цей час зростали технічні можливості виробництва, розвивалася функціональність форми, збагачувався декор тощо.

Літературні джерела та археологічні матеріали, знайдені на території України при розкопках скіфських поселень і поховань, засвідчують майстерне володіння скіфськими ремісниками-деревообробниками техніками видовбування-витесування, столярними з'єднаннями, плоскорельєфним та об'ємним різьбленням, інкрустацією тощо. При кочовому способі ведення господарства скіфи надавали перевагу виробам із дерева — практично зручнішим і значно дешевшим від металевих.

Рештки дерев'яного посуду (ковші, тарілки, чаші, черпаки) знайдені при розкопках кургану Солоха поблизу м. Велика Знаменка Запорізької області, кургану Баби в околицях м. Апостолове, Першої Завадської Могили і Холминої Могили біля м. Орджонікідзе на Дніпропетровщині та ін.

Масового характеру набуло у Скіфії виробництво зброї і транспортних засобів. Зброярі виготовляли з дерева списи, луки, стріли, піхви для мечів, щити, горити і подібні предмети військового обладунку, оздоблюючи їх золотими і бронзовими бляшками з орнаментальними та міфічними зображеннями. Не менш важливе значення для кочового життя скіфів мали виготовлені з дерева засоби пересування: сани, вози, човни, сідла, ярма, які також прикрашували.

Скіфська знать користувалася дерев'яними меблями: стіл, стільці, лави та ложе (IV—III ст. до н. е.). Форми, мабуть, запозичені в аристократії з близькосхідних міст-держав. Конструкцію та художні особливості цих меблів можна прослідкувати як за окремими знайденими предметами, так і за рельєфними зображеннями на золотих бляшках. Своєрідною формою та декором відзначаються дерев'яні погребальні ложі і саркофаги, що зустрічаються при археологічних розкопках багатих поселень.

Сарматські племена населяли південь нашої країни в II ст. до н. е.—IV ст. н. е. і також користувалися дерев'яними виробами: предмети військового обладунку, посуд і т. п. Деякі з них

пофарбовані у червоний колір, оздоблені поліхромним розписом, різбленням, вставками із різноколірних камінців і скла.

Після землеробства і скотарства важливою галуззю виробничої діяльності стародавніх слов'ян у VI—IX ст. були ремесла, передусім обробка дерева, каменю і металу, гончарство, ткацтво. Широкий набір теслярських, столярних і різьбярських інструментів (сокири, струги, тесла, пили, сверла, долота, різні тощо) свідчить про диференціацію вже на той час деревообробного ремесла і появу майстрів-професіоналів. Вони виготовляли й оздоблювали речі хатнього вжитку, знаряддя праці, зброю, засоби пересування та сакральні предмети, пов'язані із поганським культом.

Сусідство давніх слов'ян зі скіфо-сарматськими племенами на початку I тис., очевидно, сприяло засвоєнню слов'янами технічних прийомів обробки дерева — виготовлення за допомогою клинків дощок та їх фальцювання, впровадження у художнє оздоблення дерев'яних виробів плоского й об'ємного різблення та розписів у поліхромному стилі. Деякі орнаментальні мотиви і декоративні зображення (святищене дерево з олеями, велика богиня з кіньми та птахами, обожнювані вершники і под.) також проникли у давньослов'янське мистецтво із сарматської культури і дійшли навіть до наших часів.

За функціонально-художнім вирішенням усі вироби умовно можна поділити на три групи. До першої, найбільшої, належать ужиткові предмети побуту широких мас народу з майже відсутнім декором, їхні художні переваги практично зведені до утилітарне вмотивованої форми. Побутові вироби та обладунк, що належить до другої групи, мали вишукану форму, оздоблювалися різбленням, розписом та інкрустацією, засвідчуючи цим панівне становище їх власників у суспільстві. Третя група виробів — це старанно виконані й прикрашені культові предмети, обереги, які використовувалися для релігійних ритуалів. Такі функціонально художні відміни виробів виникли в часи формування класового устрою і зберігалися протягом наступних століть феодальної і капіталістичної формацій.

Письменні джерела XI—XIII ст. засвідчують доволі вузьку спеціалізацію деревообробних промислів: «древодельници», «плотници», «кораблетворящие», «мостники», «огородники», «порочники», «лучники» тощо. «Древодельници» і «плотници» споруджували перші християнські церкви, житлові і господарські будівлі, інколи прикрашуючи їх різбленням та розписом. «Мостники» прокладали мости і бруковані вулиці, «огородники» — кріпосні стіни, вежі та інші укріплення. «Порочники» виготовляли стінобитні і металні пристрої, «лучники» — луки та інші дерев'яні предмети військового обладунку. Майстри «кораблетворящие» і «древодельци» виготовляли різні засоби пересування по воді і суші, доконче необхідні для торгівлі, військових походів та рибальського промислу. У літописі часто згадуються плавальні судна — «корабль», «чельн», «лодь», «струг» і под. Вони вирізнялися розмірами, формою, спорядженням, декором. Суднобудівники засвоювали не тільки ранньослов'янські, а й варязькі, античні традиції. У X—XII ст. найбільші кораблі були великими човнами (довжиною близько 20 м), не мали палуби, лише настил з дощок, який при потребі знімали. Судна йшли на веслах і під вітрилами (в центрі ставили щоглу). У XIII ст. на великих суднах появились палуба, постійна щогла і спеціальне кермо. Човни, як і інші дерев'яні вироби, оздоблювали різбою, пласкою і рельєфною, з геометричними, рослинними і тваринними візерунками, іноді на носі і кормі човна вміщували зображення реальної або фантастичної істоти, виконане об'ємним різбленням.

Літописні відомості і археологічні знахідки засвідчують широке застосування у Древній Русі возів і саней. Вози були двокілесними й чотирикілесними та нагадували сучасні. Однак ця подібність лише зовнішня. Конструкція воза не мала теперішньої досконалості. Основа складалася з двох довгих жердин, з'єднаних поперечними перекладинами, дишла кріпилися нерухомо, що затруднювало повороти. Колесо, знайдене при розкопках у Києві, складалося з дерев'яного обода і 13 дубових спиць.

Сани залежно від застосування були трьох типів, про що свідчать їх знайдені в Києві рештки. Великими саннями перевозили вантажі, менші мали короби, служили для різноманітних подорожей, їх часто прикрашували різбленням і розписом, а формою вони нагадували залубні і грєнджолі, поширені наприкінці XIX—на початку XX ст. Третій тип — легкі санки для швидкої їзди і, мабуть, для полювання, нагадували сучасні нарти. Полози саней — дубові, гнуті.

Предмети внутрішнього обладнання хат також виготовляли з дерева й оздоблювали різбленням. Бідняцькі, напівземлянкові житла обставляли пристінними лавами, їх доповнювали стіл і стільці, рідше ліжка. Меблі феодальної знаті різноманітні і вишукано декоровані пласким геометричним різбленням та інкрустацією. У письмових джерелах цього часу згадуються деякі види меблів: «стіл», «столец», «стулья», «скамья», «кровать», «постель», «ложе» та ін. Ліжка мали неоднакове призначення, форму, а

вдтак і різні назви: ложе, кровать, постіль, одр. У скринях (коробичях) зберігали одяг та коштовності. Про зовнішній вигляд князівського престолу довідуємось зі срібників Володимира Святославовича. Його красу, пишність відзначив арабський мандрівник Ібн-Фадлан: «Престоль же его великъ и украшень драгоценными камнями» 2. Загалом предмети хатнього обладнання князівсько-боярської знаті вирізнялися багатим оздобленням і, за справедливим зауваженням дослідників, їхні художні особливості характеризуються деяким впливом візантійського та романського стилів.

У побуті різних верств населення Древньої Русі набув широкого вжитку різноманітний дерев'яний посуд. Великооб'ємні посудини — бочки («бочька», «бчелка») і діжки («кадки») служили для зберігання зерна і рідини, їх виробляли майстри «древодельци» із клепок, стягуючи виріб дерев'яними обручами. У той же спосіб виготовляли посуд середніх розмірів — цеберко («ушат») і відро для води. Ночви («корита») видовбували з однієї товстої колоди. Столовий дерев'яний посуд поділявся на посуд для пиття — ковші, братини, корці, чаші та для гарячої страви — ставці, миски й тарілки.

Більшість дерев'яного посуду виготовляли із клепок, видовбуванням і лише частина вичитувалася на токарному верстаті з лучковим приводом. На посуді добре помітні густі концентричні кола, які утворилися внаслідок обробки. Залишки дерев'яного точеного посуду, прикрашеного пласким різбленням та поліхромним розписом, знайдені при розкопках у схованці Десятинної церкви в Києві, у «будинку токаря» на Подолі, на Житньому ринку і Красній площі (Київ). Уламки дерев'яних точених мисок з лінійно різбленими візерунками виявлені на Райковецькому городищі, Колодаж-ному, Городці Житомирської області.

З-поміж іншого столового начиння з дерева виготовляли ложки і черпаки. Дерев'яними ложками користувалися усі — селяни, міщани, феодали і навіть князі. У літописі розповідається про випадок на урочистому бенкеті у великого князя київського Володимира. Дружинники докоряли князеві, що мусять їсти дерев'яними ложками: «Зле есть нашим головам. Дав він нам їсти дерев'яними ложками, а не срібними!» 3

На основі археологічних матеріалів встановлено побутування в Київській Русі дерев'яних ложок двох типів — з короткими держакками, округлим «їдаком» та довгих, які мали ручку з «їдалом» овальної форми. Ці основні типи існували протягом століть і дійшли до нашого часу.

Широка утилітарність більшості дерев'яних виробів не виключала і художньої довершеності форми, своєрідного декору. Майстри-деревобробники, теслі, столярі водночас були і досвідченими різьбярями, конструкторами, опанували прийоми поліхромного розпису тощо. Невипадково радянський дослідник М. Макаренко відносить різблення на дереві до найважливіших технік створення художніх виробів у слов'ян домонгольського періоду 4. Важливо і те, що засвоєні навички роботи у дереві майстри переносили на інші матеріали (кістку, камінь, метал).

У часи Київської Русі існувало п'ять видів різблення на дереві. Найуживанішим було пласке різблення для декорування господарських і побутових предметів. Візерунок (переважно геометричний) врізували на поверхні предмета лініями, площинами, вираваючи контрастами світла й тіні.

Поширеним було також рельєфне різблення. Воно давало опукле зображення. Цією технікою прикрашували здебільшого вироби значних масштабів — елементи архітектури, засоби транспорту тощо, -у композиції рельєфного різблення найчастіше вплітали рослинні і тваринні мотиви.

Контррельєфне (виїмчасте) різблення древньоруські майстри застосовували для виготовлення дерев'яних матриць, якими з глини відтискували керамічні рельєфні плитки. Досить чіткі уявлення про технічні й художні особливості цього різблення дають декоративні плитки, знайдені археологами на території стародавнього Галича. На них у круглому медальйоні вміщені рельєфні зображення воїнів, коней, орлів, пав, грифонів, гармонійно поєднаних із рослинними мотивами. Добре розв'язані складні технічні та композиційні завдання при виготовленні дерев'яних форм-матриць не залишають жодних сумнівів щодо високої майстерності і таланту авторів. Кількома вправними врізами долота різьбярі підкреслили силу грифона, граціозну поставу пави, впевненість гордовитого орла.

Ажурне різблення з прорізаним наскрізь тлом також було відоме в давній Русі, але порівняно з іншими техніками вживалося рідше. Частина лиштви, знайдена археологами в Києві, мотивами ажурного різблення уподібнюється до мережива.

Останній різновид різблення — кругле, або об'ємне, було широко популярне на

Русі. Стародавні різьбярі, крім скульптури, виготовляли і декорували об'ємним різбленням

різноманітні господарсько-побутові предмети, засоби транспорту та дитячі іграшки («коник», «качалка»). Таким чином, у побуті різних верств населення Київської Русі знайшли широке застосування найрізноманітніші дерев'яні вироби, часто оздоблені різьбленням, розписом та інкрустацією. Все це свідчило про великий розвиток і багатопрофільну диференціацію стародавнього деревообробництва східних слов'ян.

За соціальною ознакою дrevньоруські деревообробні ремесла поділяють на вільні сільські і міські, вотчинні і монастирські.

Монголо-татарська навала на Київську Русь у 1237—1240 рр. на деякий час загальмувала розвиток продуктивних сил, завдала страшних втрат стародавній культурі і художнім ремеслам. Перестали існувати ремісничі галузі, пов'язані зі складним виробництвом. Менших збитків зазнали деревообробні ремесла, які зосереджувались переважно в поселеннях лісової і лісостепової місцевостей.

У часи монголо-татарської навали центр інтенсивного виробництва предметів народного мистецтва на деякий час перемістився до Галицько-Волинського князівства. «І юнаки, і майстри всякі утікали [сюди] од татар — сідельники і лучники, і са-гайдачники, і ковалі заліза, і міді, і срібла. І настало пожвавлення, і наповнили вони дворами навколо города поле і села».

У XIV—XVI ст. деревообробництво розвивалося на Україні повсюдно — і в містах, і в селах, покликане забезпечити простих людей і феодалну знать необхідними виробами з дерева. Для власних потреб селяни виготовляли деякі предмети хатнього обладнання, господарського реманенту і под. Складніші вироби або деталі вони замовляли у місцевих майстрів за відповідну плату.

Сільські деревообробні промисли, як і інші ремесла, все більше і більше відокремлювалися від рільництва, перетворюючись у галузі господарства. Характерною особливістю була спеціалізація у виготовленні місткого бондарного посуду (тара), дрібного бондарного посуду, столового посуду, ложок тощо (родини, а то й цілі села). Однак селяни не поривали зовсім із землеробством, для багатьох занять ремеслом залишалося допоміжною галуззю в осінньо-зимовий період.

Сільські теслярі, бондарі, столярі виготовляли і вивозили на провінційні ринки (ярмарки) необхідні знаряддя праці, засоби транспорту, меблі, хатнє начиння, часто оздоблене різьбленням та розписом. Народні майстри XIV—XV ст. успадкували і розвинули традиції деревообробних ремесел стародавньої Русі. Існували і збагачувалися основні типологічні групи виробів, різновидів різьблення, деякі орнаментальні мотиви тощо.

Художні вироби з дерева здебільшого адресувалися невеликій групі багатих замовників — шляхтичам, міським патриціям, духовенству і купцям. Функціональні й художні особливості цих виробів мусили відповідати естетичним вимогам пануючих класів. Очевидно, обслуговуючи споживачів різного соціального рівня, конкуренція між сільським і міським ремеслом у XIII—XIV ст. відбувалась у прихованій формі. Згодом, у XV—XVI ст. конкурентна боротьба за ринок збуту зросла, насамперед у середині професійних міських об'єднань (теслярів, бондарів, столярів). Перші писані статuti засвідчували юридичне право існування цехів, розвиток і перехід міського цехового ремесла до наступного етапу. У Києві теслярський цех відомий з кінця XV ст., у Чернігові, Лебедині, Полтаві — в XVI—XVII ст. Теслярський і бондарський цехи у Львові згадуються в міських книгах кінця XIV—початку XV ст., столярний — середині XVI ст. Значними центрами деревообробних ремесел у XVI ст. були Володимир, Луцьк, Кременець, Кам'янець-Подільський, Холм, Буськ та ін.

Незважаючи на соціальну нерівність, а часом і національні утиски, майстри, які вступали до цеху, користувалися певними привілеями. Приписи цехового статуту ставили всіх членів цеху в однакові умови. Визначалися максимальна кількість закупленої деревини та інших матеріалів, відповідні строки на виготовлення виробів, їхня вартість, ринки збуту тощо. Цех суворо слідкував за якістю виробів, зростанням технічної і художньої майстерності його членів.

Хоч утисків зазнавали насамперед українські майстри, художнє деревообробництво на Україні у XV—XVI ст. набуло широкого розвитку: збагачувалося формами й орнаментальними мотивами західноєвропейського декоративного мистецтва, зароджувалося пишне різьблення культових предметів (наприклад, царські ворота з церкви с. Домажир неподалік Львова, XV ст.).

Із виробів цехових майстрів Києва, Львова, Кам'янця-Подільського до нашого часу дійшли різьблені ікони, кіоти, ручні хрести, меблі з панських палаців, церковні лави.

До рідкісних пам'яток різьблення XV ст. належать ручні двораменні хрести, оздоблені орнаментальними мотивами, написами і мініатюрами: «Розп'яття», «Зняття з хреста», «Причастя»,

«Умивання ніг» і под.

З XVI ст. походять ікони, частини яких (тло, німби й обрамування) орнаментовані різьбленням, а пізніше тисненням дерев'яною матрицею по левкасу. Така попередня пластична обробка живописних ікон не тільки розмежовувала, членувала площини зображення, а й приглушувала одноманітний полиск дзеркально золоченої поверхні. В орнаментиці переважали хвилясті, прямі, скісні та перехресні ліній-жолобочки. Ікони, декоровані рослинними мотивами, мають аналогії серед давніх книжкових мініатюр та гравюр.

У виготовленні архітектурних деталей широко застосовували різьблення і профілювання. Унікальними пам'ятками XVI ст. в львівській сволоки (балки). Центр композиції, майже на всю ширину площини — «вихрова» розетка. Обабіч і вздовж розміщувалися менші, шестипелюсткові розетки, Боки сволока мали складне профілювання, що доповнювало і вигідно підкреслювало різьблені мотиви.

Деяке уявлення про технічні й художні особливості різьблення народними та цеховими майстрами дають кахлі XV–XVI ст. з багатьох міст України, відтиснуті у дерев'яних формах. Зустрічаються орнаментальні мотиви тригранновимчастого різьблення, рослинні мотиви і сюжетні зображення, виконані контррельєфо.

Незважаючи на політичну розчленованість українських земель у XVII—XVIII ст., поступово зростало економічне та культурне піднесення, поглиблювалася національна самосвідомість.

Творча праця народних майстрів-деревообробників застосовувалась у багатьох галузях. Теслярі-будівельники водночас володіли різними техніками різьблення й профілювання. Тому деякі архітектурні частини дерев'яних споруд цього часу — піддашся і опасання, ганки і галереї — підтримувалися профільованими стовпчиками, консолями та кронштейнами.

Стовпчики були переважно чотиригранні, рідше круглі або багатогранні, їх також декорували вирізуванням-профілюванням у вигляді «ковбиків», «диньок», «напівів», що в контрасті з перехватами потончених місць створювало напружені, динамічні форми. Стовпчики об'єднувалися з прогонами профільованими або різьбленими підковами, конструктивно посилюючи їх цінність і збагачуючи декоративно. Особливо ошатний вигляд мали піддашся на Закарпатті, стовпчики яких з'єднували між собою півкруглими відкосами, інколи додатково оздоблені різьбленням та профілюванням.

Майстри надавали виняткової уваги пласкому різьбленню одвірків і сволоків, що вже тоді правила за найважливіші декоративні елементи споруд. Так, для східних областей України типовою формою церковних одвірків були шестикутники, а для західних — чотирикутники. Вони мали переважно усталену композицію: на верхній горизонталі вирізаний хрест в оточенні шести-, восьмипелюсткових розеток та інших орнаментальних мотивів. Композицію інколи довершувала в'язь написів, що інформували про час спорудження будівлі та її фундаторів.

У різьблених одвірках, скобах та сволоках на зовнішніх карнизах дерев'яної архітектури XVII—XVIII ст. Подніпров'я та Слобожанщини чільне місце належало соковитим, пластичним мотивам (іоніки, намістинки, «сухарики» тощо), запозиченим з класичної спадщини. У Карпатах різьблення на одвірках було пласким і складалося з кола, заповненого тонким, дрібним візерунком, та стрічки у вигляді витой «вірьовки».

Різьблені сволоки загалом виготовляли за однією схемою. На Подніпров'ї центр сволока оздоблювали пласким різьбленням з мотивами кіл, розеток або смуг, бокові частини профілювали, різьбили «крученим» орнаментом і доповнювали написання (хто і коли побудував хату). Львівські сволоки відзначаються великою різноманітністю розет. Високим різьбленням геометричного характеру оздоблювали центральні сволоки на Гуцульщині. У середній частині сволоків переважно знаходився чотирих-, шести- або восьмиконечний хрест. Для більшої виразності його мережили орнаментом — «ільчетим письмом». Обабіч хреста розміщували розетові мотиви («кружі»), «ширинки» і «головкате». На Поділлі сволоки здебільшого мали багатоконечні хрести з датою побудови хати.

Столярі Придніпров'я, Поділля і Прикарпаття виготовляли й оздоблювали контурним і тригранновимчастим різьбленням дерев'яні предмети господарського вжитку: вози, сани, ярама, тарниці, притики. Ці та інші вироби з дерева продавали на сільських і міських ярмарках.

Найдавніші пам'ятки сільського транспорту, оздоблені різьбленням, дійшли до нашого часу, зокрема чумацькі вози XVIII ст. походять з Березова Великого та Пече-ніжина (Івано-Франківської області), зберігаються у Київському та Львівському історичних музеях і Коломийському музеї народного мистецтва. Подібність конструкції та декору цих возів схиляють до думки, що вони

виготовлені в одному деревообробному осередку. Пишно декоровані геометричними, рослинними та архітектурними мотивами передня і задня крижаниці.

Наприкінці XVIII ст. у с. Коровинці на Сумщині майстер Рябко виготовляв масивні яра. Середню частину яра він оздоблював восьми- і чотиригранними розетками, а бічні — півкруглими й овальними візерунками.

Профільовані лави, різьблені скрині, столи, різноманітні стільці, полиці та божниці — основне хатне обладнання селян і міської бідноти, здебільшого виготовляли на замовлення.

У декоруванні хатніх меблів великого значення надавали профільованому вирізуванню, яке найчастіше застосовували на мисниках, полицях і лавах. Божниці (дерев'яні полицьки для ікон) прикрашали плоским або тригранновіймчастим різьбленням.

На Гуцульщині скрині виготовляли з букового дерева, розмальовували коричневою фарбою і лише тоді прикрашали контурним різьбленням у вигляді прямих і скісних ліній, квадратів, прямокутників, кругів. Вони мали двосхилу кришку, невисокі ніжки, наприклад, скриня початку XVIII ст. з Верховини, оздоблена геометричними мотивами прямих і скісних ліній, хрестів і розеток з «вертунами» тощо. Глибокі

порізи тригранновіймчастого характеру споріднюють її з подібним полтавським різьбленням.

Скрині Подніпров'я і Слобожанщини мали іншу архітектоніку: плоску кришку, короткі ніжки або колицата, їх переважно розписували багатобарвними квітковими мотивами.

У народному побуті XVII—XVIII ст. поряд з керамічним посудом часто застосовувався дерев'яний (миски, тарілки, яндови, салатниці, ступки, сільниці, бочечки тощо), які виготовляли на продаж бондарі Подніпров'я, Слобожанщини, Поділля та ін. Особливо цікавими були великі миски для косарів — яндоли та ковганки для замісу тіста. Вони завжди мали круглу форму, а на зовнішній стороні прикріплені два або й чотири вушка для перенесення і завішування на стіну, їх орнаментували із зовнішнього боку, і декор добре «читався», коли вони були завішені догори дном або стояли на полиці; із середини великі миски найчастіше розписували фарбами. Дотепер таких виробів збереглося небагато. У Рівненському краєзнавчому музеї є велика дерев'яна миска-корець XVII ст., ручку якої оздоблено скісними лініями плоского різьблення; у Чернігівському історичному музеї миска-корець XVIII ст., ручку якої прикрашено великою розеткою, виконаною ввіймчастим різьбленням. Так само оздоблено й дерев'яні посудини на кашу та сіль, зокрема ковганку з Харківського історичного музею. Декілька великих розписних мисок XVIII ст. зберігається у музеї Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АП України.

У кожній хаті користувалися сільничками різноманітної форми (куба, паралелепіпеда або у вигляді качок, гусей тощо, трагованих узагальнено).

Майже по всій території Лівобережної України вживали коряки для пиття, які найчастіше мали овальне пійло і ручку у вигляді плавної птиці.

У XVII—XVIII ст. плоским різьбленням народні майстри прикрашували деякі види знярядь праці та військового обладунку — самопали, рушниця, пістолі і т. ін. Дерев'яні порохівниці-натруски у формі баклаг, рогів і сердець декорували геометричними візерунками, інкрустували мідними цвяшками, підківками та спіралевидними дротиками. На замовлення кахлярів, вибійників тканин, пекарів цехові й позацехові різьбляри виготовляли спеціальні форми для відтискування кахлів, тканин та пряників.

У XVII—XVIII ст. особливого поширення набуло ажурне різьблення церковних іконостасів та інших предметів культового обладнання. Кіюти, аналої, підсвічники, патериці, ручні хрести, панікадила, скриньки і под. переважно виготовляли столярсько-різьбярські майстерні при монастирях у Києві, Чернігові, Крехові, Жовкві та ін.

У деяких церквах України XVII—XVIII ст. зустрічалися рельєфно різьблені дерев'яні ікони: «Благовіщення», «Положення в гріб», «Св. Трійця», «Св. Миколай» тощо. Крім суцільно різьблених дерев'яних ікон були й комбіновані: лики мальовані, а тло оздоблене різьбленням (наприклад, ікони виготовлені київськими різьблярами 1698 р. для Чолнського чоловічого монастиря Трубачевського району колишньої Орловської губернії).

Надзвичайно майстерно, з тонким моделюванням фігур, предметів і орнаменту виготовляли у XVII—XVIII ст. ручні різьблені хрести, їх часто підносили як коштовні дарунки високопоставленим особам. Так, 1640 р. Петро Могила надіслав російському цареві Михайлу Федоровичу лист і два різьблених хрести. У жовтні 1648 р. Богдану Хмельницькому під Львовом був вручений лист і

дерев'яний хрестик від монастирської братії Крехівського монастиря. Ігумен Київсько-Печерської лаври Йосип Тризна 1654 р. надіслав у подарунок цареві Олексію Михайловичу дерев'яний різьблений хрест.

Ручні та напрестольні хрести на землях України виготовляли найчастіше з місцевих порід дерева: груші, клена, липи та привізного кипарису, їх прикрашували плоским різьбленням геометричних мотивів і фігурних зображень (у XVII ст.— з ледь окресленими формами і складками одягу). У другій половині XVII ст. моделювання фігур та предметів на ручних хрестах округлюване, а у XVIII ст.— значно рельєфніше, реалістичніше трактування. Найкращими зразками хрестів з графічно-площинним різьбленням є витвори Якова Лукавецького 1669 р., хрести 1680—1686 рр. різьбяр Кузьми та праці майстра з ініціалами В. К., датовані 1700—1714 рр. До групи пам'яток з рельєфним зображенням належать ручні хрести Василя Поповича 1639 р., 1675 р. з Острова біля Галича, 1687 р. з Судової Вишні та «різьбяр Яосифа» 1697 і 1698 рр. ,.

Зображені на хрестах фігурки і символічні предмети часто обрамовували геометричними візерункам у вигляді прямих, скісних і хвилястих ліній, поєднували з будівлями та краєвидами спрощеного трактування. Народні майстри надавали великої уваги написам, вирізаним з такою вигадливістю, що вони нагадували орнаментальні мотиви, гармонійно доповнювали загальну композицію твору.

У XVII ст. плоским, рельєфним або круглим різьбленням оздоблювали дерев'яні свічники, зокрема з П'ятницької церкви у Львові, Миколаївської церкви у Сокалі на Львівщині та з с. Тернівка на Київщині. Пишним рельєфним різьбленням рослинних візерунків відзначається свічник з Тернівки, який має підставку з трьох ніжок і два перехвати на стрижні. Поширені були й великі точені свічницькі ставники з багатьма перехватами і рельєфними листками, розмальовані в один або більше кольорів. Наприклад, свічники з с. Лук'янівка на Київщині, оздоблені точенням і малюванням, ставник з с. Артюхівка на Сумщині, розмальований зеленою фарбою різних відтінків.

Професійне цехове різьблення постійно засвоювало нові стиліві віяння Ренесансу, барокко, не цураючись при цьому і глибоких народних традицій старослов'янського деревообробництва. Часом цехові столярі-різьбярі працювали разом з народними майстрами-кріпаками, передусім при опоряджуванні магнатсько-поміщицьких замків та палаців. За таких обставин взаємовпливи між професійним і народним деревообробництвом неминучі.

У міських деревообробних цехах у XVII ст. стали з'являтися нові явища, зокрема вузька спеціалізація ремесла привела до комбінованих цехів (із декількох суміжних і навіть несуміжних професій). Наприклад, 1677 р. бондарський цех звернувся до київського магістрату з проханням виключити з ковальського цеху стельмахів; з рибальського — трачів, байдачників, теслярів та мірошників; з малярського — сніцарів та приєднати всіх згаданих ремісників до бондарського цеху, щоб до нього належали «всякого топорного дела мастера».

Після найбільшого розвитку цехових організацій у XVI ст. настає період їхнього занепаду. Зростає чисельність позацехових майстрів (партачів). Натомість окремі цехові майстри втрачають зв'язок із засобами виробництва, з ринками, потрапляючи в неволю до купців-скупників. Назрілі протиріччя цехового ладу роз'їдали його суть, розривали статутні обмеження, прокладаючи шлях капіталістичним формам господарювання.

У XVII ст. на Україні виникли перші мануфактури по виробництву металу, пороху, паперу, які застосовували найпростіші машини і механізми. Нові явища частково торкалися і деревообробництва, зокрема виготовлення точеного дерев'яного посуду при монастирських і феодальних помістях в Києві, Чернігові, Луцьку, Вродах. Удосконалення токарного верстата (шків, маховик, застосування кінного і водяного приводу)

сприяло піднесенню продуктивності праці, однак призвело до одноманітності форм точеного посуду, свічників тощо.

На багатьох полотняних мануфактурах різьбярі працювали над виготовленням вибивних дощок. Неабиякою майстерністю славилися різьбярі Немирівської мануфактури на Поділлі (XVIII ст.), вибівні дошки яких, як і тканини, знаходили збут по всій Україні.

Протягом XVIII—першої половини XIX ст. на Україні тривав процес розкладу феодально-кріпосницької системи, розвивалися капіталістичні відносини. Водночас змінювалася структура міських ремісничих корпорацій, однак вже наприкінці XIX ст. цеховий устрій був повністю скасований. Сільське деревообробництво перестало бути виробництвом для забезпечення феодального господарства і почало набувати форм товарного виробництва. Так, під впливом ринку міські бондарі,

столярі, різьбярі поступово об'єднувалися із сільськими майстрами, утворюючи осередки народних художніх промислів. Виникали школи, народжувалися нові напрями творчості, формувалися і зміцнювалися традиції.

Провідними регіонами художніх деревообробних промислів у XIX ст. були Подніпров'я, Полісся, Поділля, Карпати. У багатьох місцевостях оздоблювали профільованням та плоским різьбленням дерев'яні деталі архітектури, виготовляли транспортні засоби та знаряддя праці, прикрашені різьбленням, випалюванням, рідше розписом, масово виготовляли на ярмарки предмети хатнього вжитку, зокрема начиння.

Подніпров'я і Слобожанщина. Тут народна архітектура мала своєрідні декоративні форми: дахи з виносоми спиралися на кронштейни, так звані коники. Піддашшя оперізували дошки-лиштви (профільовані, вирізані візерунки з нескладними геометричними мотивами). Багаті форми мали віконні лиштви. На Полтавщині їх деколи доповнювали накладними силуетними зображеннями птахів.

Вишуканим тригранновимчастим різьбленням прикрашали засоби транспорту у Золотоніському, Зінківському повітах тодішньої Полтавської губернії. Прекрасними зразками є сани-глабі з с. Вереміївка (сучасна Черкаська область) та чумацька мажа (віз) із с. Куземино згаданих повітів (XIX ст.), які зберігаються в Полтавському краєзнавчому музеї. Передники, задники, глиці, копаниці, люшні тощо оздоблювали різьбленням геометричного характеру (прямі, скісні жолобки, зубці та розети). Відомим майстром, що різьбив вози і сани наприкінці XIX ст., був Кость Кичко з с. Вереміївка.

На Слобожанщині оздобленням возів, саней та інших побутових предметів славилися різьбярі с. Дергачі (теперішня Харківська область).

Дрібні мотиви часто різьбили на ярмах для волів, хомутах і сідлах для коней. На Подніпров'ї декор цих виробів складався з прямих і скісних ліній, зубців, а інколи й розеток. Мережані ярма виробляли у с. Липове Глобинського району, Велики — Коби-ляцького району на Полтавщині, Пекарі (Канівського району Черкаської обл.).

Столи, лави, стільці вирізнялися профільованими ніжками і загалом були декоровані різьбленням, а скрині — розписом. Колись у с. Хмельівка (тепер Сумська область) виготовленням різьблених меблів славилися брати Тахтаєви, а в с. Засулля (також Сумська область) Іван і Сидір Каша, Кіряк і Тимофій Нижники. Всі вони належали до столярного цеху в Ромнах, що наприкінці XIX ст. налічував 53 деревообробники різного фаху.

У 60-х роках на Подніпров'ї з'являються приватні дрібні майстерні в Полтаві, Зінківці, Кобеляках, Кременчузі, Переяславі та ін. У цих майстернях різьбярі часто втрачали самобутній почерк і перетворювалися на звичайних виконавців. Окремі все-таки зберігали традиції виготовлення народних дерев'яних виробів. До таких майстрів відноситься династія Юхименків (Іван, Федот, Прокіп — батько, син, онук), яка працювала з середини XIX до першої третини XX ст. Вони виготовляли іконостаси, меблі, побутові предмети, вміло поєднуючи мотиви народного орнаменту з їх формами.

Важливим стимулом і заохоченням молоді до художньої обробки дерева було організоване в Полтаві 1878 р. губернське ремісниче училище з відділом столярно-токарного ремесла й різьблення на дереві.

У Полтаві 1911 р. земство відкрило столярно-різьбярську майстерню. До неї вступило чимало народних майстрів. Вона забезпечувала їх матеріалами, займалася збутом, але за головну мету вважала відродження народної творчості. Однак земська майстерня не змогла відстояти натиск буржуазного ринку, який пропагував стилізаторство та «модерністські» форми виробів, відволікаючи народних майстрів від давніх традицій.

У цей час розпочинають творчу працю Василь Гарбуз з Малих Будищ і Яків Халабудний з с. Жуки на Полтавщині — найвизначніші майстри різьблення 20—30-х років.

Полісся. У деяких селах західного Полісся (Ковельський, Ратнівський, Маневийський райони Волинської області) покрівля часто закінчувалася «шпилями», їх вирізували у вигляді сонця, півника, а найчастіше коника. Усі ці мотиви мають дуже давнє коріння, яке сягає, мабуть, поганських часів, коли цим фігурним зображенням надавали магічного значення — силу відвернення всього злого від житла. На східному Поліссі у XIX ст. існувала традиція оздоблювати наличники вікон і віконниці вишуканими візерунками. Кожен повіт, село вирізнялися своєрідними прийомами та мотивами архітектурного декору.

Серед дерев'яних побутових предметів, що часто оздоблювали різьбленням на Поліссі, були

черпаки, миски, сільнички, ложки, валки для качання білизни, так звані рублі (рублики). Верхню частину цих рублів покривали геометричним орнаментом, центральний мотив — шестивосьмипелюстковий або «вихровий» розетки та антропоморфні зображення. Відомими осередками, що виготовляли художні предмети з дерева, були Чернігів, Новгород-Сіверський, Острог, с. Вишеньки Корейського району та ін.

Поділля. Прикрашування народної архітектури на Поділлі пов'язане з особливим типом ганку, поширеним у середині XIX ст. Він мав невеликий фронтон з відповідно профільованих дошок, двоххилий дашок, який спирався на профільовані стовпи, зв'язані невисокою огорожею з прорізними наскрізь геометричним орнаментом.

Вишуканою формою і багатим різьбленням вирізнялися серед інших сани, виготовлені у м. Літин та с. Поташня на Поділлі у другій половині XIX ст.

Найбільшим центром художнього деревообробництва був Кам'янець-Подільський. Тут працювали столярний, різьбярський, токарний цехи. Виготовляли іконостаси, культові та побутові предмети: ложки, сільнички, товкачі, веретена, कुделі, виточені на токарному верстаті з декоративними потовченнями та випаленими смужками. Ці зразки місцевого виробництва, передані у вересні 1862 р. Подільською палатою державного майна музею Російського географічного товариства, зберігаються сьогодні у Державному музеї антропології та етнографії АН Росії.

У 1905 р. художник В. К. Розвадовський заснував у Кам'янці-Подільському художньо-промислову школу з інтернатом для сільських дітей. Незабаром був відкритий окремий відділ художньої обробки дерева, орієнтований на досвід прикарпатських шкіл (Коломиї, Станіслава). В ньому навчали різьблення та інкрустації.

На західному Поділлі працював геніальний руський різьбяр (так високо оцінила львівська газета «Діло» 1882 р. майстра ручних хрестів, прізвище невідоме, із с. Золотий Потік). Його твори, майже ювелірної тонкості різьблення, зберігаються у музеях Львова та Івано-Франківська.

У с. Трибухівці (тепер с. Дружба Бучацького району) наприкінці XIX—у першій третині XX ст. різьбяр Таїсій Падлевський виготовляв іконостаси, а також письмове приладдя, ножі для паперу та інші побутові предмети.

Відомий майстер дерев'яної скульптури малих форм і меморіальної пластики з каменю Василь Бідула (1868—1925) з с. Лапшин Бережанського району досконало володів плоским різьбленням, про це свідчать декоровані цією технікою скрині, рамки для образів тощо.

У с. Товстому 1882 р. була організована Крайова навчальна майстерня колісництва, а 1892 р. її перенесено до Гримайлова. У 1900 р. шість майстрів і 20 учнів виготовляли тут різні транспортні засоби: фастони, вози, сани, прикрашені профілюванням, різьбленням або випалюванням з дерева і металу, рідше — різьбленням та випалюванням.

Карпати і Прикарпаття. У гірській місцевості Карпат, вкритій лісами, будівлі і меблі, посуд і начиння, знаряддя праці та інші предмети домашнього вжитку виготовляли з дерева теслярською, столярною і бондарською техніками, оздоблюючи профілюванням, різьбленням або випалюванням.

На початку XIX ст. на Гуцульщині ажурним і круглим різьбленням декорували іконостаси, свічники, жолобкуватим контурним — ікони, скрині, сволоки, токарний та бондарний посуд. У гуцульських селах тоді працювали десятки талановитих майстрів художньої обробки дерева. Однак лише у другій половині XIX ст. з початком творчості династії Шкрібляків (Юрій, Василь, Микола і Федір — батько з синами), що проживали у с. Яворів Косівського району, у традиційному художньому деревообробництві сталися важливі зміни, їхні вироби вишуканих форм оздоблені чітким декором, виконаним тонко й акуратно техніками різьблення, інкрустації металом або рогом, рідше — випалювання.

Ю. І. Шкрібляк (1822—1885) по праву вважається засновником сучасної школи гуцульського художнього деревообробництва. Початкові навички у виготовленні виробів з дерева він ще юнаком набув у батька-бондаря. Згодом самостійно опанував токарство, різьблення і випалювання. Гладку поверхню геометричних мотивів орнаменту на тарілках, баклагах, коробках, пляшках він поєднував з «ільчатим письмом» (густа мережа заглиблених штрихів), домагаючись фактурного контрасту, і тим самим значно посилював декоративну виразність. Ю. Шкрібляк часто застосовував композиційні прийоми поділу декорованої площини на менші поля, де чітко розташовував орнаментальні мотиви. Його твори експонувалися на господарсько-промислових виставках у Відні (1872 р.), Львові (1877 р.), Трієсті (1878 р.), Станіславі (1879 р.), Коломиї (1880 р.) і були відзначені грошовими преміями та

медалями.

Старший син Ю. І. Шкрібляка — Василь (1856—1928) багато в чому наслідував батька, проте вриси окремих елементів робив більш поглибленими. Молодший син Микола (1858—1920) запровадив «січене різьблення». Нарізки його ще глибші, а тло, хоч і вибране, знаходиться вище орнаменту. М. Ю. Шкрібляк частіше користувався інкрустацією різнокольоровим деревом, бісером.

Народні гуцульські різьбярі Марко Мегединюк (1842—1912) з с. Річки та Василь Девдюк (1873—1951) з с. Косів на Івано-Франківщині розробили колористичне декорування виробів. Мегединюк оздоблював вироби тільки різнокольоровим бісером — «коралинами», а Девдюк запровадив оздоблення винятково інкрустацією різнокольоровим деревом, бісером, металом і перламутром та на завершення — поліруванням.

У традиціях плаского різьблення працювали народні майстри Петро Гондурак у Яворові, Василь Якоб'юк у Криворівні, Іван Семенюк та Іван Лугов'як у Печеніжині, Федір Дручків у Бусторові, Микола Медвідчук у Річці та ін. 1884 р. у Станіславі організована Крайова професійна школа столярства і токарства, а 1890 р. у Коломиї — професійна школа дерев'яного промислу. В цих закладах молодь навчали виготовляти меблі, стилізовані під народні, а також дрібні вироби, оздоблені різьбленням та інкрустацією, орієнтовані на міське населення.

Широкому розвитку художньої обробки дерева скрияла столярно-різьбярська школа у Вижниці на Буковині. Упродовж 1905—1915 рр. вона підготувала близько сотні різьбярів. Згодом чимало з них почали працювати самостійно.

У першій чверті XX ст. пласким різьбленням та інкрустацією на дереві займалися менше. Молоді різьбярі прагнули догодити уподобанням туристів і замовників, виготовляли вироби ускладнених форм, перевантажуючи їх декором.

На Бойківщині у селах Сколівського, Турківського, Воловецького і Міжгірського районів перед фасадною стіною хати прибудовували піддашок з масивними одвірками, які звужували і заокруглювали догори та прикрашували різьбленням у вигляді орнаментальних смуг, розташованих переважно у нижній частині. Тут також профілювали стовпи, що надавало спорудам чарівної легкості та привабливості.

Меблі, посуд, начиння та дрібні господарські речі бойківські майстри оздоблювали гравійованим різьбленням, оцадливо будуючи чіткі та лаконічні геометричні орнаменти з невеликої кількості елементів та мотивів (клинці, «кривулі», ромби, очка, розети тощо).

Львівщина має давні традиції художньої обробки дерева, що розвивалась у таких центрах: Кам'янка-Бузька, Львів, Самбір, Яворів та ін. 1884 р. у Кам'янці-Бузькій була відкрита коліснична і бондарська школа, де навчали виготовляти вози й візочки, фаєтони, тарантаси і под.; бондарні збанки, барилка, маснички, відра, скіпці та ін.

У Львові на зміну міським цехам прийшли різноманітні приватні майстерні. Зокрема у 70-х роках XIX ст. столярна майстерня І. Крука виготовляла різьблені меблі, Т. Сокульського —* різьблені рами, В. Дзюбинського — токарні вироби, М. Михальського — транспортні засоби, Й. Янківського — бондарний посуд. У 1891 р. тут була організована Вища промислова школа з відділами художнього промислу — столярства, токарства, різьблення орнаментального, фігуративного та ін..

У Самборі у 70-х роках була відкрита приватна різьбярська майстерня М. Лашкевича. У ній навчали виготовляти рамки, ложки, ножі для паперу, брошки, скриньки та ін. Водночас у Самборі працювала бондарна майстерня В. Волосяна.

Відомим деревообробним осередком був Яворів. Промовистий факт: на Львівську виставку 1877 р. Яворівська гміна надіслала іграшки, начиння для кухні та господарські речі — всього 173 предмети. Більша частина виставлених речей оздоблені профілюванням, різьбленням і розписом.

На Лемківщині наприкінці XIX—на початку XX ст. широко розвинулися кругле рельєфне та ажурне різьблення на дереві у селах Вілька і Балутянка. Лемківські різьбярі, крім малої скульптури, виготовляли посуд, попілнички, рамочки, палиці, іграшки, прикрашуючи їх рельєфними орнаментами у вигляді листя калини, каштана, клена, соняшника і под. На художню творчість лемківських майстрів того часу впливав західноєвропейський модерн, котрий насаджувала в цьому районі деревообробна школа у Риманові.

На початку XX ст. і в наступні десятиріччя художня обробка дерева на Україні залишалася на високому рівні, передусім у регіонах, багатих на ліс, де збереглися давні традиції деревообробних ремесел. Столярсько-різьбярські майстерні працювали в Полтаві, Великих Будах, Переяславі-

Хмельницькому та ін. Спочатку вони випускали асортимент, розроблений ще до Жовтневої революції (поліровані різьблені скриньки, рамки для дзеркалец і фотографій, корячки і пляшки, портсигари і люльки, письмове приладдя тощо). Однак уже 1923 р. майстерні художнього деревообробництва припинили виготовлення окремих предметів дрібної галантереї, які не мали попиту, і приступили до виробництва художніх (оздоблених різьбленням) меблів та скульптури малих форм.

Кругла скульптура В. Гарбуза і Я. Халабудного відзначалася великою фантазією. Це здебільшого екзотичні та химерні тварини, виконані з відчутним впливом модернізму. У 30-х роках Я. Халабудний працював у полтавській артіль «Культура і побут», де, крім скульптури, виготовляв декоративні тарелі, полички, оздоблені стилізованим різьбленим орнаментом.

У середині 20-х років поряд з традиційними мотивами різьбленого орнаменту появились зірки, а згодом інші елементи емблематики, що надавало творам тенденційності й надуманої штучності.

У цей період у багатьох осередках працювали талановиті майстри-одноосібники, які виготовляли ложки, дерев'яний посуд (переважно довбаний і бондарний), скрині, чани та інші побутові речі, необхідні у господарстві. Асортимент їх виробів відрізнявся від асортименту майстерень Українкустарспілки, бо призначався для села. Особливим попитом користувалися скрині. На Полтавщині їх розписували квітковим орнаментом, рідше різьбили, а на Поділлі — оковували металевими ажурними бляхами.

Внаслідок колективізації і відчуження коней від особистої власності селян відбувається відчутний занепад виготовлення транспортних засобів у традиційних осередках: Лохвиці, Гайсині, Поташні та ін. В оздоблених саней все частіше різьблення замінюють накладними профільованими елементами.

У цей період повністю припиняється виготовлення культових різьблених предметів, закриваються всі іконостасні майстерні.

У 30-ті роки все більшої ваги набувають деревообробні художньо-промислові артілі. На меблевих фабриках Полтави, Києва, Житомира та інших міст створювали різьбярські цехи, які займалися декоруванням продукції. У цей час зароджується петриківський підлаковий розпис дерев'яних виробів, виконаний П. Глушенко і Г. Павленко (тарілочки, вази, коробочки тощо).

У повоєнні роки відновили діяльність деревообробні артілі в Косові, Львові, Ужгороді, Чернівцях, тоді як відоме підприємство художнього різьблення в Полтаві перестало існувати. Не дістали належної підтримки й окремі полтавські різьбярі старшого покоління, внаслідок чого полтавські осередки художнього деревообробництва поступово згасали. Обласні будинки народної творчості, які взяли на себе ініціативу опіки народним мистецтвом, фактично пропонували станковий та плакатний підхід до рішення творів, бо саме такі мали успіх на виставках. Так самодіяльна творчість підмінювала народне мистецтво, а традиційні орнаментальні твори відносили до нижчого гатунку.

60-ті роки стали важливим етапом відродження народного мистецтва, зокрема традиційної художньої обробки дерева. Це виразно простежується у західних областях України, де художнє деревообробництво належить до провідних галузей.

У 60—70-х роках художні вироби з дерева на Гуцульщині зазнають помітних змін: оновлюється форма, декор стає стриманішим. Різьблений та інкрустований орнамент вже не заповнює форми, залишаються вільні від декору площини, що виявляють природну красу деревини, полегшують сприйняття твору. Майстри старшого покоління Ю. І. і С. І. Корпанюки, І. В. Балагурак, В. С. Білак, В. В. Гуз, І. Ю. Грималюк,

В. І. Кабин, М. Г. Кіщук, Д. Ф. Шкріб'як та інші відроджують і вдосконалюють забуті прийоми і техніки орнаментування.

На початку 60-х років до виготовлення широкого асортименту бондарного посуду повернувся І. Ю. Грималюк (с. Річка Косівського району). Із смерекових, соснових і ялинових клепок він складав коновки, рогаці, дійнички, маслوبيйки, сільнички, підвазонники тощо, прикрашаючи їх геометричним та рослинним орнаментом технікою випалювання. М. Г. Кіщук випалюванням оздоблював декоративні тарелі, топирці, ковші, кухонне начиння та інші вироби. Згодом до цієї ж техніки орнаментування звернувся О. Й. Грицей (м. Долина), П. І. Зизатчук, Д. В. Гудим'як (с. Кос-мач Косівського району), випускники Косівського училища прикладного мистецтва О. І. Іванченко, І. М. Савченко, О. С. Хованець та ін. Орнамент художнього випалювання знаходить успішне застосування в оздобленні меблів, виготовленні панно, оформленні дерев'яних будівель.

У Косові в 60-х роках старанням художників-майстрів І. М. Смолянця, І. М. Савченка, О. С.

Хованця та ін. відроджений й розвинутий ще один напрям художнього деревообробництва — точена дрібна пластика, декорована розписом та випалюванням. Від поодиноких гротескних фігурок композиції розгортаються у складні тематичні сценки з побутовим антуражем, елементами пейзажу: ялинки, копички сіна, кринички тощо. Мініатюрні, сповнені гумору й веселого настрою твори завоювали популярність серед туристів і любителів народного мистецтва. Невдовзі подібні сувеніри (з певними локальними відмінностями) почали виготовляти майстри традиційних осередків художньої обробки дерева Прикарпаття, Закарпаття, Буковини, Поділля та Придніпров'я.

О. С. Хованець започаткував рельєфну пластику у вигляді настінних плакеток, зображення яких змонтоване з окремих точених і різьблених деталей, підсилених випалюванням та текстурою дерева.

Наприкінці 60-х — на початку 70-х років у народному мистецтві, зокрема художній обробці дерева, сталися важливі зміни, пов'язані насамперед із зростанням попиту на твори, з орієнтацією останніх на місцеві традиції та з розширенням мережі підприємств народних промислів. У цей період в Івано-Франківській області виникло близько десяти великих цехів і дільниць художньої обробки дерева при лісокомбінатах і колгоспах. Найзначніші серед них — при Брошнівському лісокомбінаті, Вигодському лісокомбінаті та радгоспі «Брустурівському». Тут виготовляли широкий асортимент сувенірів: декоративні тарілки, скриньки, баклаги, цукерниці, точені іграшки, сопілки, альбоми та ін.

Художнє деревообробництво 60—70-х років у Чернівецькій області при всій спільності тенденцій, характерних для Карпатського регіону, має свої відмінності. Це насамперед подільські й молдавські впливи, що сприяють розвитку трьохгранно-виїмчастого різьблення. В орнаменті помітне тяжіння до розеткових, кружальних і пелюсткових мотивів.

Майстри старшого покоління М. Гайдук, Т. Герцюк, В. Кабин, М. Ключан, С. Русу та ін. виготовляли скриньки, тарілки, рахви у традиційній манері, оздоблюючи їх плоским різьбленням та інкрустацією. Наприкінці 60-х років в області організовані цехи при Вижицькому і Чернівецькому деревообробним комбінатах по виготовленню точених сувенірів-ляльок, різьблених скриньок.

На Львівщині в художній обробці дерева успішно розвивалися традиції різних шкіл і регіонів. Тут особливо популярні об'ємно-різьблені анімалістичні скульптурки. Побутові речі — коробочки, хлібниці, цукерниці, ложки, вази, скриньки, декоративні тарелі й маленькі сувенірні тарілочкі — виконують найрізноманітнішими формотворчими й оздоблювальними техніками. Широкий технічний діапазон майстерності показують різьблярі Львівського художньо-виробничого комбінату Художнього фонду України. Є тут майстри, які виготовляють твори, декоровані так званою яворівською різьбою по тонованому тлі та яворівським розписом.

У Львівській області найбільшу питому вагу в художній обробці дерева мають організовані художні промисли. На початку 80-х років вже 26 цехів і дільниць випускали художню продукцію з дерева, тоді як в Івано-Франківській області — 16, Чернівецькій і Рівненській — по десять, Волинській — вісім, Тернопільській — шість.

У Волинській області художні вироби з дерева виготовляють у Камінь-Каширському, Ківерцях, Ковелі, Ратному, Цумані, Шацьку та ін. Сувенірний цех Ківерцівського лісгоспагу очолює талановитий майстер, учасник багатьох виставок І. І. Ариванюк. Його декоративні тарелі, хлібниці, скриньки, ступки оздоблені традиційними Поліськими мотивами плоского різьблення, рельєфних накладок.

Розписний декор на виробах з дерева застосовують у Камінь-Каширському — художник В. А. Салтикова, майстри Л. В. Совальська, В. В. Швай; у Ратному — майстер І. В. Мажула та ін.

До провідних осередків художньої обробки дерева Рівненської області належать міста Березне, Клевань, Острог, Рокитне, Сарни. Різьблені побутові вироби виготовляють в Острозькому і Клеванському лісгоспагах, а точені сувеніри, розписані рослинним орнаментом, — у Березнівському та Рокитнівському. Серед багатьох майстрів художнього деревообробництва краю найбільш відомі П. Х. Кукса, В. С. Позник, В. Г. Мисанець — учасники обласних та республіканських виставок.

На Поділлі, у Вінницькій, Хмельницькій і Тернопільській областях працюють сувенірні цехи, переважно при лісгоспагах. Вони виготовляють дрібну пластику, декоративно-ужиткові вироби, хатні прикраси тощо. Майстри деревообробного цеху Летичівського лісгоспагу Хмельницької області спеціалізуються на письмовому приладді з обпаленою текстурою, кашпо, дитячих іграшках і т. ін. Різьблярі сувенірного цеху Буцацького лісгоспагу Тернопільської області виготовляють дитячі ліжечка, декоративні тарелі, хлібниці, рамки, палітурки до альбомів, декоровані геометричним контурним різьбленням з тонованими площинами орнаменту.

Кращі дерев'яні художні твори з центральних областей України (Полтавська, Кіровоградська, Черкаська) мають традиційну утилітарну форму, декоровані виїмчастою різьбою та розписом. Широкий асортимент точених з липи побутових речей, розписаних квітковими візерунками, випускає цех художньої обробки дерева Миргородського лісгоспзагу Полтавської області. У сувенірному цеху Кременчуцького лісгоспзагу дерев'яні вироби оздоблюють різьбленим виїмчастим орнаментом. Майстри В. К. Нагнибіда, М. Г. Зацеркляний, М. В. Переверзіна доклали творчих зусиль до відродження традиційної полтавської різьби.

У Дніпропетровській, Херсонській, Миколаївській та інших областях виготовлення виробів з дерева має випадковий, нерегулярний характер.

У 80-х роках ринок помітно перенаситився продукцією художнього деревообробництва, мало придатною до вжитку і недостатньої художньої якості. Припинилося розширення мережі цехів і дільниць, закрилися чимало нерентабельних майстерень при колгоспах та інших підприємствах, не пов'язаних із деревообробництвом.

Разом з тим у зв'язку з відкриттям храмів відновлюється виготовлення з дерева традиційних культових предметів.

Починаючи із 70-х років до художнього деревообробництва все активніше залучалися художники-професіонали. Їх перші зацікавлення деревом як матеріалом у 60-х роках мали здебільшого спроби оновити народні традиції, розширити асортимент, збагатити декор виробів тощо. У наступні десятиріччя формується основний напрям професійної художньої обробки дерева, згодом названий декоративною пластикою. Львівські художники В. Іванишин, С. Майданенко, Ю. Миронович, І. Стеф'юк, Є. Тру бега та ін., тернопільчани М. і Г. Зайці, чернівчани В. Божко, В. Катериняк, Р. Стратійчук та ін. постійно експериментують, орієнтуючись не тільки на багату спадщину українського народного мистецтва, а й на прогресивні світові надбання. Кожен з них знайшов власний підхід до застосування технічних і композиційних закономірностей у творах декоративної дерев'яної пластики. Так, В. Іванишин працює у техніці пласкорельєфного різьблення, створює декоративні рельєфи переважно в жанрі пейзажу, вони мають певні живописно-графічні ознаки.

Метафоричні композиції Ю. Мироновича вирішені засобами круглої скульптури. Фігури й оточення автор формує на подібні окремих мізансцен.

Твори одного з лідерів львівської декоративної пластики І. Стеф'юка захоплюють неординарністю композиційних рішень, широтою технічних прийомів та виражальних засобів.

Таким чином, суттєвими рисами професійної декоративної пластики в дереві є тенденція до зображальних сюжетних творів та переважно скульптурних прийомів їх трактування. Цікаві й безсюжетні, чисто пластичні композиції С. Майданенка, І. Стеф'юка, Є. Трубеги та ін.

2. Види та техніки різьблення

Протягом багатьох віків в Україні розвивалося й міцніло мистецтво різьблення деревини, тобто декорування (прикрашання) ужиткових виробів оригінальними візерунками та орнаментами. Археологічні знахідки переконливо свідчать, що за часів Київської Русі наші предки за допомогою нехитрих інструментів вирізували із стовбурів дерев ритуальні фігури богів. На культових спорудах та будівлях виконували різноманітні візерунки, зображення, що несли певне змістове наповнення та мали оберегове значення. Наприклад, тригранні виїмки, видовжені у вигляді променів, які виходять з однієї точки, символізували Сонце. Є припущення, що тризуб малий герб Української держави зображував сокола, який стрімко падав на здобич.

Через нашарування сторіч до нас дійшла лише незначна кількість декоративно-ужиткових виробів, створених талановитими руками наших предків. Збереглися переважно документальні згадки про них у давньоруських літописах та записах закордонних мандрівників. У давнину різьбленням прикрашали вікна, двері, сволюки, опорні стовпи галерей не лише князівських замків і панських палаців, а й значно скромніших сільських осель. Творча уява і фантазія, розвинутий художній смак народних умільців особливо проявлялися в оздобленні інтер'єрів приміщень, виготовленні меблів і предметів побуту, що є характерним і нині.

Різьблення належить до найдавніших технік художнього декорування виробів з дерева. У різноманітній літературі часто один і той самий вид різьблення називають по-різному. Наприклад, за допомогою технічних прийомів контурного різьблення часто виконують сюжетні композиції на плакетках. Тому різьблення ще називають плакетним гравіюванням, або римуванням; техніку

виконання яворівського різьблення — лунковим, нігтевидним, виїмчастим; тригранно-виїмчасте різьблення — геометричним, гуцульським „сухим” тощо.

Цілком зрозуміло, що різьблення розвивалося і набувало значного поширення саме в тих регіонах України, які традиційно багаті лісами. Зокрема, це північні та північно-східні українські землі (теперішні Чернігівська, Київська, Житомирська, Сумська і Полтавська області), Галицько-Волинський (теперішні Волинська, Рівненська, Львівська області) та Карпатський регіони (Бойківщина, Лемківщина, Гуцульщина, Буковина, Закарпаття), а також території вздовж русла Дніпра (Дніпропетровська та Запорізька області). Слід зазначити, що одна й та сама техніка різьблення у різних регіонах нашої держави має свої характерні особливості, які стосуються принципів побудови орнаментальних композицій, використання традиційних елементів та мотивів, типології виробів, що оздоблюються.

Однак, згідно з усталеною класифікацією, різьблення деревини поділяють на три основні види: плоске; плоскорельєфне; об'ємне, або скульптурне.

Найпоширенішим різьбленням є плоске, яке, в свою чергу, поділяється на контурне (гравіювальне), лункове і тригранно-виїмчасте (геометричне).

Контурне різьблення в основному використовується в поєднанні з тригранно-виїмчастим у Рівненській та Чернігівській областях. На Львівщині у Стрийсько-му районі виконують контурне різьблення на тонованому (переважно чорному, лакованому) тлі з подальшим розфарбовуванням порізків природними або аніліновими барвниками. Це різьблення у місцевих мешканців дістало назву вишиванка. Контурне різьблення з точки зору виконання вважається найпростішим. Для роботи народні майстри застосовують кілька інструментів: скісний ніж та вузькі стамески (фучики).

За допомогою технічних прийомів контурного різьблення виконують також сюжетні композиції на плакетках. Тому цей вид різьблення ще називають плакетним, або гравіюванням. Матеріал для контурного різьблення не має важливого значення, тому що поверхня майбутнього виробу тонується. Для початкових робіт технікою контурного різьблення рекомендується використовувати березову фанеру завтовшки 5 — 10 мм.

Художня особливість виробів, оздоблених яворівським різьбленням, полягає у контрастному зіставленні полірованого чорного, темно-зеленого, коричневого або червонуватого тла з орнаментом натурального кольору дерева, що складається з дрібних рослинних і геометричних неглибоких порізків та справляє враження тонкого мерехтливого мережива, накинута на скриньку чи таріль. Цей новий художньо-технічний прийом у 30-ті роки ХХ ст. винайшов Йосип Станько, взявши за основу традиційний яворівський розпис.

Яворівське різьблення відзначається багатством елементів та мотивів, цікавою побудовою орнаментальних композицій. Найпоширенішим вважається мотив — вербове листя, який, поєднуючись з іншими елементами, утворює щоразу нові й нові цікаві орнаменти, перетворюючись то на своєрідну квітку, то на гілку, то на деревце. Значне місце у яворівському орнаменті займає також зображення найрізноманітніших за формою квіток, пелюстки яких бувають то видовженими, то злегка розширеними, закінчення — округлими, зубчастими чи хвилястими.

Тригранно-виїмчасте різьблення — найбільш популярний і улюблений в Україні вид декорування виробів з дерева. Полтавщина здавна славиться народними умільцями, вправними різьбярми, майстрами тригранно-виїмчастого різьблення. Найбільшого розвитку ця техніка оздоблення набула наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. й пов'язана з іменами відомих усієї України народних майстрів: батька та сина Юхименків, Я. Халабудного, Я. Усика. Саме в цей час у Полтаві, Зінкові, Кобеляках створюється потужна мережа майстерень з виготовлення меблів і побутових виробів.

Батько і син Юхименки досконало вивчили секрети цього ремесла і вміло використовували традиційний народний орнамент в оздобленні дерев'яних лав, столів, мисників, шаф.

Відомим на Полтавщині був учень Юхименків Василь Гарбуз, вироби якого з успіхом експонувалися на виставках у Києві, Полтаві, Чернігові, де здобували найвищі нагороди, а також були відзначені золотою медаллю на виставці в Італії. Свою любов до народного різьблення, неспокій творчості В. Гарбуз прищепив своєму учневі — Валентині Нагнібіді. Його декоративні тарелі „Хліб наш насущний”, „Хліб-Сіль”, панно „Колос” передають любов до рідної землі, шану до важкої, почесної праці хлібороба.

Мистецтво полтавського тригранно-виїмчастого різьблення з успіхом продовжили майстри з Кременчука Микола Зацеркляний, Марія Переверзіна, народний умілець з Миргорода Віталій Лихвар. У своїй роботі майстри найчастіше використовують деревину липи, клена, груші, їхні декоративні вироби, передусім, виявляють і підкреслюють текстуру та природну красу дерева. Полтавчани застосовують орнаментальні мотиви у вигляді різноманітних геометричних розеток, невеличких дрібних листочків, розеток-сливок, чотири-, п'яти- і багатопелюсткових квіток. Інколи для контрастного виділення великих розеток майстри використовують метод задимлення.

В інших регіонах України тригранно-виїмчасте різьблення має свої локальні відмінності. Так, на Чернігівщині полюбують кривати дрібним складносітчастим орнаментом усю поверхню предмета. На Поліссі (в північних районах Київської, Житомирської, Рівненської областей) тригранно-виїмчасте різьблення також має характерні особливості. Тут, відрізані болотами й лісами від цілого світу, жили поліщуки, тому в їхніх орнаментах збереглося безліч мотивів, на яких позначалися давні слов'янські традиції: символи сонця, громового знаку, землі, води, вогню та ін. Поліська розетка переважно оточена рядами ліній, які чергуються зі смугами зубців та неглибокими врізами, вільно розміщеними на поверхні виробу. Цим різьбленням декорують ложки, ополоники, миски, солянки, кухонні дошки, хлібниці, цукорниці.

Великого поширення тригранно-виїмчасте різьблення у поєднанні з лунковим набуло на Гуцульщині, тому воно у місцевих жителів дістало назву „сухе”, гуцульське. Місто Косів і навколишні села — Річка, Соколівка, Яворів та інші — це найвідоміші осередки художнього деревообробництва в Україні. Тут віками формувався особливий характер різьблення: чіткість геометричних мотивів, складність композицій, багатство кольорової гами. Художні вироби майстри-гуцули оздоблюють вишуканою технікою тригранно-виїмчастого різьблення, а для більшої ошатності підсилюють її незначною кількістю інкрустації кольоровим деревом, мідним дротом, різнокольоровим бісером, латунними цвяшками. Вміле використання інкрустованих елементів не забуває природної краси дерева (переважно груші), а лише контрастно її підкреслює.

Починаючи з XIX ст., на Гуцульщині різьбленням уславилися окремі народні майстри та цілі династії талановитих умільців. Понад сто років тому серед різьбярів Гуцульщини славився своїми роботами Юрій Шкрібляк із с. Яворова. З його іменем розпочалася нова епоха у розвитку різьбярства. Його творчість — це класика гуцульського народного декоративно-ужиткового мистецтва, окраса багатьох музеїв нашої країни. Народний умілець створював численні скриньки, рахви, баклаги, свічники, топіrcі та прикрашав їх різьбленням. Такої кількості вишуканих декоративно-ужиткових виробів, які він створив упродовж відносно недовгого віку, Гуцульщина до нього ніколи не мала. Постійний пошук нового в різьбленні стало життєво необхідною стороною творчості цього талановитого майстра. Юрій Шкрібляк самостійно сконструював та власноручно виготовив токарний деревообробний верстат оригінальної конструкції, постійно вдосконалював свій різальний інструмент, творив нові форми виробів і цікаві композиції, беручи за основу традиційні елементи й мотиви гуцульського орнаменту.

Великий творчий почин Юрія Шкрібляка підхопили і пронесли впродовж життя його сини: Василь, Микола і Федір. Василь Шкрібляк, спочатку в усьому наслідуючи батька, згодом збагатив арсенал виразальних засобів інтарсією різнокольоровим деревом, інкрустацією барянням рогом, „жированим” мосяжним (латунним) дротом. З точки зору формотворення і декорування він створив небачені до цього мисники, лави, столи, табакерки. У Вижицькій школі художньої обробки дерева й металу Василь Шкрібляк був найкращим наставником майбутніх різьбярів. Ніхто з цієї славної династії не мав стільки відзнак з різних прижиттєвих і посмертних виставок, на яких експонувалися його твори.

Микола Шкрібляк більше уваги приділяв не стільки розробці нових елементів та мотивів різьблення, користуючись переважно традиційними гуцульськими, скільки побудові нових композицій, підкреслюючи домінуючу роль орнаменту у виробі. До того ж свої вироби він любив багато інкрустувати білим і блакитним бісером („лацюрками”).

Федір Шкрібляк перевершив батька багатством декору. Характерною ознакою його творчості, як і брата Миколи, є доповнення різьбленої поверхні виробу інкрустацією бісером. Він також прагнув до розвитку й ускладнення окремих традиційних гуцульських мотивів різьблення.

стежиною творчості у царині різьблення йшли інші представники родини Шкрібляків — онуки і правнуки. Нині великою популярністю користуються роботи онуків — Дмитра Шкрібляка,

Юрія та Семена Корпанюків, які на початку своєї творчої діяльності зверталися до композиційних прийомів і орнаментальних мотивів свого славнозвісного діда. Згодом кожен з них розпочав створювати й свої оригінальні композиції, мотиви декору. Корпанюки у роботі також використовували інкрустацію бісером, перламутром, різнокольоровим деревом, зберігаючи при цьому красу „сухого” різьблення. Заслужені майстри народної творчості, члени Спілки художників Юрій і Семен Корпанюки виготовили велику кількість баклаг, бочівок, барилець, рахв, тарілок, свічників, пляшок, цукерничок, які зайняли гідне місце в експозиціях багатьох музеїв світу.

Відомим на Гуцульщині був син Семена Корпанюка — Василь. Він намагався дотримуватися традиційних, усталених славними предками, творчих принципів у різьбярстві, а онук Семена Корпанюка — Василь Васильович Корпанюк — перший у династії здобув вищу художню освіту, закінчивши Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва (нині Львівську академію мистецтв).

До славних майстрів художньої обробки дерева належав і Василь Девдюк зі Старого Косова. Він домогся значних успіхів у мосяжництві, але згодом повністю зайнявся різьбленням речей, особливо виготовленням різьблених меблів. 1921 р. В. Девдюк організував власну школу різьбярів у Косові, яка переросла у відомий на всю Україну Косівський коледж прикладного та декоративного мистецтва ім. В. Касіяна.

Наприкінці XIX ст. розпочав свою творчу діяльність Іван Семенюк із с. Печеніжин Коломийського району, що на Станіславщині (нині Івано-Франківська область). Крім безпосереднього заняття різьбленням і токарною справою, він значну увагу приділяв розвитку та вдосконаленню художньої обробки деревини. Іван Семенюк брав участь в організації школи деревообробного промислу у Коломії, довгий час працював у ній викладачем, потім навчав різьбярства у подібній школі м. Кам'янки-Струмилової (тепер Кам'янка-Бузька Львівської обл.).

У дусі шкрібляківських традицій творив і Микола Медвідчук із с. Снідавка Косівського району. Виготовляв із сином Михайлом не лише декоративні речі, а й предмети домашнього вжитку та сідала („тарниці”), які оздоблював різьбленням і випалюванням.

Серед великої плеяди відомих різьбярів, які працювали на Гуцульщині, особливо виділяються художніми якостями своїх творів засновники різьбярської артілі „Гуцульщина” у м. Косові М. Тимків, В. Кабин, М. Пітеляк, Г. Павлик, а також заслужені майстри народної творчості, члени Спілки художників О. Іщенко, М. Барнацький, І. Балагурак, М. Кішук, Я. Тонюк (с. Річка), батько і син Грипеняки (с. Брустурів), М. Семенюк (с. Печеніжин) та ін., буковинські гуцули З. Богдарський, М. Фірчук, С. Клим, В. Різун, а також заслужений майстер народної творчості з відомого закарпатського села Ясіня М. Тулайдан.

Плоскорельєфне різьблення також належить до поширеної та популярної в Україні техніки декорування виробів з дерева. До особливого виду плоскорельєфного різьблення належить ажурне із прорізнаним наскрізь тлом. Давні традиції цього виду різьблення розвивають на Львівщині майстри Павло Одрехівський, Іван, Василь та Степан Кішаки. Їхні вироби (хлібниці, рамочки, попільниці, декоративні таріли) прикрашені рельєфним орнаментом у вигляді грон винограду, листя клена, каштана, квіток соняшнику, папороті.

Плоскорельєфним різьбленням також виготовляють різноманітні панно, якими прикрашають інтер'єри громадських споруд. Сюжетні композиції, виконані у цій техніці різьблення, різноманітні за тематикою. Це — сцени з життя давньоруських князів, запорізьких козаків, простих українських селян, художні образи з творів видатних українських письменників Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки та ін.

Відомими майстрами з виготовлення різьблених сюжетних панно є Р. Стратійчук, В. Шевчук, М. Катери з Буковини, талановитими руками яких створено композиції: „Радість”, „Старий гуцул”, „Коваль”, „Скрипаль”, „Цимбаліст” та ін.

На Гуцульщині найвідомішим майстром плоско-рельєфного різьблення вважається В. Гуз, який після закінчення в 1935 р. Львівської технічної школи постійно працював у м. Косові. У 1947 р. він створив великий гарнітурний меблів, оздоблених різьбленням, для Кремлівського палацу (зараз зберігається у музеї). На декоративних тарелях він любив зображати фрагменти добре знайомих архітектурних ансамблів Києва, Львова, Полтави.

Об'ємне різьблення (дерев'яна скульптура) поширене в окремих регіонах України. Відомими майстрами цієї техніки є лемківські різьбярі. Засновником лемківської дерев'яної скульптури вважають

Михайла Орисика, який свій талант розкрив у різьбленні портретів і побутових сцен („Лемко грає на дуді”, „Мисливць”, „Косар” та ін.).

Видатним сучасним лемківським різьбярєм є Василь Одрехівський. Основні теми творчості народного майстра, заслуженого діяча культури, професора Львівської академії мистецтв — це зображення своїх земляків — лемків: „Лемко несе дрова”, „Лемко в дорозі”, „Жнива”. Плідно працюють над розвитком лемківської дерев'яної скульптури Василь та Андрій Сухорські, Мирон та Юрій Амбіцькі.

Творчість народних майстрів Львівщини характерна також анімалістичною скульптурою — це різноманітні зображення косуль, оленів, ведмедів, диких кабанів та інших звірів Карпат. Особливо поширені зображення гірських орлів, які в народі символізують свободу і незалежність.

Крім лемківських майстрів, дерев'яна скульптура України представлена окремими відомими народними різьбярями. Одним з видатних майстрів української народної скульптури був Петро Верна з м. Борисполя, що на Київщині. Творчість майстра — це тернистий шлях різьбяр-самоука до вершин народного мистецтва. Йому не довелося учитися навіть у сільській школі, а читати й писати навчився у свого двоюрідного брата. Усе дитинство та юність талановитого хлопчика пройшло у наймах, він орав землю, охороняв ліси, пас отари овець. На пасовиську у вільну годину займався вирізуванням. На Всеросійській промисловій виставці у Києві в 1913 р. експонувалася його багатофігурна композиція „Зустріч Тараса Губля з синами”, яка була відзначена похвальною грамотою. Різцю П. Верни належить ціла галерея образів за творами улюбленого поета Т. Шевченка, а також різьблені портрети самого Кобзаря.

У наш час дерев'яна скульптура представлена роботами Антона Штепи з Чернігівщини. Крізь усе своє життя він проніс любов до народного мистецтва і музики, власноручно виготовляв музичні інструменти, чудово грав на скрипці. Та справжнє своє поклоніння народний майстер знайшов у дерев'яній скульптурі. Він ніде професійно не навчався, не вивчав анатомії людського тіла, проте в його роботах передано народне уявлення про світ прекрасного. За творами Т. Шевченка майстер створив відому композицію «Ішов кобзар до Києва та сів спочивати», на теми народних казок виконав скульптурні композиції «Відьма», «Ніч на Івана Купала», «Баба-чарівниця».

Відновлення національних традицій у культурі і мистецтві сприяє розвитку та вдосконаленню різних художніх ремесел, у тому числі й різьблення деревини. Нескладна техніка виконання більшості його видів, простий різальний інструмент, який легко можна виготовляти власними силами в шкільних навчальних майстернях, значні виховні можливості цього виду декоративно-ужиткового мистецтва дає змогу вчителям трудового навчання і керівникам художньо-прикладних гуртків широко залучати учнів до його відродження, розвитку й поширення. Як свідчить практика, школярам буде цікаво займатися такими видами різьблення, як контурне, яворівське та тригранно-виїмчaste.

3. Інструменти та матеріали

Для проведення занять з різьблення деревини використовують обладнання шкільного типу, яке є переважно в усіх столярних навчальних майстернях. Ми лише хочемо зосередити вашу увагу на забезпеченні навчального процесу спеціальним різальним інструментом, який застосовується для декорування поверхонь виробів у різних техніках різьблення.

Інструмент для художньої обробки деревини поділяється на різьбярський, столярний та розмічальний. До різьбярського інструменту належать ножі різних форм та стамески. Основним інструментом майже для всіх видів різьблення є скісний ніж, який рекомендується виготовляти з полотна ножівки по дереву чи металу, хірургічного скальпеля, уламків коси, небезпечної бритви та ін.

Довжина леза скісного ножа коливається в межах 20 — 50 мм, ширина — 15 — 20 мм, товщина — 1—2 мм. Кут нахилу різальної кромки становить 55 — 70°, кут загострення — 15 — 20°. Ручку для скісного ножа виготовляють з деревини м'якої породи (переважно з липи) довільної форми. Ручки різьбярського інструменту бажано не лакувати.

Крім скісного ножа, у комплекті потрібно мати плоскі, пологі та круті півкруті стамески, стамески-кло-карзи й кутові різці. Плоскі стамески — це звичайні столярні стамески завширшки 2, 5, 8, 10, 12, 15, 20, 25, 30 мм, які використовуються залежно від ширини виконуваного елемента чи мотиву та відстані між окремими елементами у композиції. Комплект плоских стамесок повинен складати 5—10 шт.

У комплекті мають бути також півкруглі стамески. У пологих півкруглих стамесках лезо більшого радіуса кривизни, ніж у крутих, їх використовують для виконання орнаменту, складеного з елементів півкруглих обрисів (розеток, саяв, сонечок тощо). Для різьблення використовують до 5 штук таких стамесок з шириною леза 3, 5, 8, 10, 15 мм і товщиною 1 — 2 мм. Круті півкруглі стамески застосовують для прорізання ліній та виконання окремих елементів. Для роботи потрібно мати 5 — 7 таких стамесок з шириною різальної кромки 1, 2, 3, 5, 7, 10 мм і товщиною 1 — 2 мм.

Стамески-клюкарзи бувають усіх вище перелічених профілів, але відрізняються від них зігнутою шийкою леза, їх використовують для роботи у важкодоступних місцях, коли виникають незручності під час різьблення стамесками з прямими лезами, а також для зачищення поглибленого тла у рельєфному різьбленні

Кутові стамески — фуники — складаються з двох прямих паралельних лез, розміщених одне до одного під кутами 30°, 45°, 60°, 75° та 90°. Ширина леза не має важливого значення і коливається у межах 3 — 15 мм, товщина становить 1 — 2 мм. Розміри стамесок залежать, в основному, від розмірів виконуваних елементів. Якщо виконується дрібне різьблення, то й стамески використовують невеликі. Для виконання крупних елементів потрібні стамески більших розмірів.

Прямі стамески виготовляють із старих використаних надфілів. Надфілі відповідним чином загострюють, вправляють у дерев'яну ручку, просвердливши отвір дещо меншого діаметра, ніж хвостовик надфіля. Прямі стамески, півкруглі клюкарзи та кутові стамески також можна виготовити з пружин різної товщини, попередньо нагрівши їх у муфельній печі та розклепавши до відповідної товщини.

Нерівності на прокованій пластині знімають на заточному крузі. Нагрівши пластину у муфельній печі до певної температури, їй надають відповідної форми, наприклад, стамески-кутника або напівкруглої стамески. Для цього використовують металевий стержень відповідного діаметра або тригранний напилек. Після проковування стамески піддають гартуванню.

Дуже важливо правильно загострити різальний інструмент скісний ніж загострюють з двох боків на шліфувальному крузі так, щоб лезо у поперечному розрізі мало правильну клиноподібну форму, в іншому разі кут фаски заважатиме лезу ножа лягати паралельно площині тла, а це перешкоджатиме плавному зрізуванню стружки.

Загострюють лезо до появи задирки. Доводити різець потрібно вручну на дрібнозернистому бруску так, щоб фаска леза щільно прилягала до нього. Скісний ніж загострюють доти, поки задирка не відпаде. Доводять ніж на полірувальному бруску (наклеєна на дерев'яний брусок шкіра з нанесеною абразивною пастою).

Усі інші види стамесок загострюють лише із зовнішнього боку. Загострення проводять у тій самій послідовності, що й скісний ніж, а доведення — на дерев'яному жолобчастому бруску з наклеєною на нього дрібнозернистою шліфувальною шкуркою. Жолобки бруска мають відповідати профілю стамесок. У таких канавках фаска стамесок загострюється без відхилень, причому довжина фаски повинна бути трохи більшою, ніж товщина полотна стамески. Задирку в таких стамесках знімають з внутрішнього боку півкруглим бруском, ширина якого відповідає ширині стамески.

Крім основного різьбярського інструменту, до комплекту має входити розмічальний інструмент, який слугує для виготовлення шаблонів, трафаретів, розмічання елементів та мотивів різьблення на поверхні виробу. До комплекту входять лінійка, олівець, кутник, звичайний та розмічальний циркулі, циркуль-кругоріз, який використовують для розмічання та прорізання ліній контуру елементів різьблення, а також рейсмус для нанесення паралельних ліній та шило для виготовлення декоративно-ужиткових виробів з дерева. Необхідні калька, копіювальний папір та набір столярного інструменту (рубанок, напівфуганок, викружна пилка, лобзик, коловорот, дріль, набір свердел, цилка та ін.).

До найнеобхідніших пристосувань та пристроїв для занять художньою обробкою деревини можна віднести комплект струбци для склеювання заготовок, шліфувальні насадки для токарного верстата СТД-120М, пристрій для висвердлювання колових елементів спеціальними свердлами-бориками, пристосування для нарізування шипів І для обрізування заготовок під різними кутами.

Струбцини застосовують для закріплення деталей виробу, а також для стискання деталей під час склеювання. Металеві струбцини мають вигляд скоби, через один з кінців якої проходить гвинт діаметром 20 — 25 мм.

Склеювання заготовок виконують також за допомогою металевих вайм, які складаються з основи (швелер завдовжки 500 — 700 мм і завширшки 50 — 70 мм), на якій приварена гайка з рухомим гвинтом (різьба М16 і більше) та пересувним упором. Якщо відсутня гайка з гвинтом, то можна використати зламану струбину, яку кріплять до основи за допомогою болтів.

Шліфувальні насадки призначені для механічного шліфування плоских та ввігнутих поверхонь. Для шліфування плоских поверхонь може слугувати обрізаний по контуру з деревини твердої породи диск діаметром 200 — 220 мм, на який наклеюють шліфувальний папір і закріплюють за допомогою болта М12 у шпинделі (патроні) верстата СТД-120М. Для шліфування ввігнутих поверхонь циліндричну заготовку завдовжки 200 — 300 мм закріплюють за допомогою тризубця і задньої бабки та обточують до відповідних діаметрів, поступово зменшуючи діаметр ділянок (від 60 до 20 мм). На насадки наклеюють дрібнозернистий шліфувальний папір.

Полірувальний диск для доведення різців, стамесок, леза рубанка виготовляють аналогічно до шліфувального бруска, тільки на торець і передню поверхню наклеюють повсть або товсту шкіру.

Використання дреля для свердління спеціальними свердлами (бориками) вимагає великої точності рухів. Тому для висвердлювання колових елементів бажано використати пристрій, який складається з двигуна, педального регулятора частоти обертання (від електричної швейної машини потужністю 90 Вт) та затискного патрона. Цей пристрій дає змогу точно спрямовувати вістря свердла у намічене місце (центр майбутнього колового елемента).

Різьблення можна виконувати як за столярним верстаком, так і за звичайним столом (партою). На початковому етапі навчання різьблення краще добирати деревину м'яких порід липу, осики, вільху тощо. Особливо для роботи підходить липа, деревина якої м'яка, однорідна за текстурою і кольором, добре піддається обробці різанням. У подальшому необхідно використовувати деревину твердіших порід грушу, бук, ясен, горіх та ін.

Різальні інструменти бажано зберігати так, щоб металеві робочі частини не псувалися. Тому краще їх тримати у футлярі з цупкого полотна (дерматину), де для кожного інструмента виготовлено окрему кишеню.

Декорування виробів з дерева різними техніками різьблення за відсутності спеціальних столів виконують, як правило, сидючи на табуретах чи гвинтових стільцях за столярними верстаками. Найкраще, коли верстаки одномісні, але можна використовувати й двомісні. Розміри верстаків мають задовольняти таким вимогам: ширина 700 — 900 мм, довжина 1000 — 1200 мм для одного працюючого, висота 1100 — 1200 мм, висота табуретів 650 — 750 мм.

Приміщення, де займаються учні, повинно бути сухим за температури повітря не нижче як +18 °С і вологості повітря до 60 %. Не рекомендується використовувати підвальні та напівпідвальні приміщення. Стелю й стіни фарбують у світлі тони. Освітлення приміщення забезпечують поєднанням природного та штучного світла. Природне освітлення має бути розсіяним, без попадання прямих сонячних променів. Найкраще, коли розсіяне світло утворюють люмінесцентні лампи. Якщо в приміщенні встановлено лампи розжарювання, то світло має падати з двох точок (спереду та зліва), щоб на оброблюваній різьбленням поверхні не виникало різких тіней.

Традиційно для різьблення використовують деревину липи, яка росте майже на всій території України. Вона білого кольору, однорідної будови, м'яка і досить в'язка, легко і чисто різьбиться в усіх напрямках, майже не розтріскується і не жолобиться під час висихання. На липі добре виконувати як крупні, так і дрібні декоративні елементи та мотиви. Вона добре тонується водними розчинниками в будь-який колір, гарно шліфується й полірується.

Якщо немає можливості підготувати для роботи деревину липи, її можна замінити осиковою. Деревина осики сріблясто-білого кольору, не схильна до загнивання, м'яка, однорідної будови, добре різьбиться в усіх напрямках, за багатьма ознаками подібна до липи. Але, якщо зріз на липовій деревині є блискучим і чистим, то на осиковій — сильно ворситься, крім цього, вона частіше сколюється, тому її рідко використовують для виконання дрібних елементів тригранно-вигмчастого різьблення.

Добрим матеріалом для різьблення є вільха, зокрема чорна, що поширена в зоні мішаних лісів. Деревина чорної вільхи червонувато-жовтувато-білого кольору, за взаємодії з повітрям швидко червоніє. Вільха має м'яку, в'язку деревину, яка добре і чисто різьбиться в усіх напрямках та імітується під цінні породи деревини, зокрема червоне дерево. Через невеликі розміри стовбура, ядрову гниль, косошарість промислове використання вільхи обмежене в умовах школи, особливо сільської, її можна заготовити в достатній кількості.

Часто для різьблення використовують березу, яка поширена практично на всій території України її деревина білого кольору, однорідної будови, достатньо тверда і в'язка. Різьбиться відносно легко, має чіткі контури і високу чистоту зрізу. Суттєвим недоліком берези є висока гігроскопічність та здатність до розтріскування під час висихання. Тому матеріал для різьблення повинен бути достатньо сухим, щоб за усушки не розтріскувалися готові учнівські роботи.

З добре підготовленими учнями можна виконувати серйозніші й відповідальніші роботи, для яких добирають деревину груші, черешні, горіха, бука, клена. Заготовки для виконання геометричних орнаментів мають бути добре просушеними, з допустимою вологістю 8 — 12%. Звичайно, що вологіша деревина краще й легше різьбитися в усіх напрямках, однак реальною є небезпека того, що за наступної усушки виконаний орнамент чи візерунок буде розтріскуватися, а сама заготовка — жолобитися. Сушити заготовки для роботи можна в приміщеннях біля закритих джерел тепла. Найкраще їх заготовляти завчасно й складувати на горіщі або на подвір'ї школи під навісом для повільного й надійного висушування.

Заготовляти та поповнювати запаси матеріалу для навчально-виробничих цілей можна різними способами. Одним з найдоступніших є використання вже непотрібної дерев'яної тари з-під різних товарів (ящиків, піддонів тощо). Дошки і бруски звільняють від цвяхів, просушують, а потім розпилюють на заготовки потрібних розмірів. Насамперед слід підготувати так звані „тренувальні дощечки” розмірами 150x50x5 мм для відпрацювання учнями прийомів різьблення. Бажано, щоб ці дощечки були з деревини м'яких порід. Кожна з них має бути простругана з чотирьох боків і мати оброблені торці під кутом 90° до кромок.

4. Технологія виконання різьблення

Технологія контурного різьблення. Контурне різьблення — один з найпоширеніших і найдоступніших для початківців (молодших школярів) видів художньої обробки деревини різьбленням. Відомо чимало способів оздоблення виробів з дерева, однак оволодінню більш складних прийомів роботи повинно передувати засвоєння початкових умінь користування різьбярським інструментом. Тому рекомендуємо розпочинати вивчення цього цікавого виду декорування дерев'яних виробів саме з контурного різьблення.

Хоча техніка контурного різьблення є однією з найпростіших, однак водночас вона вимагає зосередженості й акуратності. Для виконання творчого задуму необхідно не лише вміло розробити орнаментальну чи сюжетну композицію, а й дібрати деревину, з якою доведеться працювати. Під час виконання різьблення рухи руки з різцем мають бути впевненими, твердими, а різати потрібно з одного разу, інакше різьблення вийде нечистим, при цьому можливі зриви й зіскоки ножа (стамески).

Техніка цього виду художнього оздоблення деревини характерна тим, що нагадує чіткий графічний малюнок. Використовуючи різноманітні види порізків, поєднання прямих, кривих, спіралеподібних та інших ліній, можна досягти великого розмаїття композиційних рішень.

Для роботи технікою контурного різьблення застосовують кілька видів різьбальних інструментів насамперед це скісний ніж та вузькі стамески (фучики). Наприклад, у XVII — XIX ст. контурним різьбленням (ритуванням) у Карпатах прикрашали архітектурні елементи будівель, скрині, столи, лави та інші побутові вироби. Найбільшого поширення контурне різьблення досягло на Львівщині, Рівненщині та Чернігівщині. Воно чітке й лаконічне, як контурна лінія, що скупко окреслює форму, передусім, геометричного порядку. Але ряд паралельних різьблених ліній чи кілька дисонуючих косих і перехресних жолобків дають своєрідне графічне вирішення площини декорованого виробу. Саме так легко і невимушене народні майстри-різьбярі створювали орнаментальні композиції.

Контурне різьблення виконують на добре виструганих і відшліфованих дошках з деревини м'яких порід. Однак матеріал не має важливого значення, тому що поверхню майбутнього виробу вкривають барвником і лакують. Для початкових робіт технікою контурного різьблення рекомендуємо використовувати березову фанеру завтовшки 5 — 7 мм.

Цією технікою оздоблюють різноманітні предмети домашнього вжитку — карнизи, кухонні дощечки, мисники, плакетки, рамки тощо. При цьому використовують різноманітні за кольором барвники (чорний, темно-коричневий, темно-зелений, бордовий та ін.), які підсилюють художню виразність та довершеність виробів. Як зазначалось вище, крім орнаментів, технікою контурного різьблення виконують різноманітні за тематикою узорі, сюжетні композиції, які складаються з квітів, рослин, фігур людей, тварин, птахів, природних явищ тощо. Різьблення на тонованій поверхні має чіткий і яскравий вигляд, тому створює ефект гравюру.

Підготовлений для оздоблення виріб старанно шліфують, тонують і покривають лаком. Визначають місце розташування візерунка. Далі, через кальку і копіювальний папір, з підготовленого на ватмані малюнка, переносять композицію на поверхню виробу. Після перевірки правильності перенесення узору, його чіткості й акуратності приступають до виконання прийомів різьблення. Техніка декорування виробу контурним різьбленням є досить простою, основним елементом якої є контурна лінія. У перерізі лінія-порізка має вигляд двогранної чи півкруглої канавки, залежно від обраного інструменту: скісного ножа, V-подібного фучика чи вузьких півкруглих стамесок-підківок.

На початку вивчення прийомів виконання контурного різьблення треба відвести кілька занять на тренувальних дощечках з метою формування в учнів відповідних навичок. На поверхню дощечки за допомогою лінійки та олівця наносять паралельні лінії на відстані 2 — 3 мм одна від одної. Скісний ніж затискають у руці лезом до себе та з певним зусиллям ведуть уздовж накресленої лінії. Причому, ніж відносно поверхні тренувальної дощечки розташовують не вертикально, а з певним нахилом, приблизно під кутом 45°. Так виконують надрізування смужки деревини. Далі виконують підрізування смужки: дощечку повертають на 180° і на відстані 0,2 — 0,3 мм від нанесеної лінії під тим самим кутом виконують підрізування. У цьому разі з поверхні деревини слідом за рухом ножа виходить, ледь звиваючись, тригранна дерев'яна смужка.

Під час виконання елементів контурного різьблення правою рукою ніж тримають міцно у долоні, впираючись віднесеним великим пальцем у ручку ножа. Пальцями іншої руки носок ножа спрямовують по лінії розмітки. Іноді натиском пальця допомагають рухові ножа, а інколи його свідомо стримують. Якщо під час різьблення виникатимуть труднощі, спочатку треба навчитися працювати двома руками.

Різьбити необхідно вздовж волокон деревини, тому що впоперек волокон різець вирізає нерівну канавку або заходить надто глибоко у поверхню. Якщо ж деревина тверда, то під час різьблення впоперек волокон скісний ніж ковзає поверхнею, тому важко витримати ширину й чистоту зрізу.

Після завершення різьблення слід старанно перевірити правильність вирізування контурних ліній. Зрізи мають бути особливо чистими, блискучими, а краї — чіткими й незім'ятими.

На початковому етапі треба навчитися вирізювати чіткі прямолінійні та криволінійні контури, після чого можна приступати до вирізування рослинних, тваринних чи сюжетних візерунків: листків дуба або клена, грон винограду, китиць калини, квітів, а також зображень звірів, птахів, казкових, міфічних, літературних чи історичних героїв, побутових сцен тощо.

Після засвоєння трудових прийомів і певної сформованості навичок виконання ліній переходять до вивчення складніших елементів контурного різьблення, з яких учні створюватимуть різноманітні орнаментальні композиції.

Технологія яворівського різьблення. Художня особливість цієї техніки полягає у контрастному зіставленні коричневого, темно-зеленого, бордового чи чорного полірованого тла зі світлим орнаментом натурального кольору дерева, який складається з геометричних та дрібних рослинних елементів і мотивів неглибокого різьблення й створює враження густого мережива, що вкриває блискучу поверхню виробу.

Яворівське різьблення відрізняється від інших технік багатством орнаментальних композицій, складених з геометричних, рослинних та зооморфних мотивів. Елементи й мотиви, запозичені та перенесені з розпису, переважно збережені, але їм надано більшої чіткості, чого вимагає техніка виконання — не пензлем, а стамесками. У процесі розвитку цього виду різьблення окремі елементи орнаменту вийшли з ужитку. Інші значно оновилися. Мотиви орнаменту яворівського різьблення можна поділити на чотири групи

- квіти (акцентуючі елементи у композиції),
- гілочки (з'єднувальні елементи),
- листочки (заповнювальні елементи основних частин тла),
- крапки, підківки, півмісяці, риси тощо (доповнювальні декоративні елементи)

Як було зазначено, найбільшого поширення у яворівському орнаменті набули рослинні мотиви, які, поєднуючись з іншими елементами, утворюють нові орнаментальні форми, перетворюючись то у квітку, то у деревце, то у птаха чи звіра. Важливе місце займає зображення

найрізноманітніших форм квітки, пелюстки якої бувають то видовженими, то розширеними, закінчення — зубчастими, округлими чи хвилястими.

Підготовка поверхонь виробу для оздоблення „яворівкою” складається з таких технологічних операцій шліфування, фарбування (тонування), лакування нітролаком, повторне шліфування, лакування олійним лаком та завершальне полірування. Лише після цього приступають до перенесення узору на поверхню виробу. Для цього ескіз композиції з калькою прикладають до поверхні виробу і перебивають основні елементи різблення кульковою ручкою. Контурні лінії, підківки, сіточки не обводять, у зірочках, пшеничках наносять лише центри, інколи орнамент переносять симетричними частинами, тому що видавлені ручкою лінії під час роботи можуть затертися і зникнути. Лише після того, як на поверхні утвориться чіткий контур орнаменту, приступають до його вирізування.

У першу чергу різблять основні фрагменти, щоб оцінити загальні обриси орнаментальної композиції. Потім вирізують допоміжні елементи, які доповнюють орнамент (крапки, зірочки, квіточки тощо).

Перед початком роботи слід підготувати інструмент — півкруглі стамески різного радіуса заокруглення. Під час різблення стамеску тримають трьома пальцями. Великим пальцем притримують різець, вказівним — натискають на канавку, а середнім — керують, спрямовують стамеску поверхню виробу. Мізинець впирається у поверхню виробу і регулює кут, під яким вирізують елементи. Потрібно пам'ятати, що під час вирізування елемента сіточка спочатку вибирають лінії, які перетинають волокна впоперек та навскіс, лише після цього — вздовж волокон.

Довершеність будь-якого твору, виконаного технікою різблення, залежить від правильно підібраних елементів. Яворівське різблення налічує понад двадцять основних елементів, а їх композиційне поєднання дає нескінченний ряд мотивів оздоблення. Одні й ті самі елементи кожен різбляр виконує з притаманним лише йому почерком, створюючи близькі його творчій уяві орнаментальні композиції.

Однак спочатку слід вивчити на тренувальних дощечках основні елементи й мотиви яворівського різблення та прийоми їх виконання.

1. Крапки (цятки) виконують повертанням контурної або півкруглої стамески навколо осі, вибираючи підріз нахилом стамески та ледве помітним рухом уперед уздовж волокон. Узавшись правою рукою за кінець ручки стамески, а лівою злегка підтримуючи двома-трьома пальцями, виконують поворот. Можна вибрати крапки поглибленням вздовж волокон з одного боку та різким поворотом — з іншого.

2. Штрихи прорізають контурною стамескою (фучиком) під лінійку або від руки.

3. Пасочки (лінії) виконують контурною стамескою під лінійку, регулюючи поглиблення обраним нахилом. Якщо різбити впоперек волокон, то стамеску доведеться нахилити до площини, як тільки волокна почнуть й „втягувати” у глибину. Щоб дістати рівну, однакову за шириною і глибиною лінію, треба докласти певних зусиль і дотримуватись однакового нахилу різця. Тонкі лінії прорізають під лінійку вузькою контурною стамескою — фучиком.

4. Сіточкою (граткою) обрамляють краї площини. Похилі лінії вирізають спочатку зліва направо під кутом 45°, а потім — справа наліво під прямим кутом до них. Початківці можуть зробити легку помилку сіточки олівцем.

5. Підківки виконують півкруглою стамескою вертикально до площини роблять врізування. Пізніше під невеликим кутом проводять підрізування та видалення стружки.

6. Півмісяць виконують так само, як і підківку або вирізуються фучиком, починаючи від кінця, з поглибленням у середній частині та виведенням назовні поверхні.

7. Кривульки прорізають контурною стамескою або стамескою-кутиком, виконуючи плавну вигнуті лінії. У яворівському різбленні елемент кривульки виконує подвійну роль. В одних випадках ним обрамляють площину, виконуючи контурною стамескою лінію однакової ширини, в інших, якщо кривульки є з'єднувальними стеблами, тло кінчиком стамески виводять тонку лінію з фону, де вона начебто має початок, а потім поступово знову звужують та переводять у тло, тобто надають їй жвавішого та досконалішого вигляду.

8. Елемент арчасті лінії виконують так само, як і кривульки.

9. Елемент пшеничка має кілька способів виконання:

а) стебло пшенички виконують у вигляді прямої чи дугоподібної лінії, а зернята різблять контурною або півкруглою стамесками. Спочатку стамеску заглиблюють, а потім різко виводять з поверхні деревини,

б) стебло пшенички виконують у вигляді крапок однакового розміру або починають з більших, поступово зменшуючи їх. Зернята вирізають так само, як і в першому випадку,

в) стебло пшенички виконують у вигляді лінії, зернятка — ряду крапок, які вирізують плоскою стамескою відповідної ширини,

г) стебло пшенички виконують у вигляді видовженого зернятка, а самі зернятка різблять, як у першому випадку.

10. Елемент листочки за виконанням значно складніший. Якщо один край вирізують стамескою вздовж волокон, то інший — упоперек. Тому лезо стамески має бути добре загостреним. При цьому стамеску треба розвертати плавними рухами її тримають трьома пальцями правої руки. Лівою рукою можна „підтримати напрямок”, четвертий палець впирають у поверхню виробу і ним регулюють поворот руки, підйом і опускання стамески. Різблення листочків починають з округлішого боку. Але якщо матеріал задиристий, то потрібно спробувати з тоншого, поступово розширюючи вирв і закінчуючи розворотом для заокруглення листка. Його кінчик можна потім підвести фучиком або спеціальною вузькою контурною стамескою.

11. Елемент гіллячка (гілочки). Спочатку різблять контур стебла, а потім контури листочків. Залежно від характеру композиції їх виконують плавно зігнутими або більш випрямленими.

12. Кущик вирізують півкруглою стамескою так само, як і листочок.

13. Елемент травичка в одних випадках виконують в обрамленні рамок, в інших — як незакінчені квітки. Виконують так само, як і пшенички, з використанням пологої стамески або фучика

14. Квітка п'ятипелюсткова. Спочатку різблять центр контурною стамескою у вигляді крапки. Півкруглою стамескою вирізують одну половину пелюстки, потім — другу. Квітка виходить витонченою, якщо пелюстки не з'єднують з крапкою.

15. Квітку трипелюсткову виконують так само, як і п'ятипелюсткову.

16. Елемент зірочки має кілька варіантів. Перші два виконують півкруглою стамескою подібно до зернятка пшенички інші варіанти зірочки різблять контурною стамескою.

17. Квіти. Щоб виконати цей елемент, спочатку позначають центр, циркулем обводять зовнішнє коло квітки, на якому виконують крапки. Решту елементів вирізблюють за принципом поділу кола на вісім рівних частин

Використана та рекомендована література: 1, 3, 5, 10, 14, 17, 20.

ЛЕКЦІЯ 4

Художня обробка тканини. Розпис по тканині

План

1. Вступ;
2. Основні види розписів;
3. Інструменти матеріали та технологія виконання:
 - 3.1. Інструменти та матеріали;
 - 3.2. Сухий розпис
 - 3.3. Вузликовий батік;
 - 3.4. Гарячий батік;
 - 3.5. Холодний батік.

1. Вступ

З давніх-давен бере свій початок декоративне оформлення й розпис тканин. Ще за кілька тисячоліть до нашої ери єгиптяни, греки, араби, китайці, скіфи та інші народи вміли виготовляти, фарбувати й розписувати тканини.

Упродовж віків розпис тканин удосконалювався й збагачувався, замінювався друкуванням і вибіркою. Але незважаючи на високий розвиток сучасної техніки друкування візерунків і малюнків на тканинах, індивідуальний розпис не втратив своєї художньої цінності й донині. На виставках, у художніх салонах і крамницях сувенірів можна побачити тканини й хустки, розписані народними майстрами.

Порівняно нескладне виконання малюнка чи візерунка, доступність матеріалу та інструментів робить цей вид декоративно-ужиткового мистецтва посильним для учнів 5—7-х і навіть початкових класів.

Розпис по тканині — незвично багатий і гідний подиву вид декоративної творчості, що має лише йому притаманні засоби виразності. Основне кредо розпису — рукотворний, імпровізований характер. Цим ручний розпис відрізняється від машинного — заводського.

Сучасна промисловість не в змозі запропонувати цілісну, просту, функціональну тканину для обладнання інтер'єру. Тканина звичайно „розбита” складним орнаментом. Так настирливо оформляється кожний предмет щоденного вжитку, кожна занавіска, покривало. Машинний розпис являє собою „суміш” різних орнаментів. Тому, розписуючи тканину вручну, ми можемо вибрати для інтер'єра і одягу той орнамент який нам подобається. І цим протиставляємо випадковій промисловій „суміші” концепцію індивідуального вибору гармонії, що є результатом художнього ремесла.

Художній розпис тканин – це можливість самостійно розписати хустки, косинки, шарфи, купони для суконь, порт'єри, скатертини, сумки і навіть взуття.

Невеликі матеріальні витрати, дуже проста техніка виконання, нескладні й негроміздкі пристосування для розпису роблять його доступним будь-кому.

Пошуки художніх засобів оформлення тканини йдуть паралельно з удосконаленням технік виконання. Існує багато технічних прийомів розпису тканин. Ми ж познайомимося з найпоширенішими. Це гарячий, холодний і вузликовий батік та сухий (вільний) розпис.

2. Основні види розписів

Сухий розпис

Сухий розпис — один з найдавніших видів східних технік, що виник у Китаї та Японії. У давні часи в цих країнах, використовуючи мотиви квітів, риб, птахів, розписували великий асортимент текстильних виробів — панно-ширми, декоративні панно, ліхтарі-світильники, кімоно, покривала, штори та ін. Цей вид мистецтва в наш час досить поширений на Україні.

Вузликовий батік

Вузликова техніка розпису або вузликовий батік (вузликове фарбування) найбільш простий по виконанню спосіб прикраси тканини. Так само як у гарячому батіку, розпис побудований на принципі резервування визначених ділянок з наступним фарбуванням тканини, що залишилася вільної від резерву. Резервування в даному випадку відбувається завдяки зав'язуванню вузликів у визначених місцях. Шляхом різних комбінацій зав'язування вузликів досягається незвичайний ефект: та ділянка,

що була під туго зав'язаним вузликом залишається незабарвленою, а вся тканина, що залишилася вільною від вузлів, покривається барвистими плямами, смужками, тріщинками.

Вузликовий розпис по тканині виник в Древньому Китаєві. Пізніше вузликова техніка одержала поширення в інших країнах Сходу. В Індії, наприклад, вузликовий розпис тканини називають **бандхеї**. Це назва, трансформуючи, звучить іноді як **бандхні** або **бандхана**, а іноді навіть **бандана**. Але в тому й іншому звучанні воно означає „обв'язи – пофарбуй”.

У Японії вузликова техніка відома за назвою **ікат**. Своєрідність її полягає в тім, що вузликовий візерунок формується ще до ткацтва. Ділянки, що повинні залишитися не пофарбованими, міцно зав'язують вузликами при натягуванні ниток на раму. Потім нитки, що повинні бути кольоровими, фарбують. Підготовлені в такий спосіб натягнуті нитки обережно переносять на ткацький верстат і починають ткати.

Ікат може бути багатобарвним. У цьому випадку процес виділення вузликами потрібних ділянок повторюється кілька разів, що істотно затягує роботу. Іноді ікати створюються роками.

Вузликова техніка за назвою **плангі**, що означає „пробіл – пляма”, відома в Малайзії й Індонезії. Часто виріб, виконаний в цій техніці, доповнюють вишивкою бісером, перлинами і навіть раковинами. Інший вид відомої в Індонезії вузликової техніки, у якій використовується прийом прошивання тканини ниткою, називається **трітіх**. Перед фарбуванням нитка стягається і закріплюється вузлом. Орнамент виходить більш тонким.

У Європі, а потім в Україні вузликовий батік з'явився в ХХ в. Популярність його з кожним роком зростає.

Гарячий батік

Походження цієї техніки розпису тканин точно визначити важко. Припускається, що початок їй покладено в Східній Азії. Вже з 6 століття тут займалися подібним ремеслом. Історично підтвердженою датою виникнення техніки „батіку” вважається 1670 рік. Вважають, що азійські народи, які в різний час переселялися на індонезійські острови (туркмени, індійці, китайці), привезли з собою і секрети художнього розпису. Цілком точно встановлено, що ця техніка досягла свого найвищого розквіту саме на острові Ява. Художні школи по техніці батік існують зараз на Яві і Цейлоні. Вироби цих шкіл є предметами експорту.

В 2-й половині 19 сторіччя голландці, які захопили Яву і перетворили її в колонію, привезли батік в Європу. Багато художників захоплювалися цим видом художнього розпису. 1900 року на Паризькій Міжнародній виставці вперше були показані роботи у цій техніці. Саме в 1-й чверті 20 сторіччя цей „новий” екзотичний спосіб ручного оформлення тканин потрапив до багатьох європейських країн.

Холодний батік

Холодний батік ода з наймолодших технік розпису по тканині виникла на Україні на початку 20 століття. Характерні особливості полягають в тому, що резерв використовується з сумішшю різних речовин основу яких складає резиновий клей.

3. Інструменти матеріали та технологія виконання

3.1. Інструменти та матеріали

Для роботи в техніці батік придатні гладкі тканини з природних волокон. Це перш за все шовкові тканини (крепдешин, крепжоржет, фуляр, шифон) і вовняні тканини (батист). Щоб бути впевненим у тому, що перед нами натуральні тканини, роблять пробу вогнем. Підпалюють кілька ниток. Утворення вузликів з неприємним запахом білку є доказом того, що перед нами добре оброблений натуральний матеріал.

Перед роботою тканину потрібно прокип'ятити, щоб видалити штучні доповнення (так званий „аппрет”), що використовуються для опорядження гладких тканин.

Тьянтінг. Цей інструмент спеціально розроблений на острові Ява. Він складається з мідного резервуару з стічною трубкою та дерев'яної ручки з бамбуку. Інструмент служить для наведення лінійного малюнка і точок, його можна виготовити самому або пристосувати аерографи, ручки, металеві олівці. Головне, щоб стічна трубка мала по можливості вузьку внутрішню частину. В протилежному разі віск буде виливатися. Дерев'яна ручка повинна бути зручною і добре закріпленою.

Віск. Для батика з тьянтінгм використовується попередньо підготовлений віск. Це спеціальна суміш з бджолиного воску і парафіну, що має такі технічні якості, як міцність та еластичність.

Фарби. Це можуть бути фарби для нанесення вибійних малюнків, що легко розчиняються у

теплій воді. Вони не на 100 відсотків світло і вологостійкі. Тому необхідно охороняти батик від яскравого світла.

Для розігрівання воску використовуються різні пристрої. Також потрібні старі газети для виглажування воску.

Спиртівка. Спиртівку можна виготовити самостійно. Візьміть ємкість (склянку) з металевою кришкою. Посередині кришки зробіть отвір. Через цей отвір протягніть товстий гніт (діаметр біля 1 см), який дістає дна.

Денатурований спирт налейте в ємкість, закрийте кришкою і поставте на міцну робочу поверхню (спирт — речовина вкрай вогнєнебезпечна!). Гніт має входити в отвір щільно. На випадок відсутності спирту і неможливості зробити спиртовку, віск можна розігрівати на водяній бані.

Але найнебезпечнішим пристроєм є **пристрій для розігріву воску** зроблений з жерстяної банки та простої лампи розжарювання.

Рама служить для натягування тканини, яка повинна висіти в просторі, а не лежати на якій-небудь поверхні. Для початку можна пристосувати стару картинну раму з м'якого дерева або саморобну рамку з сосни з прямокутним перетином. В подальшому можна замовити розсувну раму, її перевага полягає в тому, що на ній можна виконувати вироби будь-яких розмірів у відповідності з замислом.

Пензлі. Для покриття великих ділянок тканин воском потрібні пензлі. Пензлі потрібні будуть як м'які так і жорсткі для перекриття воском.

Посуд для фарбування. Для приготування фарбувального розчину краще всього використати стару емальовану кастрию з кришкою. Здійснювати сам процес фарбування краще в пластмасових або емальованих ванночках.

Для чистки тьянтінга потрібний тонкий мідний дріт, а краще — кінський волос.

В роботі також потрібні будуть **канцелярські кнопки** (для закріплення тканини на рамі), **гумові рукавички**, декілька **смкостей для зберігання розчинів з фарбами**, **старі газети і праска**, яку потім можна почистити бензином.

3.2. Сухий розпис

Для сухого розпису, тканину натягують на раму за допомогою булавок, канцелярських кнопок або пришивають до планок рами і покривають легким розчином желатину, користуючись широкою щіточкою або флейцем. Покривають попереми́нними рухами по горизонталі зліва направо і справа наліво, починаючи зверху вниз. Потім тканину просушують, після чого олівцем (2В—4В) легенько наносять рисунок і працюють напівсухим пензлем. Застосовують анілінові барвники, які розводять у теплій воді до повного розчинення. На пензлик набирають таку кількість фарби, щоб вона не капала з нього, бо інакше зайва фарба розпливатиметься на тканині. Цей вид розпису нагадує акварельний живопис.

Працюючи в техніці сухого розпису, слід пам'ятати що нею можна користуватись лише для створення декоративних панно. Виконувати художні вироби утилітарного призначення в цій техніці не можна, бо фарба легко змивається навіть у разі незначного потрапляння на неї води.

Існує спосіб розпису по соляній загусці. Тканина натягнута на раму, покривається соляним розчином й після висихання розписується фарбами. Кристали солі не дають фарбі розтікатись, і вона кладеться мазками по формі рисунку. Для різних тканей соляний розчин готується різної концентрації: для крепдешину — 20%, для капрону — 20-30%, Для хлопку — 30%, для шерсті — 15%.

Існує ще один спосіб сухого розпису по тканині. Він полягає в тому, що всю площину тканини покривають розчином у воді яєчним жовтком з додаванням кількох крапель оцту.

3.3. Вузликівий батик

Для виконання вузликового фарбування знадобляться наступні матеріали: однотонна бавовняна або шовкова тканина світлих тонів або білого кольору, міцні бавовняні нитки № 10, анілінові барвники, оцет, сіль. З пристосувань — емальована каструля обсягом не менш 5 л, щіпок для підвішування тканини над посудом з барвним розчином, дерев'яні щипці або металевий пінцет, гумові рукавички.

Вибір барвника залежить від того, з якого волокна складається тканина.

Використовуючи дуже прості способи, можна виконати лінійний рисунок у смуги, клітинку, контурний, різноманітні круги від дрібного горошку до великих кругів, що входять один в одного і нагадують диск сонця.

3.4. Гарячий батік

Гарячий батік – ручний розпис тканин. Калька підкладається під тканину, з неї на тканину олівцем переводяться контури візерунка. Потім калька відкладається і починається розпис гарячою резервуючою сумішшю (парафін, вазелін, віск). Після цього тканину занурюють у кольорову фарбу або наводять її за допомогою пензлів, лійок, різних пристроїв тощо. Як тільки кольорова фарба, нанесена на тканину, висихає, знімають резервуючу суміш. Розроблені численні варіанти розпису тканин, досягнення різних декоративних ефектів.

3.5. Холодний батік

Наперед заготовляють резервуючу суміш (парафін з гумовим клеєм, каніфоль з бензином тощо); шаблон – контур візерунка; раму, на яку натягуються тканина; скляні трубочки; пензлі; тампони для розпису та ін. Спочатку візерунок контурно наноситься на кальку. Щоб контурні лінії було добре видно, їх обводять тушшю. Калька підкладається під тканину, але зворотною стороною, щоб не забруднити її. Тоді скляною трубочкою або пензликом з кальки резервуючою сумішшю наноситься контур на тканину. Утворюються геометричні, замкнуті форми рослинного орнаменту. Резервуюча суміш використовується не тільки для обмеження фарби, котра розтікається по тканині, але вона може мати і самостійне декоративне значення. Резервуюча суміш часто підфарбовується у різні кольори, звідси графічні контури на тканині можуть бути різноколірними. Ці засоби розширюють можливості холодного розпису.

Після перенесення контурів візерунка з кальки на тканину резервуючою сумішшю кальку відкладають, наведеному контурові дають змогу висохнути і тоді починають працювати фарбами. Пензлями замальовують певні мотиви орнаменту, окремі частини рівномірно заливають фарбою за допомогою трубочки, ватного тампона.

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

Використана та рекомендована література: 1, 5, 7, 8, 13, 14.

ЛЕКЦІЯ 5

Художня обробка тканини. Ткацтво

План

1. Вступ;
2. Художнє ткацтво;
 - 2.1. Сировина й обладнання;
 - 2.2. Техніки;
 - 2.3. Типологія тканих виробів одягового призначення;
 - 2.4. Типологія виробів інтер'єрного призначення;
3. Килимарство:
 - 3.2. Типологія;
 - 3.1. Технологічні особливості.

1. Вступ

Ткацтво належить до найдавніших ремесел. Ткацтво — це виготовлення різноманітних килимових тканин, виробів, що сполучають в собі всілякі техніки виконання, як і багатство художніх форм. Килими і килимові вироби широко застосовуються для побутових потреб і прикрашення житлових та громадських інтер'єрів.

Про їх стародавнє походження можна судити за зразками, знайденими при археологічних розкопках. Так, під час розкопок в районі Алтая був знайдений килим, що добре зберігся і який відноситься до 5 сторіччя до нашої ери. Зараз він знаходиться в Ермітажі. Єгипетські килими, виготовлені в Олександрії, експортувалися до Італії та Греції в 2 і 3 сторіччях до нашої ери. Широку світову популярність отримали персидські килими, а в 15 – 16 століттях стали відомі брюссельські килими ручної роботи.

З 1607 року в Москві існували штапельні майстерні. По указу Петра I створювалися придворні майстерні, в яких виготовлялися шовкові килими з золотими і срібними нитками.

В 19 сторіччя ручним і напівмеханічним способом виготовлялися килими в багатьох українських містах та селах. І сьогодні ще спрощені ткацькі верстати служать народам Африки й Південної Америки. Вони дозволяють задовольняти конкретні матеріальні потреби, виразитися у власній художній творчості.

2. Художнє ткацтво

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

2.1. Сировина й обладнання.

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

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

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

Вертикальний ткацький верстат (кросна) являє собою прямокутну вертикальну раму. До її верхньої жердки прикріплювали нитки основи і, щоб їх натягнути, внизу прив'язували глиняні або кам'яні грузила, пізніше засновували нитки на нижню раму — вал. Вертикальні верстати прості

конструкції відомі з часів неоліту (за 5-6 тис. до н. е.). Ускладнена конструкція – кросна – збереглася до наших днів.

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

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

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

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

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

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

2.2. Техніки

Основні техніки ручного ткацтва: просте полотняне, саржеве (чиновать), перебірне і закладне.

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

Саржева техніка узорного ткацтва (чиновать) виконується за допомогою 3-24 підніжок. Залежно від послідовності перебирання підніжок і відповідного піднімання ремізок для утворення зіву, щоб пропускати нитки підткання (різне плетіння двох систем ниток: основа і підткання), утворюються дрібнорапортні узорі. Це ламані, зигзагоподібні стрічки, „кіски”, ряди зубчиків, ромбів, ромбових фігур, зірочок. Чиноваті полотна цікаві за своєю структурою, вони тугої, еластичніші, в них орнаментальні мотиви дещо рельєфніше виступають над основою, виділяються світлотіньовими переливами. Різновидність чиноватих тканин створюють мішані нитки: на основу конопляні; а доробок лляні; на основу невивілені, підткання-вивілені чи кольорові тощо. Для узорного підткання використовуються кращі сорти ниток, часто зсукані. Декоративний ефект у таких тканинах збагачується ритмічністю чергування легко виступаючих кольорових скісних стрічок на однобарвному тлі.

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

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

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

Залежно від практичного застосування тканини обиралися й техніка її виготовлення.

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

2.3. Типологія тканих виробів одягового призначення

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

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

За матеріалом виділяються підтипи полотен: лляні, конопляні (з ниток домашнього прядіння веретеном або прядкою, коловоротом); бурунчюкові (з тонких лляних ниток фабричного виготовлення); бавовняні, „бомбакові”, „памутові” (з бавовняних ниток фабричного виготовлення); шовкові, муслінні, золототкані (переважно з привозних шовкових, металічних ниток тощо). Конопляні полотна об'єднані в окремі групи: плоскіні (ткані з м'яких волокон плоскіні – „перших конопель”); матірчаті (ткані з ниток, напружених з волокон матірки – „других конопель”, жовтіших, тугіших). Від якості волокон залежала назва полотен: повісняне (високоякісне полотно з ниток, напружених з тонких волокон), згрібне (з волокон нижчої якості, грубших ниток); клочане (з найгрубших волокон, валу).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.4. Типологія виробів інтер'єрного призначення

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

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

За характером орнаментування виділяються покривала поперечно-смугасті — „пасисті”, картаті — „в клітку” та узорноткані — „писані”. Колір покривал — білий, біло-чорний. Поширені поліхромні тканини. У пасистих рядках, веретах акцент зроблений на ширині кольорових смуг, ритміці повторень, характері обрамування, заповнення нитками. Художня образність картатих верет залежить від кольорових смуг, ниток в основі та відповідної ширини смуг, які протягуються човником перпендикулярно основі. В узорних тканинах є різні варіанти komponування геометричних мотивів, розеток, ромбів, павучків. Виділяються заснівчасті покривала — з каймою при двох широких кінцях або з одного — підзори.

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

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

Давні скатертини — одноплічні, часто шириною 50-80 см, довжиною до 2-3 м. З кінця XIX ст. зазнали поширення, обриси з двох пілок (часто змережані), зарублені та з торочками.

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

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

В окрему групу об'єднують рушники білі, біло-червоні, кумачеві, поліхромні з поперечними орнаментованими смугами; рушники з вертикально видовженими до центральної площини антропоморфними мотивами дерева життя, вазона; заснівчасті — рушники Полісся, картаті — з Поділля; крелевецькі рушники Сумщини тощо.

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

3. Килимарство

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

3.1. Технологічні особливості

Основна сировина для килимових виробів: вовна, льон, коноплі, бавовна; штучні волокна: лавсан, штапель, нейлон, їх виготовляють на вертикальному або горизонтальному килимарських верстатах.

Є різні техніки ручного ткання килимових виробів, що впливає передусім на зовнішній вигляд поверхні. Залежно від техніки виконання виділяються килимові вироби з гладкою поверхнею і двобічним орнаментом, тобто безворсові, з рельєфно виступаючими над основою нитками – ворсові, комбіновані і гобеленні.

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

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

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

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

До ворсових виробів належить унікальний вид художніх тканин – ліжники (локальні назви: джерги, коци, наліжники, присідки тощо). Це грубі вовняні вироби з рельєфною поверхнею, двостороннім ворсом довжиною 5-7 см. Техніка їхнього виготовлення: просте полотняне переплетення. Виготовляються спеціальні нитки для поробку – легко, нерівномірно скручені пучки вовни діаметром до 1 см. Це сприяє розпушенню поробкової нитки, утворенню двостороннього ворсу на поверхні тканини. Щоб ліжник мав довгий ворс, менше скачувався, вовну для поробку брали кращої якості, з довгими твердими волокнами. На основу підготовляли міцні, дещо тонші вовняні нитки. Наприкінці XIX — на початку XX ст. для основи почали використовувати міцніші конопляні, лляні і бавовняні нитки. Карпатські ліжники спеціально звальюють у валилі. Під дією води ліжники, подібно до сукна, щільно збиваються, а на поверхні утворюється ворс. На Полтавщині, Чернігівщині, Київщині, Херсонщині ліжники дещо тонші за своєю структурою, їх не звальюють у воді, вони мають коротші

ворсові нитки. Техніка полотняного переплетення в них тугіша, щільніша порівняно з карпатськими ліжниками.

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

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

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

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

Крім ручного ткацтва використовується і машинний спосіб виготовлення килимів, килимових доріжок, покривал тощо. На двополотенному верстаті з машиною Жаккарда за годину виготовляють близько 6м² ворсового полотна. На спеціальних аксмінстерських верстатах ворсова поверхня утворюється за допомогою комплексу трубок на снувальних валиках.

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

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

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

3.2. Типологія

За функціональним призначенням виділяються килими: настінні, настільні, залавники, полавники, декоративні доріжки, накидки на крісла тощо. Залежно від функціональної ролі вирішуються і їхній орнамент, композиція, колорит. Зміст орнаментальних мотивів, характер зображення – важлива основа поділу килимів за окремими групами: з геометричним, рослинним, геометризвано-рослинним орнаментом; сюжетно-тематичні. Домінуючі мотиви орнаменту: ромби, розетки, квіти, квіткові ґаузки, вазонки, дерева, птахи, качечки, людські постаті та ін. Розроблена чітка система їхнього розташування на білому, чорному, коричневому, сірому тлі. Найпоширеніші композиції: поперечносмуғаста, концентрична, сітчаста і вазонна.. Важливу роль в орнаментально-композиційній будові килимів відіграють кайма, обрамування, торочки тощо.

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

Сучасні художники, що займаються ткацтвом, працюють на спрощених рамах і верстатах. Вони використовують у своїх виробах ґру світла і тіні. Сплітаючи нитки мимовільно, створюють їх різноманітну товщину, а також прокладають уток через основу не тільки горизонтально, але й в різних

напрямах. Відмовляючись від жорстких правил традиційного килимарства, художники об'єднують в одній роботі різні техніки, використовують нетипову сировину – ворс овець і кіз, кінський волос та інше. Це дає нові фактури і колористичні ефекти.

Відмітимо, однак, що початкуючим не варт одразу братися за виконання дуже складних виробів, потрібно прості поступово ускладнювати. Кожна почата робота повинна бути доведена до кінця. Відкладання роботи до того моменту, коли у вас з'явиться натхнення або багато вільного часу, може призвести до того, що ви скоро забудете про неї. Забута робота може втратити свою чарівність. Те, що раніше так надихало, перестане цікавити.

Ручне килимарство є заняттям людей посидючих і терпеливих або ж закоханих у рукоділля. Цей вид рукоділля вимагає не лише високої дисципліни праці, терпіння, наполегливості, витримки й уваги, але й здатності передбачення, просторової уяви, потрібної для створення узору і його поступової реалізації.

Вправи у килимарстві мають і велике виховне значення. Використання їх у вихованні дітей гідне рекомендації. При залученні дітей до занять ткацтвом обов'язковий принцип поступового нарощування складності роботи. Цьому слід приділяти дуже багато уваги, тактично пропонувати допомогу, підтримувати зацікавленість, заохочувати. Коли ж завдання виявиться занадто важким для дитини — потрібно працювати разом з нею до закінчення виготовлення виробу.

Під час занять ткацтвом виявляється зацікавленість естетичною стороною виробу. Аматор може зацікавитися технікою виконання і проблемами композиції. З'являється бажання побачити, як це роблять інші, відвідати виставку текстильних виробів. Стає цікавим порівняти фактуру і вузли виставочних експонатів з своїми виробами. Звернути увагу на їх художню цінність. Дуже захоплюючою здається можливість виготовлення вдома ткацьких виробів з неповторним переплетенням або узором.

Однак перш ніж приступити до самостійного виготовлення тканин і невеличких штучних сувенірів, килимів, слід придбати всі необхідні матеріали й пристосування. Треба мати найелементарніші уявлення про пряжу, її фарбування і підготовку до роботи; навчитися снуванню і техніці ткацтва.

Використана та рекомендована література: 1, 5, 7, 13, 14.

ЛЕКЦІЯ 6

Художня кераміка

План

1. Вступ;
2. Технологічні особливості;
3. Техніки декорування;
4. Технологічні підвиди;
5. Типологія творів;
6. Матеріали та інструменти;

1. Вступ

„Был я на копанце, был я на топанце, был я на кружале, был я на пожаре, был я на обваре. Когда молод был, то людей кормил, а стар стал, пеленаться стал”.

Кераміка – один з найдавніших видів мистецтва. Сучасні виставки керамічної творчості дуже мальовничі і різноманітні: інтер'єрні вазы, декоративні тарілки і рел'єфи, дрібна пластика, сувенірні вироби, гончарний посуд, декоративні прикраси та ін.

Вважають, що первісний посуд плели з гілля і обмазували для міцності глиною. Випадково потрапивши у вогонь, посуд ставав кам'яним, а дерево вигоряло. Це, звичайно, легенда, яку навряд чи можна перевірити... Віком глиняних предметів побуту називають „неоліт”.

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

Глина – легкодоступний та унікальний за своїми технологічними й художніми властивостями матеріал – пластична в час формування і досить тверда (міцний черепок) після випалу. Мав широку розтяжку природних барв від білої, кремової, охристої до червоної, коричневої і темно-сірої. Чарівного ефекту керамічним виробам надають спеціальні фарби, а також прозорі та декоративні поливи (глазури). За технологічними показниками розрізняють глини пластичні й малопластичні, легкоплавкі й тугоплавкі, кольорові (гончарні) та білі (фарфорово-фаянсові).

2. Технологічні особливості

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

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

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

У Стародавній Греції (IV ст. до н. е.) вже була відома техніка лиття виробів у формах, які також виготовляли з глини і випалювали. Неглазуровані пористі форми добре поглинали зі шлікеру

воду, і на їхній внутрішній поверхні утворювався дещо щільніший шар маси завтовшки 10-14 мм. Після кожної заливки форми треба було сушити на сонці.

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

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

Двадцять років тому винайдена техніка напівсухого пресування із керамічних мас малої вологості. Спочатку цією технікою формували лише керамічні плитки, сьогодні на фабриках виготовляють плоский посуд – тарілки, блюда, салатнички тощо.

Отже, відомі такі техніки формотворення: вільне та стрічкове ліплення; точення на гончарному крузі; формування шаблоном; лиття зі шлікеру; відминання (ліплення) у гіпсових формах; пресування із порошкоподібної маси.

3. Техніки декорування

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

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

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

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

Надзвичайно чарівні, райдужні поливи з металевим полиском – так звані люстри. Тонка, надглазурна плівка металевого смоляного мила закріплюється випалом при температурі 700 °С.

До металевого відблиску сприяють глазурі, випалені у відповідному середовищі. Наприклад, якщо у поливі міститься окис міді, то на поверхні виникне металевий відблиск міді.

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

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

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

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

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

До вільного орнаментального розпису ангобами (різновид глиняної фарби) належать стародавні техніки ріжкування і фляндрівка. Термін „ріжкування” походить від ріжка, наповненого ангобом. У маленький отвір в його нижній частині вклада-вали гусяче перо або скляну трубочку, і рівня цівка ангобу лягала на поверхню виробу. Тепер ріжок замінений гумовою грушею. Ріжкуванням можна проводити прямі й хвилясті лінії, виконувати крапки, розетки, листочки та інші орнаментальні

елементи. Фляндрівка дещо подібна до мармурових розводів, характеризується чіткими, зигзагоподібними волокнистими лініями, розташованими симетрично по обводі виробу. Техніки ріжкування і фляндрівка застосовуються для оздоблення майолікових творів.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Круглий ліпний декор найкраще поєднується і найбільш художньо виправданий, якщо органічно поєднується із деталями виробу: вушком, носиком, ручкою, накривкою і т. ін. В оздобленні кераміки засобами дрібної об'ємної скульптури мають значення масштаб, образне узагальнення, підлеглість декору функціональній формі.

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

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

4. Технологічні підвиди

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

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

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

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

Порцеляна (фарфор) (від персько-араб. farfiir – титул китайського імператора, також назва області в Китаї) – найдосконаліший вид кераміки, вироби виготовлені зі суміші високоякісних білих глин та інших складників. Випалюється при високій температурі – 1500 °С. Найголовніша відміна порцеляни від фаянсу – дзвінкий білосніжний черепок має у зламі білу скловидну структуру, а тому в тонких місцях просвічується і майже не поглинає води. Двічі випалені, але не поливані порцелянові вироби називають бісквітом. Батьківщина порцеляни – Китай. Винайдений близько VI ст., з XII ст. китайська порцеляна час від часу потрапляла до Європи і набула поширення власне під назвою порцеляна (від італ. porcelio – мушля моллюска). У давнину мушлі використовували як посуд для пиття рідини. В Європі порцеляну винайшов 1709 р. Й.Ф. Бетгер, а наступного року у Мейсені відкрилася перша європейська порцелянова мануфактура. На Україні виробництво фарфору започатковане наприкінці XVIII ст. на заводах у Корці, Городці, Баранівці.

Кам'яна маса (кам'янка) – керамічні вироби, виготовлені з тугоплавкої маси, що утворює щільний спечений черепок (температура випалювання 1300 °С), частково скловидний, але не прозорий. У Китаї виробництво кам'янок розпочалося у III ст., було попередником фарфору. В Європі кам'янкові вироби відомі з XV ст. Деякі види кам'яної маси (клінкер, кераміт) не поступаються твердістю граніту, сієніту, навіть сталі. Вироби з кам'янки оздоблюють переважно прозорою кристалічною або матовою поливою, плоским рельєфом чи контррельєфом. Кам'янки відрізняються багатством поливаної поверхні.

Шамот (від фр. chamotte – вогнетривка випалена глина) – вироби, виготовлені з шамотної маси. До звичайної глини додають зелений шамот різної зернистості (діаметр 2–10 мм). Внаслідок цього зменшується пластичність глини й усадку виробів (температура випалювання 900 °С). Шамотні вироби відминають у гіпсових формах, декорують розписом від руки, рідше поливають. Шамотні вироби мають характерні різкі злами форми, шорстку і дрібнорельєфну поверхню з мереживною сіткою заглиблень. Колір черепка від кремового до блідо-рожевого. Від середини XX ст. шамотні

вироби (вази, декоративна пластика та ін.) успішно застосовуються у художньому оформленні інтер'єрів та екстер'єрів.

5. Типологія творів

Керамічні вироби утворюють сім родів: садово-паркова архітектурна кераміка, обладнання житла, посуд, культові та обрядові предмети, іграшки, прикраси. Кожна з них має свою специфіку і типологічну структуру. Окрім цього кераміка має понад 30 типологічних груп предметів і понад 100 типів. Більше половини з них і сьогодні є найнеобхіднішими предметами побуту та громадської сфери діяльності.

6. Матеріали та інструменти

Глина

Глина – геологічний продукт видо- і формотворення гірських порід. Іноді глина складається переважно з одного мінералу каоліну („каолін” походить з китайських слів „чаолін”, що означає „білий горб” за назвою села, де добували білу глину для керамічного виробництва), інколи може складатися з цілого ряду мінералів, великої кількості домішок. Домішки частіше всього включають в себе кварц, польовий шпат, кальцит, пірит та ін. Якщо глина містить багато піску – вона називається „пісна”, якщо мало – „жирна”. Глина, в якій переважає пісок, називається „суглинок”.

Для кераміки вибирається й готується глина оптимальної структури. Погано працювати з „жирною” глиною, її важко формувати, для виробів не підходить і надто „пісна”. Звичайно гончарі визначають в'язкість глини візуально, пом'явши її в руках. Початкуючому аматору потрібно знати, які добавки ввести і як обробити глину, щоб отримати однорідну робочу масу. Ущільнити – значить зробити її більш конструктивною, здатною нести навантаження, що виникають при випалюванні і в готових виробах.

Треба знати про те, що глини діляться на наступні види або сорти. Вогнетривка глина (каолін); пливка глина (гончарна глина, валяльна глина); вапняні глини (мергель), звичайна глина, цегляна глина; охриста глина (болос, охра). Звичайно, цей поділ на види не загальноприйнятий, але найпоширеніший.

Фаянсові вогнетривкі глини в сирому вигляді достатньо окрашені, дуже тягучі, надзвичайно пластичні. При випалюванні прибирають білий колір і не плавляться у фарфоровій випалювальній печі. Родовища каоліну і вогнетривкої глини найбільш відомі в Чернігівській області (Глухівські поклади), в Новгородській області (Боровичеські глини), Московській області (Гжельське родовище), а також у Владимирській, Київській, Херсонській, Пермській та інших областях.

Гончарна глина має здебільшого ті ж зовнішні якості: вона м'яка на дотик і створює з водою досить тягучу масу, проте легко розтирається і розчиняється у воді. Ця глина часто дуже окрашена і зберігає свій колір при випалюванні. При обробці соляною кислотою виділяє вуглекислоту. Через вміст окису заліза і вапна вона сплавляється при досить високій температурі (це залежить від їх кількості) в шлакоподібну масу.

Валяльна глина в просторіччі – „валюшка” являє собою м'яку масу, що легко розтирається. У воді розпадається у порошок і створює кашкицю, що нагадує мул. Цю її властивість використовують в сукувальній промисловості, оскільки вона добре вбирає жир й очищає тим самим продукт переробки.

Мергель – механічна суміш глини і вуглекальцієвої солі, що містить іноді ще пісок та інші домішки. При великому вмісті вапна суміш має назву вапняного мергелю, при переважанні глини – глинистого мергелю. У воді розпадається в порошок і створює жовтоподібну, нев'язку масу. При дії кислот звичайно виділяє вуглекислоту. Мергель легкоплавкий. Використовують для виготовлення слабовипа-люваного гончарного посуду.

Звичайна глина (цегельна глина, суглинок) є суміш глини з кварцевим піском і деякою кількістю охри або вапна. В сирому стані глина звичайно жовтого кольору, а після випалювання прибирає червоний (цеглистий) колір. Створює з водою масу невисокої пластичності, маловогнестійка.

Наповнювачі

Пісок в основному складається з кварцу, але в ньому можуть бути і домішки слюди, заліза, вапна та ін. Червоний пісок (звичайний) використовується для виробів темного кольору – червоного або червонувато-коричневого для гончарного виробництва. Білий кварцевий пісок спеціально використовується для виробів з світлим черепком.

Кремнезем чистий – кристалічна речовина, його ще називають гірським кришталем, він кращий наповнювач для тонких білих виробів. Звичайно використовують кремій, який є в природі у

великих кількостях. Його спочатку пропалюють, опускають у воду, щоб легше подрібнити, а потім дрібнять і просіюють. Кремій за своїми показниками більш вогнестійкий, ніж кварц, його з більшим успіхом застосовують для виготовлення як фаянсової, так і кам'яної маси.

Вапно поширене в природі як у вигляді вуглекислого вапна, що входить до складу хребта, раковин, моллюсків та інших, так і у вигляді зернистого вапна – мармуру, вапнякового шпату, крейди, вапняку. Вапно в складі керамічної маси сприяє кращому приставанню емалі, посилює пористість маси і при випалюванні часто з'єднується з глиною і кремнеземом. Глина, що містить в собі достатню кількість вапна, після сильного випалювання може набути властивостей гідралічного цементу (використовують для підводних будов).

Шамот – найчистіший наповнювач глини – являє собою тонко змолоті обпалені глиняні черепки. Він надає глині більшу вогнестійкість і структурність. Для цієї ж мети використовують і фарфорові черепки.

Графіт додають в спеціальні глини для технічних цілей, як матеріал тугоплавкий і такий, що очищає. Можна його використовувати і для створення декоративного фарбуючого ефекту.

Флюси, плавні і польовий шпат використовують як домішки у фарфоровій промисловості, оскільки каолін у чистому вигляді навіть при дуже високій температурі погано твердіє.

Фрітта – суміш піску з водою, поташем або селітрою. Плавкість суміші посилюється з вмістом у ній лугу. Використовується у м'якому фарфорі, фаянсі.

Використана та рекомендована література: 1, 4, 5, 12, 15, 18, 19.

ЛЕКЦІЯ 7

Художня обробка паперу. Витинанки

План

1. Історія розвитку витинанки;
2. Інструменти матеріали та технологія виготовлення:
 - 2.1. Матеріали;
 - 2.2. Інструменти;
 - 2.3. Техніка та технологія витинанок;
 - 2.4. Типологія творів.

1. Історія розвитку витинанки

Археологічні дослідження засвідчують ажурні візерунки зі шкіри, хутра, повсті в кочових народів V ст. до н. е. Серед знайдених у розкопках Пазирьських курганів речей (Алтай) — великий повстяний килим, виконаний технікою вирізування й аплікації, а також різноманітні предмети кінського спорядження, оздоблені ажурними і силуетними шкіряними прикрасами.

Ажурні візерунки зі шкіри і тканини як прикраси одягу побутували в минулому на всій території України. Вони набули масового поширення у гуцулів і лемків. На плечах і передніх полах гуцульських кожухів та кептарів з сап'янових витинанок укладали візерунки різних форм. Лаконічно витягнутими аплікаціями із сап'яну і тканини прикрашали святковий одяг у центральних та східних областях України.

Порівняльний аналіз шкіряних і паперових витинанок дає змогу виявити аналогії у техніці виконання і в орнаментальному ладі традиційних мотивів. Мабуть, шкіряні витинанки були своєрідними попередниками паперових ажурних прикрас як з технічного боку, так і в художньо-образному плані.

Перші паперові прикраси, які можна вважати своєрідними аналогами традиційних витинанок на Україні, виникли у Китаї у зв'язку з винаходом і розповсюдженням там паперу. Письмові джерела Танського і Сунського періодів (VII—XII ст.) розповідають про цей вид народної творчості і його майстрів. Напередодні свята весни жінки наклеювали на вікна своїх будинків графічно чіткі паперові „чуанхуан” (віконні візерунки), які виготовляли зазделегідь, узимку. Це були переважно одноколірні зображення божеств, духів, героїв народних легенд, драконів, феніксів, квітів, винограду, метеликів, риб і т.д., їх витинали ножицями і маленькими ніжками. Завдяки високим художнім якостям, вражаючій філігранності та простоті виготовлення „чуанхуан” стали відомі сусіднім народам. Крім чисто декоративних функцій такі прикраси служили майстрам трафаретами для нанесення відбитків на дерев'яні вироби і тканини.

У XIII ст. паперові прикраси з'явилися в Персії, а в XV ст. через Туреччину потрапили до Європи, спочатку у Венецію, а далі в Угорщину. Наприкінці XVI ст. в Німеччині їх використовували для оздоблення обкладинок книг. У XVIII—XIX ст. вони поширилися у Франції, Португалії, Данії, Голландії, Швеції, Швейцарії, Польщі, Словаччині, Литві, Росії, Білорусії та ін.

У країнах Західної Європи ці прикраси були здебільшого сюжетно розповідними, своєю художньо-образною системою уподібнювалися до графіки; складні, багатофігурні, дзеркально-симетричні композиції завжди вміщувалися в одному аркуші паперу.

Ажурні паперові прикраси слов'янських народів мали декоративне спрямування і спиралися на широкий діапазон технічних прийомів виготовлення, різноманітну рапортну будову та традиційні народні мотиви орнаменту.

Своєрідним прототипом українських витинанок можна вважати невеличкі шматочки білого паперу з ажурно витягнутими краями, що служили підкладкою і оздобою для канцелярських печаток середини XVI ст.

Воскові й сургучеві печатки, що навішувалися до грамот на шнурках, мали шкіряні або металеві підкладки із декоративними полями, так звані кустодії, які оздоблювали й оберігали печатки від механічного пошкодження. Мабуть, від шкіряних пішли й паперові кустодії (прикріплювалися безпосередньо на площині аркуша під текстом документа). Оскільки краї паперових кустодіїв на кілька сантиметрів виходили за межі печаток, утворюючи поля, їм надавали ножицями різної форми: ромба, квадрата, розетки, зірки, квітки, картуша тощо. Для витинання папір складали вдвоє, вчетверо,

увосьмеро. Витинали ажурно лише поле, центр залишався недоторканим — для відбитку печатки. Розміри цих паперових полів залежали від величини печатки (у межах від 4 до 14 см).

Витягі паперові кустодії відповідали не тільки печаткам, а й аркушам актів, оздоблюючи їх.

Зразки таких кустодіїв XVI—XIX ст. збереглися на актах у Центральному історичному архіві України, збірках документів Київської археологічної комісії, у відділах рукописів Центральної наукової бібліотеки АН України, у Львівському державному історичному архіві.

Авторами кустодіїв були писарі сотенних, полкових і Генеральної канцелярії Запорізького війська, міських магістратів тощо. Інколи в кінці документів трапляються прізвища писарів: Андрій Васильович, Федір Потей, Михайло Гарабурда, Івашко Горностай та ін.

У середині XIX ст. по українських оселях з'явилися народні паперові прикраси, якими селяни оздоблювали хати. Закономірно постає питання — чи існували якісь взаємозв'язки між ними і канцелярськими кустодіями минулого століття? Мабуть, ці світи не були відгороджені глухою стіною. Писарі походили з міщан і заможних селян, можливо тому деякі елементи народного орнаменту («клинці», «кружальця», «хрестики», «косиці») зустрічаються на витятих паперових кустодіях. Водночас селяни бачили такі печатки на документах і це, очевидно, натякало їм на зручний спосіб використати папір як декор житла. Але певна подібність цих канцелярських народних прикрас ґрунтується не на механічному перенесенні мотивів та орнаментів, а на художньо-образній основі, що сформувалася незалежно. Різниця існувала між їхнім призначенням — народні оздоблювали стіни сільської хати, були поліхромними і значних розмірів, а одноколірні — канцелярські кустодії, співрозмірно поєднувалися з печатками та документами.

Ще одна різновидність паперових прикрас — так звані силуети — виникла в середині XVIII ст. у Франції і звідти швидко поширилася по всій Європі. Силуетами називали своєрідні портретні зображення і фігурні композиції, намальовані тушшю, вирізані з паперу або гравійовані на дереві. Найчастіше силуети вирізали за контуром маленькими ножицями з тонкого чорного глянцевого паперу. Цим займалися навіть відомі художники і скульптори — Альбрехт Дюрер, Штер-Пауль Рубенс, Бертель Торвальдсен та ін.

У Росії мистецтво чорного силуету набуло популярності у другій половині XVIII ст. Силуетні портрети — прості для виконання і порівняно недорогі — можна було побачити в пишних палацах і в будинках поміщиків середнього достатку, вони прикрашали стіни житлових кімнат, альбоми панянок, їх дарували і дбайливо зберігали.

У першій половині XIX ст. неперевершеним майстром силуетів був художник Ф. П. Толстой. Його твори, що зберігаються в Ермітажі та Російському музеї, за тематикою можна поділити на дві групи: 1) побутові сцени; 2) історичні та батальні епізоди війни 1812 р. Композиції Ф. П. Толстого характеризуються чіткою лінією, вишуканим контуром, лаконізмом, творчою фантазією.

Мистецтво силуетів було поширене й на Україні. З літературних джерел відомо, що виготовленням силуетних витинанок захоплювались М. Гоголь, Г. Нарбут, І. Репін. Такі силуети — оригінальне явище мистецтва XIX ст. їхня художньо-образна система ґрунтувалася на графічних засадах: чіткість і ясність контурів, виразність ліній; витримані закони перспективи та пропорційні відношення. Талановиті художники вміли передавати і простір, і розвиток дії.

Мистецтво силуету тільки на перший погляд може здатися примітивним і одноманітним. Насправді воно приховує великі можливості, у цій простоті — чарівність.

Силуети нагадували і так звані тіньові фігурки, їх витинали за контуром, не вдаючись до сюжетних, складних композицій. Поодинокі фігурки людей, тварин і птахів узагальнювались до символів, узгоджувались з орнаментами.

Народні паперові прикраси послужили прототипом витинанок і не були ні наслідуванням, ні прямим продовженням канцелярських паперових „кустодіїв” і „силуетів” художників. Мотиви візерунків у народному витинанні з паперу склалися під впливом народних видів художньої творчості, насамперед шкіряних прорізних орнаментів, розпису, вишивки, ткацтва, ажурного металу тощо.

Виникнення і розповсюдження народних витинанок пов'язані переважно з появою на селі паперу та з переходом від курної хати до „чистої”. Внутрішнє приміщення хат стало світлішим і чистішим, з'явилася світлиця. Зростали естетичні потреби, і хати почали мазати, білити, а згодом — оздоблювати мальованим та паперовим декором.

Не менш важлива причина поширення витинанок на селі — вдосконалення виробництва паперу, яке до XIX ст. залишалося важким і трудомістким процесом. У середині минулого століття

поновились технологія виготовлення паперу, збільшився випуск продукції. Більшість папірень, які діяли в цей час на українських землях, випускали папір високої якості, різних гатунків, зокрема кольоровий, а головне — значно дешевший, ніж раніше.

Початкові відомості про паперовий декор в українських сільських хатах дійшли з першої половини XIX ст. Г. Квітка-Оснотенко в повісті „Щира любов” описав хатні прикраси на Харківщині: „Усі позаквітчувані були всякими квітами: коли улітку — то справжніми, на зиму — то робленими з шпалерів; а перед образами висіли на шовковинках голуби, зроблені теж з шпалерів”. Ще одна згадка про „голубів” є в повісті „От тобі і скарб”: „Мати заставила дівчат-дочок (...) голубів, що нарobili за піст з шпалерів, попричіпляти до стелі”. З наведеного складно докладно уявити характер паперових прикрас. З інших джерел відомо, що хвіст і крила „голубів” виготовляли з різнокольорового паперу, складеного гармошкою; голівки і грудки могли бути вирізані з дерева, виліплені з тіста, зроблені з випорожненої писанки.

Термін „витинанка” вперше з’явився в літературі 1913 р. Але відсутність терміна аж ніяк не може заперечити існування давніх витинанок, побутовали інші назви. Кожний різновид ажурних паперових прикрас у різних регіонах і навіть осередках називали по-своєму: стриганці, зірочки, квіти, хрестики, козаки тощо. На Подніпрров’ї та Слобожанщині найуживаніша назва — квіти. На користь останнього свідчать польові дослідження і записи в інвентарних книгах Державного музею етнографії (С.-Петербург). Можливо, „квіти з шпалер” — власне витинанки або їхні прототипи. Поширення хатніх паперових прикрас в середині XIX ст. у Полтавській губернії засвідчують відомості Архіву Географічного товариства (С.-Петербург), надіслані у свій час його кореспондентами.

На основі архівних матеріалів можна відтворити еволюцію хатніх прикрас, що сформувались у завершену декоративну систему. Першими хатніми оздобами були зв’язані навхрест пучки зілля, які розвішували на стінах. Якщо у світлиці були ікони, то їх у літній час квітчали пахучими травами й польовими квітами, які засихали і залишалися до наступної весни. Незабаром поряд з іконами з’явилися лубочні картинки і паперові прикраси.

Народні паперові прикраси успадкували техніку виготовлення шкіряних ажурних візерунків, орнаменти яких створювали за допомогою гострого інструмента (ножа або ножиць) на основі дзеркальної симетрії. Залежно від товщини матеріалу заготовку складали вдвоє, рідше вчетверо. На спільність і спадкоємність технічних засобів вказують багато споріднених орнаментальних мотивів.

У виникненні й розвитку паперових витинанок певну роль відіграли настінні розписи. На Поділлі паперовий декор співіснував з мальованим, інколи доповнюючи його. Часом паперові прикраси повністю витісняли розписи, переймаючи на себе основну функцію декорування інтер’єру. В папері втілювалися мотиви орнаменту, способи розташування прикрас на площині, властиві стінним розписам. Дослідники відзначали, що селяни надавали перевагу витинанкам перед розписами, оскільки виготовляли їх легше і швидше, можна міняти окремі елементи композиції, простіше замінити при наступній побілці хати. Витинанки виготовляли навесні, перед святами, коли селяни за звичаєм білили й оздоблювали житло. Подекуди й перед новим роком старі витинанки знімали, а їх місце займали нові. Тому ажурні прикраси „жили” переважно один рік. І лише в рідкісних випадках вони могли упродовж кількох років займати свої місця. Траплялося й таке, що відбувши рік у великій світлиці, витинанки мандрували до хатини.

Найдавніші українські витинанки, що дійшли до нашого часу, походять з Прикарпаття і Західного Поділля. Важливу роль в їх збереженні відіграли господарсько-етнографічні виставки, дуже популярні наприкінці XIX—на початку XX ст. На таких виставках експонувалися різноманітні твори народних майстрів з різьбарства, гончарства, ткацтва, вишивання тощо. Зокрема, львівська газета „Діло” писала про експонати виставки в Тернополі (1887 р.): „Цікавий і, наскільки знаємо, досі ніким не замічений причиною до народної орнаментики подав Софрон Левицький, зібравши на одинадцяти великих картонах оздобу, які селяни Стриганець і Довгого в повіті Товмачському вирізають з різнобарвного паперу і наліплюють на стінах”. С. Левицький намагався упорядкувати свою збірку. В кінці автор статті відмітив багатство мотивів „сеї нашої початкової форми тапетів” і вказав на необхідність збирати й досліджувати їх.

У Львові 1894 р. відбулася Крайова виставка, де були представлені настінні прикраси з кольорового паперу, наклеєні на листи картону. Колекція належала львівському вчителю й етнографу В. Шухевичу. Після відкриття у Львові 1905 р. Національного музею збірка передана у його власність, де зберігається й донині.

Паперові прикраси широко експонувалися на виставці в Стрию 1909 р. У каталозі виставки цей факт не відмічений, але у фондах Національного музею у Львові є 20 картонних таблиць з наклеєними витинанками, проштампованих — „Виставка Стрий 1909”, поряд з штампами — підпис „О. Нижанківський”. Мабуть, композитор Остап Нижанківський зібрав цю колекцію витинанок у селах Голобутів, Дуліби, Завадів, Нежухів (Стрийський повіт).

Перша поява народних витинанок на етнографічних виставках у Тернополі (1887 р.), Львові (1894 р.) та Кракові (1902 р.) викликала жвавий відгук у періодичній пресі. Високу мистецьку оцінку виду народного мистецтва дав І. Франко у статті-огляді Крайової виставки у Львові. Він підкреслив майстерність цих витворів, зацікавився технікою виготовлення та географією поширення, закликав українських етнографів і мистецтвознавців звернути увагу на цей вид народних промислів і опублікувати альбом кращих зразків.

Але тогочасне суспільство, переважна більшість представників якого послідовно дотримувалася концепцій класичної естетики, проповідувала вищість професійного мистецтва. У пресі з'явилися статті, автори яких категорично заперечували художню цінність витинанок, як і загалом усього того, що „вийшло з хлопської руки”. Але народ був далекий від газетної полеміки, що точилася не один рік. Він не знав про неї. Споконвічна любов до краси викликала потребу творчості, і люди різьбили, вишивали, витинали...

Кінець XIX—початок XX ст. позначені великим піднесенням промислу українських витинанок. Важко було знайти сільське житло Поділля, Подніпров'я, Слобожанщини без настінних розписів або паперових прикрас. Поширення витинанок майже в усіх етнографічних регіонах України засвідчують численні колекції в музеях республіки, а також Санкт-Петербурга, Кракова. Витинанками зацікавилися етнографи, мистецтвознавці та художники. У Росії їх збирав художник М. Харламов, у Польщі — Л. Стройновський і Б. Малевський, на Україні — Ю. Диніковський, С. Левицький, О. Нижанківський, В. Шухевич та ін. Велике наукове значення має колекція львівського вчителя й етнографа Б. Заклинського. Твори, зібрані ним на Прикарпатті у 1904—1905 рр., підписні, визначена й місцевість, з яких вони походили. Якщо витинанки кінця XIX ст. були переважно анонімними, то у цій збірці ми вперше зустрічаємося з іменами майстрів: Д. Припхай, С. Семків із с. Пасічне, Ф. Іванів з с. Угринів, А. Маланів з с. Нижів (тепер Івано-Франківська область) та ін.

На початку 10-х років „витинанки до окраси хат” введені до постійної експозиції Національного музею у Львові. Музейні збірки формувалися переважно шляхом пожертв колекціонерів та окремих громадян.

Давніх витинанок з Поділля і Подніпров'я до нашого часу дійшло небагато. Це переважно твори, зібрані К. Широцьким, С. Удзелею та ін. У 1909 р. за завданням етнографічного відділу Російського музею в Петербурзі К. Широцький зібрав по селах Подільської губернії різноманітні паперові прикраси — „лавуки” і „голуби”. Кілька творів цієї колекції він вперше описав і опублікував у своїй монографії. Водночас у Західному Поділлі велику колекцію ажурних паперових прикрас зібрав С. Удзеля (тепер зберігається в Краківському музеї етнографії).

Про витинанки, які на Подніпров'ї поєднувалися з розписом, розповідала витинальниця І. Глушенко. У с. Петриківка 1913 р. А. Евенбах зняла кальку з силуетних витинанок, які прикрашали комин. У м. Нікополь та с. Водяне (Запорізька область) 1909 р. місцевий вчитель П. Рябов зібрав витинанки-квіти для етнографічного відділу Російського музею в Петербурзі. Колекція втрачена під час Великої Вітчизняної війни, але сам факт засвідчує поширення витинанок на півдні України.

Ажурні паперові візерунки відомі в побуті селян Слобожанщини і півдня Чернігівського Полісся. У повісті „Гата тогана” М. Коцюбинський описав характерний звичай прикрашати кімнати перед святами: „Гафійка мусила нарізати з паперу нових козаків та квіток і обліпити ними стіни од божниці до дверей. Крила голубків, що гойдалися перед образами на нитці, замінені були новими, ще більш яскравими”. Такі ж цікаві етнографічні свідчення щодо Слобожанщини містить книга „Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии” (Харків, 1898. Т. 1).

У музеї народної архітектури і побуту в м. Сянок (Польща) селянська хата кінця XIX ст. оздоблена витинанками-реконструкціями, зробленими по пам'яті витинальницями похилого віку. На початку XX ст. по околицях Сяноку художні оздоби житла, зокрема витинанки, колекціонував поштовий службовець О. Добрянський. Невелика колекція з українських сіл поблизу Дуклі (Польща) зібрана професором Шафраном перед першою світовою війною, сьогодні вона зберігається в Краківському музеї етнографії.

Таким чином, огляд колекцій витинанок кінця XIX — початку XX ст. свідчить, що хатні ажурні прикраси з паперу охоплювали значну етнографічну територію України. Витинанки не дістали розповсюдження лише в тих регіонах, де у середині і протягом другої половини минулого століття зберігалися курні й напівкурні хати. Найбільшої популярності у сільському інтер'єрі витинанки набули на Поділлі (Вінницька, північна частина Одеської, південна частина Хмельницької і Тернопільської областей), на Подніпров'ї (Київська, Черкаська, Кіровоградська, Дніпропетровська, Запорізька області), Слобожанщині (Харківська і північ Ворошиловградської області), Прикарпатті (Івано-Франківська і південна частина Львівської областей), південь Чернігівського Полісся, а також на Буковині.

Як уже зазначалося, на оригінальність візерунків українських витинанок звернув увагу І. Франко. На його думку, це мистецтво походило зі Східної України: „Важко нам погодитися з твердженням В. Шухевича, що цей звичай недавній. Надзвичайна оригінальність узорів і відпрацьована техніка тих витинань суперечать цьому. Здається, що цей звичай в Галичині не перший, а занесений із Східної України. В одній повісті Квітки-Основ'яненка йде мова про подібне витинання орнаментів і клесня голубків з кольорового паперу та прикрашування ними сільської хати у великодню суботу. Квітка-Основ'яненко писав про це близько 1835 року, зображаючи життя людей в околиці Харкова”. Припущення І. Франка про поширення витинанок із середніх областей України небезпідставне. Сам факт розповіді Г. Квіткою-Основ'яненком, як селяни „заквітчували” свої хати паперовими прикрасами, стверджує, що на той час це явище було типовим і всім зрозумілим. І. Франко міг і сам спостерігати подніпровські витинанки під час подорожі в середині 80-х років на Східну Україну, міг мати якісь відомості про них від М. Коцюбинського, Б. Грінченка та інших дослідників, з якими зустрічався і постійно листувався.

Експонування витинанок на виставках, колекціонування їх та дискусії в пресі привертати до цього способу декорування житла дедалі більшу увагу інтелігенції. Вже наприкінці минулого століття художники-педагоги, оцінивши високі декоративні якості, доступність матеріалу і легкість витинання, почали запроваджувати його вивчення в школах як засіб художнього виховання дітей. Мистецтво витинанок першими ввели у навчальну програму професор А. Роллер, директор художньо-промислової школи при Музеї промисловості і мистецтва у Відні та професор Ф. Чижик, засновник курсу народного мистецтва в Імператорській художньо-промисловій школі в Петербурзі (1903 р.). Незабаром художнє витинання з паперу проклало собі дорогу у загальноосвітні школи Східної Галичини. У Кременецькому музеї зберігається колекція витинанок з місцевої гімназії, за якою можна простежити методи навчання й локальні особливості орнаменту.

У 20-х роках нашого століття ажурні візерунки виготовляли не тільки в початкових і середніх школах, а й у різноманітних творчих гуртках для дівчат і жінок. Під впливом міської культури виник особливий вид витинанок — своєрідне наслідування технік виготовлення декоративних тканин з мереживом, вишивкою тощо. На Подніпров'ї це була паперова ажурна лиштва, яку розміщували на полицях, над невеличкими віконцями хат. На Поділлі та Прикарпатті аналогічні паперові прикраси називали фіранковими або фіранками. Згодом виникає похідна модифікація — витяті паперові рушники, рамочки, серветки тощо.

Таким чином, на початку XX ст. українські народні витинанки завершили етап свого розвитку у тісному зв'язку з іншими видами народного мистецтва, суспільними та художніми явищами.

У 20—30-х роках основним регіоном побутування витинання стало Поділля. Це засвідчує багатий матеріал у музейних і приватних збірках. У 1924 р. подільські хатні прикраси збирали і досліджували О. Колпаковська, М. Фріде, наукові працівники етнографічного відділу Російського музею у Ленінграді.

Значну цінність має колекція паперових прикрас, зібрана 1926—1928 рр. учнями Кам'янець-Подільської художньо-промислової профшколи разом із завідуючим В. Гагенмейстером у навколишніх селах. У 1930 р. В. Гагенмейстер опублікував альбом, куди увійшли витинанки із ряду сіл Кам'янець-Подільського району.

Дослідники народного мистецтва Є. Верченко, К. Кржемінський, М. Щепотьев, Л. Левитська та інші вивчали декор селянських хат у різних регіонах України. У тих випадках, коли розписи органічно співіснували з паперовим декором, автори досліджень не могли обминути витинанок і паперових квітів, внаслідок чого засвідчені взаємовпливи розписів і витинанок, їх спільна роль у системі хатнього декору.

У 20—30-х роках на Подніпров'ї і Поділлі у розписах і витинанках застосовувалася характерна композиція декорування стін «під шпалери». Внаслідок міських впливів на селі поширилися фіранкові і шпалерні паперові прикраси. Проте народні майстри не йшли за міськими зразками, а лише наслідували рядковий спосіб розташування елементів.

Паперових ажурних візерунків Подніпров'я, на жаль, збереглося з того часу небагато, лише ті, що потрапили в музеї. Під час першої декади української культури у Москві 1936 р. була організована виставка народного мистецтва. Поряд із розписами експонувалися зразки петриківської паперової лиштви, оздобленої мальованим і витягим декором.

Західні землі України у 20—30-х роках ХХ ст. перебували під владою Польщі. У цей тяжкий період на Прикарпатті у багатьох селах ще виготовляли паперові прикраси, хоча й меншою мірою.

Таким чином, у 20—30-х роках мистецтво витинанок було популярним на Поділлі, Подніпров'ї, Прикарпатті, проте воно вже перестало бути масовим захопленням, котре наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. творчою хвилею пройшло по білоруських, литовських, польських, словацьких і українських селах.

Новий етап еволюції настінних паперових прикрас припадав на 50 — 60-ті роки. Піднесення матеріального й культурного рівня життя селян закономірно вплинуло на естетичні критерії формування житла. На зміну традиційним народним меблям (лави, скрині і т. д.) прийшли фабричні. Мальований і паперовий декор поступився місцем декоративним тканинам, вишивкам, картинам, естампам тощо. Проте ні настінне малювання, ні паперові витинанки не зникли як вид народної творчості. Перше міцно утвердилося на папері у формі так званих мальовок і в такий спосіб знайшло собі шлях у побут і на виставки. Витинанки також мали й мають відданих прихильників. Це насамперед талановиті витинальники, колекціонери й численні шанувальники, котрі сприяють відродженню і розвитку цього виду мистецтва.

У 50—60-х роках у руслі локальних традицій продовжували успішно витинати досвідчені майстри П. Греблюк, Є. Гринюк, Є. Капустинська на Прикарпатті; Ю. Мізік, І. Намака, Г. Скрипка, В. Яскілка на Поділлі; Н. Білокінь, П. Глушенко, І. Пилипенко на Подніпров'ї та ін. Одні з них виготовляли витинанки для оздоблення власної або сусідських хат, дітям для розваги, інші робили перші кроки у виставочній діяльності. С. Батюк, П. Глушенко, М. Павлова почали виставляти свої твори на обласних та республіканських виставках. Багатьма нагородами відзначені твори М. Павлової. У 1967 р. її витинанки удостоєні другої премії республіканського конкурсу на кращі поштові листівки, невдовзі вони репродуковані.

Популяризація витинанок М. Павлової сприяла поверненню до творчості багатьох майстрів витинання. Один з перших О. Салюк (с. Саїнка Могилів-Подільського району Вінницької області) почав відроджувати давні подільські витинанки. У 70-х роках не було жодної республіканської виставки народного мистецтва, на якій би не експонувалися витинанки з Вінницької, Дніпропетровської, Тернопільської та інших областей. Багато оригінальних творів з виставок закупили музеї.

Витинанки мають широкі прикладні можливості. Розроблено багато цікавих спроб застосувати оригінальну орнаментуку у різних видах декоративного мистецтва. Народний майстер М. Павлова використала витинанки для оздоблення поліграфічної продукції, художниця Л. Безпальча — в організації сценічного простору театральної виставки. Як засіб художньо-педагогічного процесу мистецтво витинанок запроваджене до навчальної програми дитячих художніх шкіл, училищ і вузів декоративного мистецтва.

Професор О. Петриченко з Харкова успішно застосував ажурні витинанки у художній обробці металу, декоруванні керамічних плиток тощо. З його ініціативи 1976 р. у Харкові відбулася всесоюзна виставка „Художні витинання з паперу та їх прикладні можливості”. До участі у виставці, крім українських витинальників, запрошені майстри із республік.

Ретроспективна виставка „Українські витинанки” 1981 р. у Львові вперше дала змогу широко оглянути, проаналізувати й оцінити твори цього виду народного мистецтва. У залах Музею етнографії та художнього промислу АН України експонувалися понад 800 кращих творів з кількох музейних і приватних збірок. Експозиція розпочиналася давніми витинанками кінця ХІХ ст. і закінчувалася творами сучасних народних майстрів, самодіяльних та професійних художників з усієї України.

На початку 80-х років почали працювати над витинанками й успішно беруть участь у виставках Д. Мимрик із с. Великий Говилів Тернопільської області, С. Приймак з с. Петриківка

Дніпропетровської області, Л. Процик зі Львова, М. Ремнецька з Тернополя, Л. Лузгіна із Запоріжжя, Г. Хміль з Києва та ін. Група самобутніх майстрів витинання працює у селах Живачів, Колінці, Королівка, Надорожна, Озеряни, Слешів, Підвербці (Тлумацький район Івано-Франківської області), їхні твори, виконані у традиційному руслі давніх прикарпатських витинанок, демонструвалися на виставці.

До техніки витинання і мотивів візерунків звертаються художники. Є чимало цікавих спроб використання орнаментів витинанок для оздоблення житлових і громадських інтер'єрів. Паперові витинанки життєздатні і в умовах сучасного міста, застосовуються як новорічні прикраси вітрин і вікон. Зусиллями народних майстрів М. П. Павлової, Л. М. Процик, О. В. Салока, художників Л. О. Мазур і Л. П. Стебловської створений новий жанр витинанки-сувеніра у формі листівок, буклетів, екслібрисів, настінних прикрас і т. д.

Українські народні витинанки — яскравий, своєрідний вид народної декоративної творчості, що має глибокі й багаті традиції, їм притаманні силуетне узагальнене зображення, чіткий візерунок, дзеркальна симетрія, лаконізм форми, обмеженість деталей, спокійний, рухомий ритм, відсутність натуралізму, логічна відповідність між формою, матеріалом і технікою виготовлення.

2. Інструменти матеріали та технологія виготовлення

2.1. Матеріали

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

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

Найпоширенішим матеріалом для витинання був тонкий однотонний глянцеви́й папір, що мав блискучу поверхню, яскраві насичені кольори, добре складався і легко піддавався витинанню та вирізуванню. Інколи для витинання використовували друкарський і канцелярський папір, гладкий, щільний, з м'якими тонами. Великі прикраси (площею до 1 м²) вирізали з білого малювального, друкарського, тонкого цигаркового, пергаментного, з деяких видів обгорткового паперу тощо. В окремих випадках використовували фольгу та папір з особливою фактурою (креповий, тиснутий, велоровий і т. ін.). Для наклеювання витинанок на стіну майстри застосовували звичайне молоко, тому їх легко можна було зняти при наступній побілці. Паперові візерунки прилаштовували на папір або картон за допомогою клею.

2.2. Інструменти

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

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

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

2.3. Техніка та технологія витинанок

Техніки. При виготовленні майже всіх видів паперових прикрас чільне місце належить ножицям. Техніка витинання ножицями дає майстрам широкий діапазон виразних можливостей, при цьому досягаються плавність ліній, виразність силуетів, велика ажурність. Кінчиками ножиць

втинають по краях, а широким розворотом боків роблять великі надрізи, відповідно повертаючи і прокручуючи в руках складений аркуш паперу.

Техніка вирізування ножем сягає давніх часів, коли єдиним інструментом для виготовлення шкіряних орнаментальних оздоб був ніж. У цій царині він сьогодні успішно конкурує з ножицями, якими витинають лише ажурні візерунки з паперу. Але зростання розмірів витинанок, збільшення рапортних повторів призводить до погіршення їх якості, до ускладнення техніки витинання ножицями. Іноді її замінює техніка вирізування ножем. Тонкий папір величиною навіть до 1 м² складали в кільканадцять разів, і врахувавши місця з'єднань, вирізували за контурами гострим ножем зображення або тло.

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

До названих технік слід додати найпростішу і, мабуть, найдавнішу — відщипування. Вона не потребує жодних пристосувань, інструментів і тому доступна всім. Від аркуша паперу, складеного вдвічі, відривають, відщипують пальцями маленькі шматочки паперу, формуючи (накладають одна на одну «гіркою») та складеними (великомасштабні твори, орнаменти і зображення яких утворені з окремих елементів, складених поряд один з одним, гармонійно поєднаних між собою в єдине ціле).

Таким чином, у художньому витинанні розрізняють такі технічні підвиди: вити-нанки, виготовлені ножицями, вирізані ножем, штамповкові, відщипувані та комбіновані з розписом, аплікацією тощо.

2.4. Типологія творів

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

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

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

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

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

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

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

Фіранки — рід паперових прикрас, виникли на початку XX ст., мабуть, як ускладнений варіант одинарних стрічкових витинанок. Великі розміри фіранок давали широке поле для орнаментування. При виготовленні фіранок майстри використовували комбіновані техніки. Витяті й вирізані орнаменти найчастіше подавали сітчастим рапортом, тобто елементи візерунків вписували в прямокутну або діагональну сітку. Іноколи застосовували косий рапорт: осі симетрії ділили на парні і непарні, візерунки витинали на них по черговому, із ритмічним зміщенням. Фіранки поділяють на типологічні групи і типи:

стрічкові (однобічні, двобічні); великі прямокутні (сітчасті, штапелівки і комбіновані); портьєри з аплікаційними та мальованими візерунками тощо. Сюди ж відносимо й серветки — типологічну групу одинарних витинанок, що виникла у середині XX ст. у міському середовищі. За формою розрізняють розетові, квадратні, трикутні та інші серветки.

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

Виставочні витинанки — рід ажурних тематичних творів, пристосованих для експонування на виставках, а також виготовлених для оздоблення поліграфічної продукції — цим самим вони переходять від декоративно-прикладного до образотворчого мистецтва (витинальна графіка).

За останній час художники створили новий жанр витинанки котрі можна віднести до виставочних— сувеніри у формі листівок, буклетів, екслібрисів, сюжетних композицій.

Екслібрис—це книжковий знак, малий художній графічний твір у вигляді етикетки (наклейки), який вказує на власника книги.

Витинанки розвивалися у тісному зв'язку з іншими видами народного мистецтва. Не випадково в орнаменті витинанок є аналогії з мотивами писанок, розпису, килимів. Мотиви витинанок являють собою складний синтез символів, образів і понять далекого минулого в узагальнених, спрощених формах.

Умовно їх можна поділити на декілька груп: геометричні, рослинні, зооморфні (тваринні) та антропоморфні (зображення людей).

Розміри витинанок залежали насамперед від призначення і місця, яке вони займали у декорі хати. Так, маленькі прикраси (4 — 5 см) наклеювали на рами образів, більші «зірочки», «ромбики» (6-7 см) — вздовж сволака (балки на стелі), а великі (до 40 см) розміщували фіранкові витинанки, що пристосовувались до розмірів вікон, дверей, полицок.

І нині народні майстри займаються витинанням. Цей вид діяльності можуть опанувати навіть діти. Витинання допоможе розвинути фантазію, почуття ритму, краси, симетрії.

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

Використана та рекомендована література: 1, 2, 11.

ЛЕКЦІЯ 8 Писанкарство

План

1. Історія розвитку писанкарства;
2. Інструменти матеріали та технології виготовлення:
 - 2.1. Особливості технології;
 - 2.2. Інструменти;
 - 2.3 Техніки;
 - 2.4. Типологія писанок.

1. Історія розвитку писанкарства

Чисте, гладкофарбоване або оздоблене візерунками яйце набуло символічного та релігійно-обрядового значення ще задовго до християнства. У багатьох стародавніх народів збереглися перекази, в яких яйце виступає джерелом життя, світла і тепла, навіть зародком усього Всесвіту.

У стародавньому Єгипті яйце було символом бога Кнефа. Його зображували у людській подобі з головою яструба. Він тримає у дзьобі яйце, з котрого виникає вогонь. Яйце було також атрибутом іншого бога єгиптян – Пта. Тут воно символізувало сонце, яке Пта котить небосхилом.

У стародавній індійській легенді „золоте яйце” плавало у водах – ототожнювалося із сонцем у просторі.

В античній Греції і Римі вважали, що Всесвіт виник з яйця казкового птаха Фенікса. Він поклав його у святилище Геліоса (сонця). Мабуть, тому яйце для римлян мало магічну силу і тому вони використовували фарбовані яйця у різноманітних обрядах і забавах.

У фінській „Калевалі” йдеться про те, що Всесвіт виник із шести золотих і одного залізного яєць. Упавши в океан, вони розбилися – з нижніх частин утворилася земля, з верхніх – небесне склепіння, з жовтка – сонце, з білка – місяць і зорі.

У слов'янських народів також існують міфологічні твердження про виникнення світу, зокрема царства і палацу із яйця. В українській казці птахи за допомогу в боротьбі зі звірами дарують людині чарівне яйце, в якому ціле царство. У білоруських казках герой кидає по черзі об землю три яйця (мідне, срібне, золоте) і дістає такі ж три палаци. У російських казках смерть Кощея Безсмертного також не випадково прихована в яйці. Казки про походження світу з яйця записані у поляків, чехів і хорватів.

Існують численні варіанти легенд, які пояснюють побутування писанок у часі великодніх свят, пов'язують виникнення традицій писанкарства з євангельськими подіями (страстями Христа) тощо.

Археологічні матеріали засвідчують поширення керамічних писанок в епоху Київської Русі. Мабуть, вони правили за своєрідну ритуальну „модель” справжніх писанок.

Зважаючи на слабу тривкість шкаралупи яйця, середньовічні писанки до наших днів не дійшли. Однак масове розписування яєць існувало протягом століть. У XIX ст. писанкарство з різними технічними і регіональними художніми відмінами зустрічалося майже по всій території України, на що вказують давні колекції писанок у музеях Києва, Лубен, Львова, Кракова, Варшави, Брно та ін., а також колекція М.Ф. Сумцова.

Найдавніші датовані писанки у колекції музею Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН України походять із сіл Острів (1882 р., Львівщина), Слобідка (1891 р., Поділля) та ін.

Своєрідні локальні відміни писанок зберігаються і на початку XX ст. Розрізняють писанки Подніпров'я, Слобожанщини, Полісся, Поділля, Покуття, Бойківщини, Лемківщини, Гуцульщини тощо. На Слобожанщині й Покутті зустрічаються крапанки, Бойківщині і Лемківщині – так звані шпилькові і крапанки. Найбільша деталізація мотивів характерна для гуцульських писанок. Крім цього, у кожному селі подибуємо своєрідний колорит і улюблені мотиви розписів.

У 20 – 30-х роках XX ст. видатними майстрами писанкарства були на Львівщині – І. Білянська, А. Боровець, Н. Михайлівська, на Гуцульщині В. Бойчук, О. Мегединюк, М. Дубчак, А. Шкрібляк, К. Никифоряк, на Буковині – М. Варєга, на Західному Поділлі – А. Лугофет та ін.

Писанки виготовляли навесні перед Пасхою сільські дівчата і жінки, монастирські ченці й іконописці, міські панночки, пекарі. Тому й техніки декорування різнилися. На селі фарбували в один колір, інколи продряпували візерунки, орнаментували воском і фарбували у кілька кольорів, тоді як у

місті вдавалися до різних штучних способів – наклеювали шматки кольорового паперу, фольги, тканини, нитки тощо. Писанки переважно виготовляли для себе і лише зрідка – для продажу на ярмарку.

У 20–30-х роках, у час розгорнутої войовничо-атеїстичної пропаганди по селах, писанки були причислені до шкідливих культових атрибутів, а ті, хто їх писав, заслуговували зневаги та висміювання, а пізніше могли й проститися із життям. Тому виготовлення писанок у центральних та східних областях України припинилося. Писанкарство занепало і в західних областях, за винятком віддалених карпатських сіл.

Писанки на Україні відзначаються поліфункціональністю: обрядова, ігрова, декоративна тощо. Обрядова функція писанок пов'язана із першими днями Пасхи. Зі свячених писанок починали великодній обід, їх дарували на знак поваги, любові, з побажаннями добра. Писанки були неначе своєрідний оберіг у хаті, а тому їх намагалися зберегти до наступної весни.

З писанками чинили магічні дії. Для забезпечення урожаю писанки на весняного Юрія котили по зеленій пшениці і закопували у землю. У великодній ранок молоді вмивалися водою, куди перед тим кляли крашанки та срібні монети, що мали надавати сили й краси. Писанки були оберегом житла від грому й вогню, а людей і тварин вони охороняли від лихого ока. Свячені писанки використовували як ліки від деяких захворювань.

Писанки служили об'єктом забави для дітей та молоді. З ними проводили ігри: „навбитки” (з двох граючих виграє той, у кого яйце після ударяння одне об одне залишається цілим), „навкатки” (необхідно з відстані влучити у писанку, котячи своєю по землі) та ін.

Писанка, відповідно прикрашена візерунками та кольорами, водночас була яскравою оздобою кошика з харчами, який несли до церкви святити. Після цього писанки виставляли на видному місці на столі. З випорожнених писанок, додаючи з кольорового паперу хвіст, крила та головку з тіста, виготовляли так звані „голуби”, їх, а також писанки, нанизані на шнурочок (здебільшого по три), підвішували поблизу ікон, декоруючи таким чином житло.

У 60-х роках у зв'язку з посиленням інтересу до народного мистецтва відновилося й писанкарство. У Косові, Коломиї та Вижниці навесні, перед великодніми святами, народні майстри продавали писанки на ярмарках по 30–40 коп. за штуку. Так стихійно виник писанкарський промисел. Проте він не сягав далі Прикарпаття.

У західних областях України писанкарство відроджувалося дуже повільно. На більшості території воно майже було повністю забуте і втрачене.

У 70-х роках писанки як твори народного мистецтва вже експонувалися на виставках, їх дарували у вигляді сувенірів. Появилися приватні колекції писанок. У художній обробці дерева відновилося виготовлення писанок із дерева, відоме у XVIII–XIX ст.

На початку 80-х років до писанкарства звертаються професійні художники К. І. Кракадим (Коломия), О. І. Никорак, О. О. Приведа (Львів) та ін. У своїх писанках вони розвивають і збагачують народні традиції писанкарства.

Сьогодні писанкарство збереглося і розвивається завдяки майстрам старшого покоління у багатьох давніх осередках цього виду мистецтва Івано-Франківської області – Космач, Брустурів, Річка, Рожнів, Нижній Березів, Снідавка, Яворів, Криворівня, Замагорів, Голови, Видинів, Чорний Потік; Чернівецької – Вженка, Путила, Поркулина, Розтоки, Довгопілля; Львівської – Верхнячка, Підгородці, Славське, Сколе, Суходіл, Тернівка, Ценева; Тернопільської області – Бучач, Підзамочок та ін. У наш час писанки вільно продаються на ярмарках і в художніх салонах, задовільняючи попит місцевого населення і туристів. Оригінальний орнамент писанок не тільки чарує нас красою, а й творчо переосмислюється, знаходить застосування у деяких видах сучасного українського декоративного мистецтва.

2. Інструменти матеріали та технології виготовлення

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Техніка воскового розпису трубочкою – найдосконаліша. Вона дала змогу проводити рівномірні лінії різної товщини і найскладніших задумів орнаменти та зображення. Писанки, виконані цією технікою, переважно багатоколірні і відзначаються витонченим ювелірним декором. Народні майстри, що опанували унікальну техніку багатоколірного воскового розпису писанок, і сьогодні працюють у багатьох регіонах України.

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

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

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

За десятиліття незалежності писанкарство ожило, хоча про його розвій годі говорити, як і про народні ремесла загалом. Але про писанку стали писати, вчити цього ремесла дітей, для цього навіть було розроблено учбово-методичний посібник (О.Білоус, З.Сташук Школа писанкарства, 1999). На

хвилі відродження відбувся Міжнародний з'їзд писанкарів (1992), який виокреслив можливі аспекти наукових досліджень цього феномену.

У час, коли традиція писання писанок в Україні була майже повністю знищена, про неї не забули в Канаді і США, де українські емігранти популяризували цей вид народного мистецтва. Було видано декілька фотоальбомів з писанками, у 1958 р. вийшли у світ поштові марки, зі зразками традиційних писанок, які поширювалися через „Пласт”. Один з найкращих альбомів видав у 1994 р. в США Зенон Еліїв – „Двадцять кіп писанок”, в який увійшло 1200 зразків, серед них 80 відсотків автентичних писанок. Автор проробив величезну роботу, шукаючи писанки для цього видання по музеях та приватних збірках. Варто згадати й архітектора В. Січинського, який під час війни видав у Ляйпцигу альбом „Українське ужиткове мистецтво” з 88 зразками писанок. Сьогодні великі збірки писанок зберігаються в музеях Вашингтона, Лондона, Санкт-Петербурга. Багато їх і в запасниках наших музеїв та приватних збірках. Вони чекають на своїх дослідників.

Використана та рекомендована література: 1, 2, 9.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ТА РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.
2. Антонович Є. А., Проців В. І., Свид С. П. Художні техніки у школі: Навч.-метод. посібник для студентів художньо-графічних факультетів вищих навчальних закладів. – К.: ІЗМН, 1997. – 312 с.
3. Афанасьев А. Ф. Резьба по дереву: Уроки мастерства. – М.: Культура и традиции, 2001. – 256 с.
4. Боголюбов Н. С. Лепка на занятиях в школьном кружке: Метод. руководство для руководителей кружков общеобразовательных школ и внешкольных учреждений, - М.: Просвещение, 1979. – 144с. ил.
5. Від ремесла до творчості : Збірник/Упоряд. Ю.Г.Легенький. – К., Час, 1990.
6. Волкотруб І. Т. Основы художественного конструирования. – Киев: Выща школа, 1988.
7. Декоративно-прикладное искусство с практикумом в учебных мастерских. 4. IX. Конспект лекций для студентов художественно-графических факультетов педагогических институтов, учащихся педагогических училищ и учителей изобразительного искусства и художественного труда / Авторы: Е. А. Антонович, Р. В. Чугай, М. Е. Станкевич. – К.: РУМК. 1991.
8. Искусство батика. М: Внешсигма, 2000.
9. Манько А. Українська народна писанка. – Львів: „Свічадо”, 2001. – 47 с.
10. Матвеева Т. О. Мозаика та різьблення по дереву: Навчальний посібник: Пер. з рос. – К., : Вища школа, 1993.
11. Мельник В. М., Трач С. К. Витинанки на уроках образотворчого мистецтва. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2000.
12. Недилко С. А. Школьникам о керамике. – К.: Рад. шк., 1990. – 144 с.
13. Практикум в учебных мастерских и технология конструкционных материалов: Учебн. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. №2109 „Черчение и изобразит. искусство” / К. Ж. Амиргазин, А. А. Белов, Е. Г. Болодских и др.; Под ред. Б. В. Нешумова. – М.: Просвещение, 1986. – 192с.: ил.
14. Прикрась свій дім / Л. П. Гура, Л. С. Жоголь, Н. М. Ісупова та ін. – 2-ге вид. – К.: Техніка, 1990. – 303с.
15. Романець Т. А. Стародавні витоки мистецтва української народної кераміки: Навч. Посібник для студентів вузів. – К.: Вид. центр „Просвіта”, 1996. – 208 с. іл.
16. Сєзнюк П. К. Композиция в декоративном искусстве: Альбом. – К.: Рад. шк., 1988. – 78 с.
17. Семехин В. П. Изготовление инструментов в школьных мастерских: Пособие для учителей: Из опыта работы. -3-е изд., перераб. И доп. – М.: Просвещение, 1987.- 200с.
18. Федотов Г. Я. Послушная глина: Основы художественного ремесла.- М.: АСТ-ПРЕСС, 1999 – 144с.
19. Халезова Н. Б. Народная пластика и декоративная лепка в детском саду: Пособие для воспитателя. – М.: Просвещение, 1984. – 112 с., ил.
20. Хворостов А. С. Декоративно-прикладное искусство в школе: пособие для учителей. – М.:Просвещение, 1981.

ЗМІСТ

1. ВСТУП.....	3
2. ЛЕКЦІЯ 1 Тенденції й закономірності розвитку та виникнення народних промислів України. Морфологія – наука про систему видів.....	4
3. ЛЕКЦІЯ 2 Композиція.....	12
4. ЛЕКЦІЯ 3 Художня обробка деревини.....	23
5. ЛЕКЦІЯ 4 Художня обробка тканини. Розпис по тканині.....	46
6. ЛЕКЦІЯ 5 Художня обробка тканини. Ткацтво.....	50
7. ЛЕКЦІЯ 6 Художня кераміка.....	57
8. ЛЕКЦІЯ 7 Художня обробка паперу. Витинанки.....	63
9. ЛЕКЦІЯ 8 Писанкарство.....	72
10. СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ТА РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	76

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

Українські народні промисли і ремесла: Конспекти лекції. Для студентів спеціальності 6.010103 „Педагогіка і методика середньої освіти. Трудове навчання”.

Автор-укладач: Герасименко Олександр Анатолійович

Відповідальний редактор: проф. М. С. Янцур
Технічний редактор: Н. П. Герасименко
Комп'ютерна верстка: О. А. Герасименко

Підписано до друку 2.11.2005 р
Формат 60х84 1/16. Папір друкарський
Умов. друк. арк. 7.4
Тираж 100 примірників. Замовлення №

Редакційно-видавничий відділ
Рівненського державного гуманітарного університету,
33028. м. Рівне, вул. Бандери. 12